

**Barbara Boifava** si è laureata in architettura presso l'Università Iuav di Venezia, dove ha conseguito il dottorato in Storia dell'architettura e dell'urbanistica e dove attualmente insegna e svolge attività di ricerca. All'interesse per la cultura architettonica francese del XIX secolo, affianca da sempre lo studio della storia del paesaggio. Da alcuni anni le sue ricerche sono concentrate sull'opera di Roberto Burle Marx e sul rapporto tra paesaggio e città contemporanea.

**Matteo D'Ambros** ha studiato architettura alla Technische Universität di Dresda e all'Università Iuav di Venezia, dove ha conseguito il dottorato in Urbanistica e svolge attività didattica e di ricerca. I suoi studi si collocano all'interno del dibattito disciplinare su città e territorio, con particolare attenzione all'indagine delle trasformazioni urbane in Brasile e Germania.

in copertina  
Roberto Burle Marx, Banco Safra,  
Bela Cintra, São Paulo, 1982



ROBERTO BURLE MARX

a cura di Barbara Boifava e Matteo D'Ambros

**ROBERTO BURLE MARX**  
Verso un moderno paesaggio tropicale

I  
- - -  
U  
- - -  
A  
- - -  
V

I  
- - -  
U  
- - -  
A  
- - -  
V

I  
- - -  
U  
- - -  
A  
- - -  
V



ILPOLIGRAFO

Roberto Burle Marx (São Paulo 1909 - Rio de Janeiro 1994) può essere considerato uno dei maggiori esponenti del movimento artistico brasiliano del Novecento, rappresentante di quell'architettura del paesaggio che era anche peculiare espressione di un'arte globale. I suoi progetti e le sue realizzazioni muovono da un'originale interpretazione della natura tropicale, inserendosi all'interno di una prospettiva di forte rinnovamento nella costruzione dell'architettura del giardino e di una nuova coscienza del paesaggio. Autore di oltre mille progetti nel suo paese e in diverse parti del mondo, Burle Marx mette in scena, attraverso una singolare capacità espressiva, una moderna estetica del paesaggio. Profondamente radicata nella realtà brasiliana, la sua intensa attività multidisciplinare viene indagata in queste pagine da studiosi europei e brasiliani: un itinerario che si compie tra forme, colori, tessiture del giardino e dominio paesaggistico della città, tra la scala minore di un'estetica pittoresca, associata a un impiego rigoroso delle essenze autoctone, e la grande scala di un *parksystem* teso a ridefinire la nozione stessa di spazio pubblico e l'identità urbana. Un programma ambizioso, che si estende fino a comprendere la dimensione visionaria di un progetto territoriale ideato in virtù di processi ecologici per la difesa del paesaggio e dell'ambiente.

**SAGGI IUAV**  
**COLLANA DI ATENEO**  
**1**



**ROBERTO BURLE MARX**

Verso un moderno paesaggio tropicale

a cura di

Barbara Boifava e Matteo D'Ambros

**ILPOLIGRAFO**

I  
- - -  
U  
- - -  
A  
- - -  
V

*Comitato scientifico per le iniziative editoriali dell'Università Iuav di Venezia*  
Guido Zucconi (presidente), Renato Bocchi, Donatella Calabi  
Serena Maffioletti, Raimonda Riccini, Davide Rocchesso, Luciano Vettoretto

I volumi della collana Iuav - Il Poligrafo  
sono finanziati o cofinanziati dall'Ateneo

La traduzione del testo in francese di Jacques Leenhardt  
è a cura di Barbara Boifava; Isabella Sgargi ha tradotto dallo spagnolo  
il contributo di Marta Iris Montero. Tutti i testi in lingua portoghese  
sono stati tradotti dai curatori con la collaborazione  
dell'Ambasciata del Brasile a Roma

Si ringrazia il Sítio Roberto Burle Marx per avere concesso  
la pubblicazione di una selezione di disegni originali di Burle Marx.  
I curatori sono inoltre grati alla Scuola di Dottorato  
dell'Università Iuav di Venezia che ha contribuito  
alla realizzazione di questo volume

*referenze fotografiche*

Sítio Roberto Burle Marx, Rio de Janeiro (per i disegni di Burle Marx)  
Leonardo Finotti (per le fotografie)

*progetto grafico*

Il Poligrafo casa editrice  
Laura Rigon

copyright © marzo 2014  
Università Iuav di Venezia  
Il Poligrafo casa editrice

Il Poligrafo casa editrice  
35121 Padova  
piazza Eremitani - via Cassan, 34  
tel. 049 8360887 - fax 049 8360864  
e-mail [casaeditrice@poligrafo.it](mailto:casaeditrice@poligrafo.it)  
[www.poligrafo.it](http://www.poligrafo.it)  
ISBN 978-88-7115-834-1

## INDICE

- 7 Prefazione
- 11 Il racconto dell'invenzione di un paesaggio moderno  
*Barbara Boifava*
- 39 La scoperta e la reinterpretazione della natura tropicale  
*José Tabacow*
- 51 Il giardino come rappresentazione del rapporto tra uomo e natura  
*Jacques Leenhardt*
- 63 In uno stato di perpetua scoperta  
*Franco Zagari*
- 79 Il Brasile come paesaggio moderno  
*Vera Beatriz Siqueira*
- 93 Topografie armoniche  
*Matteo D'Ambros*
- 121 Arte moderna e natura: costanti e variabili 1930-1960  
*Ana Rosa de Oliveira*
- 137 Forme, spazi e volumi instabili  
*Lauro Cavalcanti*
- 155 Lezioni di paesaggio  
*Henrique Pessoa Pereira Alves*
- 169 Maieutica, etica ed estetica  
*Giulio G. Rizzo*

- 187 La natura e il valore del Sítio  
*Roberio Dias*
- 199 Paesaggi lirici  
*Marta Iris Montero*
- 209 Undici progetti di Roberto Burle Marx  
*fotografie di Leonardo Finotti*

**ROBERTO BURLE MARX**

Passo por passo:  
Eu morro ontem.

Nasço amanhã  
Ando onde há espaço:  
Meu tempo é quando.

VINICIUS DE MORAES



## IL RACCONTO DELL'INVENZIONE DI UN PAESAGGIO MODERNO

Barbara Boifava

Nei tanti anni di lavoro, la grande esperienza maturata attraverso i viaggi mi ha portato a cercare di capire la natura tanto in superficie quanto in profondità. Mi sono interessato della ricchezza espressa dalla flora nel mio paese, dove è possibile riscontrare le conformazioni ambientali più insolite. In esse, forma, colore e funzione creano ritmi quale manifestazione di una vita che io avrei voluto potere applicare al giardino; senza la loro comprensione non sarei mai stato in grado di raggiungere la profonda capacità creativa alla quale aspiravo [...] Nel dominio del paesaggismo non si può parlare solo di estetica. Il giardino è collegato a tutte le funzioni esistenti in natura ed è l'espressione di un insieme organico che si lega alla vita dell'essere umano in cerca di equilibrio, di felicità e di identificazione con l'ambiente. Questa relazione si manifesta in ogni piccola sfumatura generatrice di emozioni di natura poetica, quali il senso di piacere, l'esperienza della bellezza, accanto alle sensazioni di caldo e di freddo, fino ai processi fisici e chimici che stanno alla base di ogni evento vitale.<sup>1</sup>

Il viaggio verso una natura tanto esuberante quanto sconosciuta rappresenta uno strumento di conoscenza indispensabile per Roberto Burle Marx. La sua esperienza di paesaggista viene riferita spesso in prima persona nell'accorata narrazione del turbamento di una scoperta continua ed entusiasta: "l'imbarazzo di ricchezza" generato dai diversi ambienti ecologici brasiliani ricorre nei densi e lucidi scritti firmati da Burle Marx, nelle frequenti interviste rila-

<sup>1</sup> R. BURLE MARX, *Mon expérience de paysagiste*, «Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien», 22, 1974, p. 166.

Le citazioni utilizzate nel presente saggio e tratte da testi in lingua straniera sono state tradotte a cura dell'autrice.

sciate e nei preziosi testi delle numerose conferenze tenute dall'architetto paesaggista brasiliano a partire dagli anni Cinquanta del secolo scorso<sup>2</sup>. Il viaggio di scoperta sollecita la scrittura e il racconto, così come avviene in occasione di particolari avvenimenti o in risposta a grandi questioni del momento come l'urgente difesa della natura in Brasile. Burle Marx entra nel vivo del dibattito contemporaneo e ci rimanda al mondo culturale – non solo architettonico-paesaggistico ma anche letterario, storico, scientifico – in cui maturano le idee e le convinzioni che lo renderanno protagonista di un'apertura moderna della pratica paesaggistica. Nei suoi testi riconosciamo tutti i temi fondamentali sui quali torna spesso a insistere – che partendo dall'architettura toccano l'ecologia, l'estetica, la storia, l'arte, la scienza, la flora tropicale, la botanica, la devastazione e la salvaguardia della natura, la città, l'urbanistica – in un continuo rifarsi a concetti e punti nodali rispetto ai quali di volta in volta egli costruisce il suo ragionamento.

Le sue parole e i suoi scritti svelano la specificità di un modernismo brasiliano che include un inedito disegno del giardino e del paesaggio, sempre pensati alla luce della commistione tra una consapevole ispirazione ecologica e un rigoroso intento pedagogico volto a propagandare il paesaggio tropicale brasiliano, o meglio “i paesaggi”, come principio di identità nazionale del paese. La nostra lettura si arricchisce se consideriamo che il rapporto tra paesaggismo ed ecologia esaltato da Burle Marx, accanto ad altre tematiche altrettanto fondamentali, sottende e rende manifeste una teoria moderna e una metodologia originale di cui troviamo conferma nella straordinaria efficacia dei suoi numerosi progetti.

Il ventaglio di ambiti disciplinari di un'attività intensa e profondamente radicata nella realtà brasiliana si muove tra le forme, i colori, le tessiture del giardino e il paesaggio dinamico-ecologico della città. La scala minore di un'estetica pittoresca associata a un

<sup>2</sup> Si veda l'antologia che raccoglie una selezione delle sue conferenze, *Roberto Burle Marx, Arte & Paisagem. Conferências escolhidas*, a cura di J. TABACOW, Studio Nobel, São Paulo 2004<sup>2</sup> (prima ed. Studio Nobel, São Paulo 1987). Alcune delle conferenze sono state tradotte in versione italiana in *Roberto Burle Marx. Un progetto per il paesaggio*, a cura di B. BOIFAVA e M. D'AMBROS, Documenti della Scuola di dottorato dell'Università Iuav, Venezia 2009.

impiego rigoroso delle essenze autoctone è proiettata nella grande scala di un sistema di parchi, teso a ridefinire la nozione di spazio pubblico a Rio de Janeiro e a completare l'identità della città nel caso di Brasilia, per giungere alla dimensione quasi visionaria di un progetto territoriale disegnato in virtù di processi ecologici per la difesa del paesaggio e dell'ambiente brasiliani. La molteplicità di scale di intervento è insita nella consapevolezza che

Il paesaggista del secolo XX è chiamato a fare molte cose – creare un giardino monumentale o un giardino che offra rifugio, progettare cigli delle strade, organizzare parchi e viali, oppure belvedere commemorativi, giardini e a volte orti botanici, che possono diventare luoghi di straordinaria bellezza.<sup>3</sup>

### *La storia e la tradizione*

Il costante confronto con la peculiare evidenza di un processo storico del giardino e del parco urbano, accanto al totale rispetto dell'ambiente naturale, si rivelano determinanti.

La mia concezione filosofica del paesaggio costruito, che si tratti di giardino, parco o sviluppo di aree urbane, si basa sui tracciati storici di tutte le epoche, riconoscendone, per ogni periodo, l'espressione del pensiero estetico che si manifesta nelle diverse arti. In questo senso la mia opera riflette la modernità, il momento in cui viene elaborata, ma non perde di vista le ragioni della sua tradizione, che rimangono valide e vengono sollecitate.<sup>4</sup>

Lo sguardo che Burle Marx rivolge all'illustre storia dell'arte dei giardini riecheggia nella prosa sintetica di una delle sue conferenze, nella quale egli argomenta i suoi *Concetti di composizione nell'architettura del paesaggio*. Egli tratteggia l'esperienza estetica dei giardini di tutti i luoghi e di tutti i tempi, dal giardino dell'Eden al giardino paesistico inglese, accanto al racconto della tradizione di un "giardino brasiliano" fondato in origine sulle pratiche terri-

<sup>3</sup> R. BURLE MARX, *Il giardino come forma d'arte*, 1962, in Roberto Burle Marx. *Un progetto per il paesaggio*, cit., p. 47.

<sup>4</sup> R. BURLE MARX, *Concetti di composizione nell'architettura del paesaggio*, 1954, in Roberto Burle Marx. *Un progetto per il paesaggio*, cit., p. 18.

toriali e produttive di una radicata civiltà rurale legata alla lavorazione della canna da zucchero, la cui configurazione, modificata specificamente in epoca coloniale, esige ora nuovi parametri per il rinnovamento di un modello europeo tradizionale.

L'arte dei giardini, determinata da fattori geografici, climatici, botanici, mostra nelle diverse epoche, e in alcuni dei suoi esempi più illuminati, intenzioni, forme e caratteri dai quali Burle Marx trae una lezione fondamentale per l'arte complessa della composizione di giardini e di parchi, non lasciandosi però mai sopraffare. «Possiamo accettare le convenzioni della storia, senza però restarne imprigionati; della natura accogliamo le leggi e i suggerimenti»<sup>5</sup>.

Tra i numerosi esempi offerti dalla storia, i meravigliosi e celebri giardini pensili di Semiramide a Babilonia vengono annoverati per la mirabile sintesi tra forma giardinistica e struttura architettonica; o ancora i giardini delle ville pliniane, concepiti in un privilegiato rapporto dialettico con il paesaggio circostante, celebrato nelle epistole di Plinio il Giovane come «un anfiteatro smisurato e tale che la sola natura lo possa formare»<sup>6</sup>. L'esperienza visiva enfatizzata in una natura organizzata che si protrae nel paesaggio raggiunge il suo apice a Versailles, dove i vasti ordinamenti prospettici ideati da André Le Nôtre accompagnano lo sguardo verso l'orizzonte e suggeriscono l'estensione dei reali giardini nella natura della foresta. In questo esempio Burle Marx ravvisa il raggiungimento di una sapiente padronanza nel sapere cogliere il senso dello spazio che, a sua volta, egli saprà mettere in scena in molti dei suoi progetti. «Possiamo imparare dallo studio di altri giardini, come possiamo e dobbiamo imparare anche dallo studio del paesaggio in cui il giardino è inserito»<sup>7</sup> e specificamente del seducente paesaggio brasiliano.

L'originalità e l'efficacia di una nuova ricerca comportano un passo oltre il repertorio del passato per profilarsi come in-

<sup>5</sup> BURLE MARX, *Il giardino come forma d'arte*, cit., p. 46.

<sup>6</sup> PLINIO IL GIOVANE, *Epistole*, v.vi.7.

<sup>7</sup> BURLE MARX, *Il giardino come forma d'arte*, cit., p. 43.

venzione di un nuovo paesaggio non più subordinato a modelli, *in primis* all'artificialità geometrica del giardino alla francese e al pittoresco naturalista di quello inglese. Il *décalage* da un riconosciuto sistema di contaminazioni e di imposti canoni europei verso il graduale riconoscimento di un'identità brasiliana si palesa a partire dalla fine dell'Ottocento e mette in opera un rinnovamento culturale e architettonico ascrivibile a questioni di composizione paesaggistica, di botanica e di criteri ecologici, di gerarchia degli *espaces verts*, di estetica della città.

Nella storia del paesaggio in Brasile, Burle Marx rimarca in particolare lo iato generato dall'attenzione insolita dimostrata da un ingegnere francese verso l'esuberante natura brasiliana: Auguste François Marie Glaziou<sup>8</sup>, durante la seconda metà dell'Ottocento, aveva ridisegnato alcuni tra i più celebri giardini pubblici di Rio de Janeiro rifacendosi al vocabolario naturalistico ottocentesco di stampo inglese, ma utilizzando per la prima volta specie autoctone associate a piante di origine straniera<sup>9</sup>. Nel singolare disegno del Campo de Santana, del Passeio Público e della Quinta da Boa Vista, la particolare convergenza generata «da un sapere botanico eccezionale e da un'estetica della forma preci-

<sup>8</sup> L'ingegnere botanico e paesaggista di origine francese Auguste-François-Marie Glaziou (Lanniau 1833 - Bordeaux 1906) operò in Brasile tra il 1858 e il 1897, dopo un periodo formativo a Parigi come collaboratore dell'ingegnere Jean-Charles-Adolphe Alphand. Nel 1858 egli fu invitato in Brasile dall'Imperatore D. Pedro II per svolgere il ruolo di Diretor General de Matas e Jardins e, nel gennaio 1869, fu nominato Diretor de Parques e Jardins da Casa Imperial, incarico che svolse fino al 1897. Si veda C. GONÇALVES TERRA, *O jardim no Brasil do século XIX: Glaziou revisitado*, Série de Dissertações e Teses 1, Escola de Belas Artes / UFRJ, Rio de Janeiro 1996.

Tra il 1894 e il 1895, Glaziou partecipò alla seconda missione esploratrice della regione del Planalto central, coordinata dall'astronomo Luiz Cruls, per la determinazione dell'area destinata alla costruzione della nuova capitale del Brasile. Cfr. M. TATTARA, *Genealogia del Plano piloto*, in *Brasilia: un'utopia realizzata, 1960-2010*, a cura di A. BALDUCCI, A. BRUZZESE, R. DORIGATI, L. SPINELLI, Electa, Milano 2010, pp. 51-69.

<sup>9</sup> In merito all'opera di A.-F.-M. Glaziou, Burle Marx sottolinea in una sua conferenza: «creò a Rio de Janeiro il Campo de Santana e la Quinta da Boa Vista, nello stile paesaggistico inglese. Usò viali e altri elementi in un modo che Brown avrebbe trovato inconsueto», BURLE MARX, *Il giardino come forma d'arte*, cit., pp. 45-46.

sa ma flessibile»<sup>10</sup> diviene matrice progettuale per Burle Marx e assume un valore determinante nella comprensione del suo *modus operandi*. La condizione di preservazione di una situazione ecologica equilibrata e favorevole alla vita umana è riconosciuta nell'originale coscienza ecologica di Glaziou, che afferma risolutamente una svolta in atto nel disegno del paesaggio: un reiterato principio di imitazione viene meno in favore di una nuova identità brasiliana fondata sulla "scoperta" della ricchezza naturale locale e sull'uso delle essenze autoctone.

Nell'esplorazione di modelli e contaminazioni di una progettazione paesaggistica strettamente connessa e influenzata da una natura brasiliana che si insinua prepotentemente nella città, il nuovo slancio di Glaziou nella definizione di un'identità originale e cosmopolita del paesaggio urbano si rifletterà poi in altri protagonisti stanieri: dalla sperimentazione di Jean Claude Nicolas Forestier di un *système de parcs*<sup>11</sup>, al piano di città monumentale impostato da Alfred Agache per Rio de Janeiro, fino all'ardita proposta di Le Corbusier di un *immeuble* viadotto che si muove tra lo straordinario e capriccioso paesaggio della baia di Rio. L'evocazione dell'immagine di una città-giardino verticale è declinata nell'espressione moderna di un *park-system*, sviluppata da Burle Marx sulla scia di una tradizione americana avviata da Frederick Law Olmsted.

### *L'invenzione di un paesaggio moderno*

«Brazil has given us also Burle Marx, one of the few great landscape architects»<sup>12</sup>: la genialità e la creatività riconosciute da Sigfried Giedion nella pratica professionale di Burle Marx già nel 1956 sem-

<sup>10</sup> J. LEENHARDT, *Dans les jardins de Roberto Burle Marx*, Actes Sud, Arles 1994, trad. portoghese *Nos jardins de Burle Marx*, Editora Perspectiva, São Paulo 1996, p. 13.

<sup>11</sup> Si veda *Jean Claude Nicolas Forestier 1861-1930. Du jardin au Paysage urbain*, a cura di B. LECLERC, Picard, Paris 1994.

<sup>12</sup> H. MINDLIN, *Modern Architecture in Brazil*, introduzione di S. Giedion, Reinhold Publishing Corporation, New York 1956, p. X.

brano avere origine in un evento più volte riferito dallo stesso architetto paesaggista in alcune delle sue interviste e conferenze:

Nel 1928, feci un viaggio di studi in Germania, dove divenni un frequentatore assiduo del Giardino Botanico di Dahlem, le cui collezioni di piante, raggruppate secondo criteri geografici, erano per me delle vere e proprie lezioni dal vivo di botanica e di ecologia. Fu lì che ebbi la possibilità di apprezzare, in modo sistematico, molti esemplari della flora tipica del Brasile. Si trattava di specie bellissime e utilizzate raramente nei giardini. Questa circostanza mi segnò profondamente e quando tornai in Brasile decisi di difendere la nostra flora con ogni mezzo.<sup>13</sup>

La scoperta, tra i giardini ecologici concepiti dal botanico polacco H.G. Adolf Engler per il Giardino Botanico di Berlino, di una realtà floreale brasiliana dalla ricchezza straripante diviene per Burle Marx consapevolezza di una potenza inedita della natura tropicale e principio di costruzione di un nuovo ordine di composizione plastica<sup>14</sup>. Nel rispetto delle esigenze botaniche, ambientali, climatiche, la sua invenzione di paesaggi moderni oscilla tra la definizione di quadri formali e una poetica ispirata dalla spontaneità vegetale della pianta e più generalmente della natura, che promette una concezione armoniosa del mondo.

«Il giardino moderno deve accompagnare ed esprimere le idee contemporanee»<sup>15</sup>: le inedite e sorprendenti sperimentazioni formali di natura vegetale di cui si serve Burle Marx per mettere in scena alcune tra le sue prime creazioni configurano «la transizione perfetta dall'architettura alla natura non disciplinata, stabilendo allo stesso tempo un legame tra l'uomo e il

<sup>13</sup> R. BURLE MARX, *Paisagismo e flora brasileira*, 1975, in Roberto Burle Marx, *Arte e Paisagem...*, cit., p. 115.

<sup>14</sup> Nell'ultima intervista rilasciata a Conrad Hamerman nel marzo del 1994, Burle Marx precisa di avere frequentato un corso di ecologia presso il Giardino Botanico di Rio de Janeiro prima del suo soggiorno a Berlino e di essersi avvicinato alla disciplina botanica anche attraverso le pagine della rivista tedesca «Gartenschönheit: eine zeitschrift mit bildern für garten-und blumen freund, für liebhaber und fachmann». Si veda C. HAMERMAN, *Roberto Burle Marx: The Last Interview*, «The Journal of Decorative and Propaganda Arts», vol. 21, 1995, pp. 163-164.

<sup>15</sup> R. BURLE MARX, *Jardins au Brésil*, «Techniques et architecture», 7-8, 1947, p. 326.

paesaggio circostante per l'impiego di piante caratteristiche della regione»<sup>16</sup>. I tetti-giardino realizzati a Rio de Janeiro per la sede del Ministero dell'Educazione e della Sanità (1938) e per l'Istituto de Resseguros del Brasile (1939, oggi perduto)<sup>17</sup> riverberano nelle loro forme organiche, nei colori, nei ritmi e volumi, nei pieni e vuoti, nei materiali diversificati – superfici erbose, acqua, percorsi pavimentati, masse vegetali – la ricchezza e la varietà del paesaggio brasiliano, nella piena consapevolezza della necessità che «in ragione del suo carattere di *trait d'union* tra l'architettura e la natura, da un lato, tra l'uomo e la natura, dall'altro [...] il giardino corrisponda al panorama locale»<sup>18</sup>. In questo modo i suoi giardini pensili cercano di correggere e di umanizzare l'architettura: le forme libere dei *parterres* vengono a recitare il ruolo di «compensatori psicologici»<sup>19</sup>.

Il tentativo di Burle Marx di dialogare con le istanze architettoniche e le sperimentazioni formali di una nuova generazione di architetti sensibili alle idee dell'avanguardia razionalista moderna – l'*équipe* coordinata da Lúcio Costa nel primo caso e lo studio MMM Roberto per l'Istituto de Resseguros<sup>20</sup> – muove da una

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Per uno studio approfondito sul progetto di *toits-jardins* nell'opera di Burle Marx, si veda il contributo di D. IMBERT, *Parterres no ar: Roberto Burle Marx e o jardim suspenso modernista*, in *Roberto Burle Marx 100 anos. A permanência do instável*, catalogo della mostra (Rio de Janeiro, Paço Imperial, 11 dicembre 2008 - 22 marzo 2009), a cura di L. CAVALCANTI e F. EL-DAHDAH, Editora Rocco, Rio de Janeiro 2009, pp. 194-209. Il catalogo della mostra è stato riedito in versione tedesca, inglese e francese in occasione delle successive tappe dell'esposizione a Berlino e a Parigi. Cfr. *Roberto Burle Marx. Kunst und Landschaften*, catalogo della mostra (Berlino, Ambasciata del Brasile, 9 dicembre 2009 - 6 marzo 2010), a cura di L. CAVALCANTI e F. EL-DAHDAH, Berlino 2010; *Roberto Burle Marx. La modernité du paysage / Roberto Burle Marx. The Modernity of Landscape*, catalogo della mostra (Parigi, Cité de l'architecture & du patrimoine, 22 marzo - 24 luglio 2011), a cura di L. CAVALCANTI, F. EL-DAHDAH e F. RAMBERT, Actar, Barcelona 2011.

<sup>18</sup> BURLE MARX, *Jardins au Brésil*, cit., p. 326.

<sup>19</sup> B. ZEVI, *I giardini compensatori di Burle Marx*, in *Cronache di architettura*, 4, *Dall'Iterbau berlinese all'opera di Utzon a Sidney*, art. 162, Laterza, Roma-Bari 1978, pp. 392-395.

<sup>20</sup> Burle Marx aveva già collaborato con gli architetti Marcelo, Milton e Maurício Roberto nel progetto per l'aeroporto Santos Dumont di Rio de Janeiro



valenza artistica associata all'esperienza dirompente della pittura astratta e la travalica in ragione di un progetto moderno del giardino pensato per rispondere a funzioni non solo estetiche, che, negli anni Trenta, sottende già un cosciente spirito di conservazione<sup>21</sup>.

Interpellato alcuni anni dopo, dalla Società americana degli architetti del paesaggio, per dare conto della sua singolare ricerca formale su un possibile "stile" del giardino moderno propriamente brasiliano, Burle Marx tratteggia il percorso formativo, le riflessioni e i tentativi, veri e propri esperimenti con le piante, che hanno contraddistinto ogni suo intervento e che lo hanno condotto alla definizione di un *novo jardim* e di una visibile nuova estetica del paesaggio, oggetto di identificazione di cultura e di valori profondi della nazione brasiliana. Nella sua convincente risposta alle esigenze contemporanee egli chiama in causa un'illustre maestra del Novecento nella progettazione dei giardini, Gertrude Jekyll, in virtù della sua convinzione che «the native plant does best»<sup>22</sup>.

Di fronte a una densità metropolitana dello spazio edificato che, specificamente nella dinamica della città carioca, sembra ogni giorno inghiottire le aree destinate a verde, «what scope was there for a landscape gardener in Brazil?»<sup>23</sup>. La lezione lecorbuseriana dispensata in occasione del progetto per il Ministero dell'Educazione e della Sanità diviene per il giovane architetto-paesaggista il puntuale manifesto per l'immagine di una *ville verte*: invitato in Brasile da Lúcio Costa come consulente, Le Corbusier aveva formalmente manifestato la sua idea di una *ville radieuse* e di un recupero a tutti i costi del verde e dello spazio aperto, per una

(1938-1944), dove il giovane paesaggista intervenne nella definizione della piazza Salgado Filho antistante l'aeroporto (1938).

<sup>21</sup> Scrive Burle Marx: «[...] insistiamo sul ruolo fondamentale che il giardino può assumere per la preservazione di numerose specie [...]. Tra le molteplici funzioni importanti che possiede un giardino, questo ruolo conservatore non è sicuramente il più trascurabile», BURLE MARX, *Jardins au Brésil*, cit., p. 327.

<sup>22</sup> R. BURLE MARX, *A garden style in Brazil to meet contemporary needs with emphasis on the paramount value of native plants*, «Landscape Architecture», vol. 44, 4, luglio 1954, p. 202. Burle Marx relazionò il suo contributo durante la riunione annuale dell'American Society of Landscape Architects, tenutasi a Boston il 28-30 giugno 1954.

<sup>23</sup> *Ibid.*

condizione urbana più equilibrata<sup>24</sup>. Attraverso rinnovate implicazioni spaziali e percettive corroborate dai due *jardins en l'air* della sede del Ministero, dall'estensione del blocco principale in un'ala secondaria destinata alle esposizioni e dalla superficie libera al piano terra garantita dall'adozione di colossali *pilotis*, l'uomo doveva potere ritrovare il proprio legame forte con la natura indomita e onnipresente della città carioca<sup>25</sup>.

I due giardini pensili disegnati da Burle Marx ricalcano, esaltano e interpretano questa necessità, non solo quantitativa, di restituzione del verde allo spazio urbano e di ripristino di aree naturali, mettendo in scena un volume in movimento generato da una pittura astratta, che si oppone al volume statico dell'architettura. «Quindi, in uno spazio relativamente piccolo, il giardino è restituito all'uomo avvalendosi dell'architettura stessa»<sup>26</sup>. L'alterità del forte contrasto ricercato tra edificio e natura, per avvalorare i caratteri di quest'ultima, si rinnova nel giardino a terra del Ministero, dove una palpabile analogia tra le alte colonne di granito a vista e i tronchi grezzi delle palme viene meno in favore dell'idea di una scultura vegetale in movimento, che ancora una volta contrasta con l'artificiosità immobile dell'architettura.

Nell'opera creativa di Burle Marx il giardino diviene una compiuta espressione progettuale dalle forti implicazioni urbane: nella sua moderna valenza compositiva, in quanto elemento di unione tra le parti, il paesaggio disegnato suggerisce un'immagine tangibile in risposta alla teorizzazione di uno scenario verde diffuso ed evanescente – pensato in funzione di un'espressione poetica e rappresentato come paradigma romantico del progetto del parco, ma indefinito nella sua forma e qualità – ricorrente

<sup>24</sup> Sulla percezione del rapporto tra città e natura nell'opera di Le Corbusier si veda *Le Corbusier et la nature*, III<sup>e</sup> Rencontre de la Fondation Le Corbusier, Éditions de la Villette, Paris 2004. Si veda inoltre LE CORBUSIER, *Conférences de Rio*, Flammarion, Paris 2006.

<sup>25</sup> Le Corbusier elaborò due schizzi di *avant-projet* per il Ministero dell'Educazione e della Sanità di Rio de Janeiro, corrispondenti a due diverse aree in cui l'edificio sarebbe dovuto sorgere. Cfr. MINDLIN, *Modern Architecture in Brazil*, cit., p. 31 e LE CORBUSIER, *Oeuvre Complète 1938-1946*, Girsberger, Zürich 1977 (prima ed. Architektur Artemis, Zürich 1946), IV, pp. 80-89.

<sup>26</sup> BURLE MARX, *A garden style in Brazil...*, cit., p. 203.

nella costruzione della città contemporanea dei grandi progetti urbanistici lecorbuseriani degli anni 1929-1930.

Burle Marx si fa protagonista di una sorprendente sperimentazione rivolta a interpretare la specifica natura tropicale – dalla scala contenuta del *toit-jardin* ai successivi ed esemplari progetti per giardini privati, *parkways* e piazze pubbliche – che dà ragione di un *continuum* nell'invenzione di un paesaggio moderno e che trova la sua piena compiutezza espressiva nel disegno di un grande parco urbano. L'occasione tanto attesa giunge nel 1953 con l'affidamento, da parte della Commissione per il quarto centenario della città di San Paolo, del disegno di paesaggio per il grandioso parco espositivo Ibirapuera che doveva ospitare le celebrazioni per l'anniversario della fondazione della città<sup>27</sup>.

Ero entusiasta – afferma Burle Marx – per la prima volta, forse, ho avuto la possibilità di sviluppare e ampliare le mie idee su uno stile contemporaneo del giardino, che stavo sviluppando da vent'anni. Questo stile doveva essere la sintesi di concetti di composizione, della ricerca di un vocabolario brasiliano della pianta, in una parola, del mio lavoro come giardiniere pratico e come pittore-architetto del paesaggio.<sup>28</sup>

La raffinata ed efficace concezione paesaggistica del parco fu pensata per una vasta area di circa 400.000 metri quadrati a complemento di un articolato sistema architettonico, composto da numerosi edifici, padiglioni e attrezzature di servizio, progettato dall'architetto Oscar Niemeyer e dalla sua *équipe*<sup>29</sup>. La messa

<sup>27</sup> Sulle vicende del progetto per il Parco Ibirapuera di San Paolo si veda F. LEMES DE OLIVEIRA, *O parque do Ibirapuera: projetos, modernidades e modernismos*, in *Anais do V Seminário DOCOMOMO Brasil. Arquitetura e urbanismo modernos: projectos e preservação*, a cura di H. SEGAWA et al., SAP/EESC-USP, São Carlos 2003.

<sup>28</sup> BURLE MARX, *A garden style in Brazil...*, cit., p. 201.

<sup>29</sup> Al progetto parteciparono Zenon Lotufo, Eduardo Kneese de Mello e Elio Cavalcanti, con la collaborazione di Gauss e Estelita Carlos Lemos. Niemeyer era stato incaricato nel 1951 dal presidente della Commissione per il quarto centenario, il magnate italo-brasiliano Cecilio Matarazzo, fondatore del Museo di Arte Moderna (1946) e della Biennale Internazionale di Arte di San Paolo (1951). Il progetto prevedeva una serie di strutture da collocarsi nell'antico parco comunale, su una superficie di 180 ettari. Il nuovo parco sarebbe dovuto diventare centro propulsore di attività culturali, ospitando grandi mostre e fiere, nonché una

in scena di un “complesso tropicalizzato modernista” fonde, in un unico e ambizioso dispositivo, architettura, tecnica e natura: nel vasto parco disegnato da Burle Marx, un vero e proprio *milieu* tropicale, vengono inseriti una serie di eventi architettonici uniti tra loro da un’errante e sorprendente pensilina (*marquise*) dai profili sinuosi<sup>30</sup>.

Un attento studio preliminare volto alla determinazione estetica e formale del parco vide impegnato Burle Marx per più di sei mesi, consapevole della grande responsabilità a lui affidata nell’ambito di un monumentale parco espositivo che doveva segnare un momento fondante nell’elaborazione di un’architettura moderna specificamente brasiliana. Il progetto è rilevante non solo come verifica del dibattito in corso sulla modernità e sullo sforzo compiuto dalla cultura brasiliana per mantenere i valori della tradizione in una prospettiva di forte rinnovamento, ma anche per le profonde questioni che solleva, prima fra tutte il valore del progetto di paesaggio nella dinamica della metropoli e la sua inattesa forza innovativa.

Il vivace e multiforme disegno proposto da Burle Marx per il parco Ibirapuera – risultato di un processo creativo in grado di generare nuove articolazioni spaziali – rappresenta l’esito dell’evoluzione di un telaio compositivo e di orientamenti progettuali riconoscibili nel repertorio di esperienze precedenti. Nel sistema compositivo del parco di San Paolo, la sapienza botanica nella scelta di associazioni fitogeografiche di piante e nell’uso della vegetazione indigena, la forza e l’originalità espressive di una sempre attenta valutazione di colori e *texturas*, partecipano alla definizione di un progetto efficace e inedito, che sfortunatamente non superò la fase preliminare e venne realizzato solo in parte<sup>31</sup>.

varietà di eventi, come la Biennale Internazionale di Arti Plastiche, finalizzati alle celebrazioni dell’anniversario della fondazione della città (1954).

<sup>30</sup> Sul progetto di Niemeyer per il parco Ibirapuera, conclusosi con la realizzazione dell’Auditorium (2002-2005) si veda S. PHILIPPOU, *Oscar Niemeyer. Curves of Irreverence*, Yale University Press, New Haven - London 2008, pp. 164-177.

<sup>31</sup> La preferenza accordata, in un secondo momento, al progetto realizzato dall’ingegnere agronomo Otavio Augusto Teixeira Mendes sembra ricondurre a un’esplicita interferenza di Niemeyer, motivata da una questione di costi: l’affida-

La ricercata varietà materica e l'esuberante effetto cromatico, riflesso dell'incantamento di fronte a una natura brasiliana strabiliante, oltre che una profonda coerenza ecologica e un rigoroso intento pedagogico, avrebbero rischiato di competere visivamente con le forme architettoniche scelte da Niemeyer, se non addirittura di offuscarle.

La convincente sequenza di giardini pensata secondo accenti inusuali per il parco di San Paolo, memore di una profonda cultura storica del giardino, viene illustrata da Burle Marx in forma dettagliata e puntuale nel 1954 a Boston, in occasione della riunione annuale dell'American Society of Landscape Architects. Nelle tavole di progetto estremamente elaborate mostrate durante il simposio, si susseguono e si alternano giardini dai profili sinuosi e giardini dalle forme geometriche, giardini d'acqua e giardini semiacquatici, collegati tra loro in maniera libera e pensati come esperienze spaziali e sensoriali diversificate di un *ensemble* straordinario, studiato a corollario dell'unità architettonica del parco<sup>32</sup>.

mento del progetto al funzionario statale Mendes non avrebbe comportato spese aggiuntive per il comitato organizzativo degli eventi commemorativi. Quale sia stato il vero motivo di questa "sostituzione" non è dato saperlo; certo è che il rapporto tra Niemeyer e Burle Marx, suggellato fino a quel momento da numerose e proficue occasioni di collaborazione, risultò alterato a seguito del progetto per il parco Ibirapuera di San Paolo.

Parte del progetto originale di Burle Marx fu realizzato solo a partire dal 1992, in occasione del Piano di mantenimento urbanistico e paesaggistico del parco coordinato dallo stesso paesaggista, progetto al quale Niemeyer decise di non partecipare. Risale al 1993 il progetto per il "Giardino delle sculture" dislocato tra il Museo di Arte Moderna, la Biennale e il Padiglione delle Arti (Oca), che riunisce opere di artisti brasiliani distribuite liberamente nel disegno di paesaggio pensato da Burle Marx.

<sup>32</sup> Le tavole di progetto relative al parco Ibirapuera sono conservate nel Fondo Burle Marx presso lo Studio Burle Marx & Cia. Ltda. a Rio de Janeiro, ancora oggi guidato dallo stretto collaboratore Haruyoshi Ono. Alcune tavole relative allo stesso progetto sono conservate presso il Museum of Modern Art di New York: tra queste una planimetria generale (tempera e matita, 1953, MOMA 157.1991), la pianta in dettaglio del giardino geometrico a ridosso del Padiglione dell'Industria (tempera, 1953, MOMA 243.1954), attuale sede della Biennale d'Arte di San Paolo, e una veduta prospettica del medesimo giardino (tempera, 1953, MOMA 158.1991). Alcune delle tavole menzionate sono pubblicate in W.H. ADAMS, *Roberto Burle Marx. The Unnatural Art of the Garden*, The Museum of Modern Art, New York 1991, pp. 68-69 e in *Roberto Burle Marx. La modernité du paysage /*

La loro varietà formale è resa tramite un cromatismo brillante di essenze vegetali autoctone e una ricca diversificazione dei materiali di rivestimento a mosaico (vetri e pietre policromi), esaltata poi dall'uso dell'acqua nelle sue diverse possibili forme, *parterres* galleggianti, fontane e getti.

L'opera dei giardinieri del Rinascimento italiano è in questo senso esemplare. Burle Marx afferma:

non c'è dubbio che l'acqua costituisse per loro una nuova e meravigliosa materia versatile, che poteva essere spruzzata in aria, poteva gorgogliare, fremere e tintinnare, giacere nell'immobilità della morte o spumeggiare in un'inarrestabile furia bianca.<sup>33</sup>

Il "Percorso delle Fontane" pensato per il parco Ibirapuera a ridosso dell'Auditorium, affonda le sue radici proprio nelle "esperienze meravigliose" di Boboli e di Villa d'Este, oltre che negli ammirati giardini moreschi in Spagna: fontane d'acqua disposte ai lati del sentiero si innalzano da mosaici di foglie e fiori dai diversi colori.

L'eterogeneità e il contrasto dei materiali impiegati sono suggellati dalle forme geometriche esibite nelle rappresentazioni in dettaglio di alcuni giardini, al confine tra pittura e disegno del paesaggio: «Non è solo in qualità di giardiniere che penso i giardini», dichiara Burle Marx. E ancora aggiunge:

Sono stato addestrato come pittore. I problemi di contrasto di colore e di armonia, di struttura e forma, sono importanti per un pittore a due dimensioni come lo sono per me nel giardino tridimensionale.<sup>34</sup>

Nell'esibizione asimmetrica delle sue geometrie, l'alternarsi di asfalto, selciato in cemento, superfici erbose, acqua, sabbia, aiuole e fioriere dalle forme geometriche, piante acquatiche, essenze vegetali diversificate, mosaico portoghese realizzato con basalto

Roberto Burle Marx. *The Modernity of Landscape*, cit., pp. 214-215. Si veda anche *I giardini per l'esposizione di S. Paolo*, «Domus», 290, gennaio 1954, p. 2, dove sono riprodotti alcuni disegni a colori di Burle Marx che illustrano i giardini del parco Ibirapuera.

<sup>33</sup> BURLE MARX, *Il giardino come forma d'arte*, cit., p. 39.

<sup>34</sup> BURLE MARX, *A garden style in Brazil...*, cit., p. 200.

nero e arenaria bianca e rossa – a memoria del motivo ricorrente in alcuni tappeti tipici di Bahia – traducono la feconda interazione tra architettura del paesaggio, arte, pittura e botanica<sup>35</sup>.

In prossimità del Museo d'Arte Moderna era previsto uno *special garden*: l'idea di un museo della scultura a cielo aperto, discussa e valutata con lo scultore britannico Henry Spencer Moore, prevedeva la creazione di pareti verdi e compartimenti in pietra ideati per valorizzare gli elementi scultorei esposti.

Tra le diverse composizioni Burle Marx illustra a Boston anche la prospettiva di un sorprendente percorso in cemento armato «sospeso come una ferrovia a tornanti»<sup>36</sup> – previsto nelle immediate vicinanze del Padiglione dell'Industria – che si snoda su un articolato *parterre* dipinto dalle forme organiche e dai colori vivaci, resi con una piantumazione di essenze erbacee e arbusti da fiore, posti in contrasto ad alcune aree ricoperte di sabbia bianca e pietre e a un tappeto erboso al contorno<sup>37</sup>. «L'idea mi è venuta guardando il giardino sul tetto del Ministero dell'Educazione e della Sanità di Rio da una finestra posta sopra di esso», precisa Burle Marx<sup>38</sup>. Esperienze spaziali su piani disgiunti invitano a percezioni distinte della natura: il valore artistico degli elementi naturali spicca nella visione dall'alto della rampa, dove viene meno una terza dimensione, apprezzabile invece a livello del suolo. In questo giardino erano previste anche delle sculture totem in ferro dallo sviluppo verticale (*trepadeiras*), sulle quali potevano trovare alloggio alcune piante, suggerendo percezioni inedite della vegetazione indigena.

<sup>35</sup> Pianta del giardino geometrico a ridosso del Padiglione dell'Industria (tempera, 1953, MOMA 243.1954), pubblicata in ADAMS, *Roberto Burle Marx. The Unnatural Art of the Garden*, cit., p. 69.

<sup>36</sup> BURLE MARX, *A garden style in Brazil...*, cit., p. 207. In questo giardino Burle Marx studia scrupolosamente una sequenza di toni cromatici opposti e alternati: si passa da un complesso di fioriere cubiche in cui dominano i viola, a zone successive in cui predominano i rossi e i gialli, con fasce contrastanti grigie e blu pallido.

<sup>37</sup> Tavola pubblicata in ADAMS, *Roberto Burle Marx. The Unnatural Art of the Garden*, cit., p. 68 e in *Roberto Burle Marx. La modernité du paysage / Roberto Burle Marx. The Modernity of Landscape*, cit., p. 215.

<sup>38</sup> BURLE MARX, *A garden style in Brazil...*, cit., p. 207.

Nella sequenza di giardini per il quarto centenario di San Paolo – asserisce Burle Marx – speravo di raggiungere un carattere spaziale e architettonico utilizzando piante in contrasto o in armonia con gli elementi costruiti o con i materiali di rivestimento, alcuni nuovi e altri tradizionali, ma tutti utilizzati per creare procedimenti di espressione diversificati. Ancora una volta ho sperato di dare alla pianta la sua giusta collocazione nel giardino, creando un legame profondo tra la vegetazione e l'architettura del parco. Forse un giorno l'occasione arriverà.<sup>39</sup>

Negli anni seguenti, le opportunità offerte a Burle Marx di raggiungere la più completa espressione nel disegno di un paesaggio moderno per la città saranno più di una: il Parco del Est a Caracas (1956), il Parco del Flamengo a Rio de Janeiro (1961), il Giardino botanico e zoologico di Brasilia (1961), il rinnovamento del Giardino botanico di San Paolo (1961) e il grande Parco ricreativo della nuova capitale (1974), solo per citare alcuni interventi accomunati dalla grande scala e da un elevato grado di libertà di cui poté disporre il paesaggista. In essi una natura elevata a luogo di contemplazione e di ricreazione configura un inedito dominio paesaggistico attraverso il quale viene messa in scena, nella metropoli, la modernità brasiliana, coniugata con i fondamenti della storia e capace di avvalorare la cultura autoctona. «Valuto molto importanti i mie progetti associati alla città», conferma Burle Marx in una delle sue ultime interviste, e continua: «il lavoro del paesaggista è sempre subordinato a quello dell'urbanista. Senza comprendere le esigenze di una città, e soprattutto senza capire le funzioni delle aree verdi, il paesaggista non può realizzare giardini»<sup>40</sup>.

L'idea di *cidade-parque* suggerita da Burle Marx, quale prefigurazione del *Plano Piloto* per Brasilia tracciato dal maestro Lúcio Costa<sup>41</sup>, presuppone la creazione di «grandi spazi aperti dove si possa respirare, venire a contatto con la natura, dove si possa meditare, contemplare un fiore o una forma vegetale [...]. Questo si-

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 208.

<sup>40</sup> *Entrevista com Roberto Burle Marx, 21.2.1992, Rio de Janeiro, Brasil*, in A.R. DE OLIVEIRA, *Tantas vezes paisagem*, FAPERJ, Rio de Janeiro 2007, p. 31.

<sup>41</sup> Si veda Lúcio Costa. *Brasilia Plano Piloto*, a cura di M. TATTARA, Documenti della Scuola di dottorato dell'Università Iuav, Venezia 2010.



gnifica creare parchi e giardini con una propria espressione, come opera d'arte, ma che, contemporaneamente, soddisfino tutte le esigenze del contatto con la natura, sempre più insoddisfatta per la vita che conduce l'uomo della civiltà tecnologica»<sup>42</sup>.

### *La ricerca botanica e la scoperta*

Per il parco zoo-botanico di Brasilia – opera non realizzata ma esemplare per la complessità insita nel progetto – Burle Marx aveva previsto un'articolazione in diverse sezioni pensate per contenere una serie di aree ricche di significato ecologico, suggellate dalla stretta relazione tra animali e loro habitat. Progettare *ex novo* un giardino botanico era un'impresa non comune ed è lo stesso paesaggista a rivelarne questioni e principi in un'illuminante conferenza dal titolo *Progetti di paesaggio di grandi aree*:

La prima decisione da prendere è quale sia l'orientamento che deve predominare, quale sia il significato che si deve imprimere al parco. Nel caso di un giardino botanico possiamo scegliere tra un ordinamento basato su un criterio sistematico, un criterio ecologico o un criterio più o meno eclettico, che permetta di legare i vantaggi di uno o dell'altro [...] considerando poi la necessità di un parco zoologico, la presenza di animali introduce una disciplina nel movimento e nella struttura del parco che esigono una serie di precauzioni da parte del paesaggista, per cui la soluzione funzionale e quella estetica si realizzano simultaneamente, senza conflitto.<sup>43</sup>

Le sezioni previste erano rappresentative delle grandi regioni della flora e della fauna brasiliane, oltreché di altre zone

<sup>42</sup> R. BURLE MARX, *Considerações sobre arte brasileira*, 1966, in Roberto Burle Marx, *Arte & Paisagem...*, cit., p. 74.

<sup>43</sup> R. BURLE MARX, *Projetos de paisagismo de grandes áreas*, 1962, in Roberto Burle Marx, *Arte & Paisagem...*, cit., pp. 44-45. Continua Burle Marx: «Nel parco zoobotanico di Brasilia, per esempio, optammo per una distribuzione degli animali, in un ambiente formato dalla vegetazione dei gruppi ecologici dei rispettivi habitat. Ma la natura non deve essere solo copiata. È necessario realizzare una composizione che proietti e dia enfasi alla presenza degli animali e delle piante affinché siano più espressivi come elementi di un dato paesaggio. Il paesaggista deve fare attenzione anche all'adattamento, che è un'espressione di aggiustamento tra l'essere e il mezzo, l'animale e la pianta, l'uomo e la natura, l'uomo e la città».

equatoriali, di parte dell'Europa e dell'America del Nord. Nel disegno del parco è evidente la volontà di valorizzare particolarità climatiche e botaniche regionali invisibili agli occhi della società contemporanea, associate alle necessità plastiche e funzionali degli ecosistemi riprodotti, tanto che il progetto segnò l'inizio della costituzione di un'enciclopedia botanica regionale.

Tra i materiali grafici prodotti da Burle Marx per Brasilia, spicca una raccolta di studi che mostrano il paesaggio delle diverse regioni fitogeografiche del Brasile<sup>44</sup>. Nel caso della *caatinga*, bioma esclusivamente brasiliano caratteristico della regione del *Sertão*<sup>45</sup>, viene rappresentata una scarna vegetazione xerofila come modello da riprodurre e mostrare nel parco della nuova capitale.

La *caatinga* – precisa il paesaggista – è caratterizzata da una periodicità marcata, con periodi di riposo estivo, nei quali tutto il verde si perde, a eccezione delle cactacee e di alcuni alberi sempreverdi come per esempio lo *juazeiro*. Nel paesaggio solo i vegetali spogli assumono un tono cinereo che contrasta poi, durante la stagione delle piogge, con uno sviluppo molto rapido delle lamine foliarie e con una fioritura esuberante che trasforma la *caatinga* in un autentico giardino.<sup>46</sup>

La ricreazione di una spontaneità vegetale tropicale che viene giardino delinea nell'opera di Burle Marx una passione botanica scientificamente coltivata e sempre alimentata da un indispensabile convivio con botanici di esperienza, senza mai dimenticare la coscienza ecologica del celebre naturalista tedesco Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868), che visitò il Brasile tra il 1817 e il 1820. Il paesaggista brasiliano sembra quasi identificarsi in questa figura «dalla grande sensibilità che univa le migliori nozioni ecologiche della sua epoca con un forte sentimento artistico» e lo cita spesso nelle sue conferenze e nei suoi scritti come

<sup>44</sup> Si veda Roberto Burle Marx, *Arte & Paisagem...*, cit., pp. 48-49, figg. 6-7.

<sup>45</sup> Il *Sertão* è una regione semi-arida nel nord-est del Brasile che comprende gli stati di Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí e parte dello stato di Minas Gerais.

<sup>46</sup> R. BURLE MARX, *Horticultura no Brasil*, in Roberto Burle Marx, *Arte & Paisagem...*, cit., p. 36.

esempio di «uomo di cultura umanistica che arrivando in Brasile si appassionò alla sua esuberante natura e, in un misto di scienza e poesia, la suddivise in regioni fitogeografiche individuate attraverso i nomi di alcune città greche»<sup>47</sup>.

Alcune delle mirabili *planches* della straordinaria *Flora Brasiliensis*, composta da von Martius<sup>48</sup> con la collaborazione di numerosi specialisti, sembrano prefigurare gli studi sulla flora prodotti da Burle Marx quasi un secolo dopo per il parco zoot Botanico di Brasilia, nella rispondenza a un criterio ecologico che diviene modernità e che è il risultato di un uso estetico delle organizzazioni spaziali spontanee delle piante indigene, raggruppate per affinità in funzione di microclimi o di combinazioni geologiche. Le riserve naturali, definite dal paesaggista brasiliano “giardini naturali”, permettono la preservazione di diverse specie di piante e di situazioni tipiche di una determinata regione, come anche di certe specie minacciate dall'estinzione. Si tratta di una pedagogia ecologica che tende alla trasformazione della mentalità collettiva e ad approfondire una coscienza in rispetto delle sfide per la preservazione del pianeta.

E ne abbiamo conferma più di dieci anni dopo nel grande parco ricreativo di Brasilia (1974), attuale parco Sarah Kubitschek, ideato da Burle Marx con la collaborazione degli architetti Haruyoshi Ono e José Tabacow, dove sapienti quadri ecologici, in cui vengono meno i limiti tra parco disegnato e organizzato e riserva naturale, ricalcano uno scrupoloso ordinamento didattico per regioni fitogeografiche necessario alla comprensione dei valori della natura; la materia vegetale diviene uno strumento educativo, oltre che finalizzato al piacere.

Fare paesaggi artificiali non significa negare o imitare servilmente la natura. Significa sapere trasporre e sapere associare, sulla base di

<sup>47</sup> BURLE MARX, *Projetos de paisagismo de grandes áreas*, cit., p. 48.

<sup>48</sup> C.F.PH. VON MARTIUS, A.W. EICHLER, I. URBAN, *Flora brasiliensis: enumeratio plantarum in Brasilia hactenus detectarum quas suis aliorumque botanicorum studiis descriptas et methodo naturali digestas partim icone illustratas*, R. Oldenbourg, Monachii et Lipsiae 1840-1906, 15 vols.

un criterio selettivo, personale, i risultati di un'osservazione lenta, intensa e prolungata.<sup>49</sup>

La pratica dell'osservazione e la valenza attribuita alle associazioni di piante rimandano all'insegnamento di un altro importante botanico e profondo conoscitore della flora brasiliana, Henrique Lahmeyer de Mello Barreto<sup>50</sup>, con il quale Burle Marx collaborò per la realizzazione del Parco di Araxá (1943) e accompagnato dal quale intraprese numerose spedizioni nei diversi ecosistemi brasiliani, alla ricerca di piante sconosciute che potessero arricchire il suo vocabolario paesaggistico. I viaggi di scoperta del paesaggista rasentano spesso il parossismo:

Nella mia costante ricerca di piante nuove, con forme nuove, ho vissuto momenti di *climax* fuori dal comune [...] È come se la foresta ci offrissi un nuovo tesoro che esiste solo per coloro che lo cercano.<sup>51</sup>

Le frequenti esplorazioni nello sterminato territorio brasiliano alla ricerca dello sconosciuto hanno sollecitato impressioni e conoscenze necessarie alla comprensione del mistero insito in una natura non alterata dall'uomo. Solo attraverso questa esperienza egli ha potuto osservare e comprendere le piante nel loro habitat; da qui è nata l'esigenza di creare un laboratorio, un luogo di studio, di analisi, di sperimentazione, di conservazione di tutti i materiali raccolti, il Sítio<sup>52</sup>.

<sup>49</sup> R. BURLE MARX, *Jardim e ecologia*, 1967, in Roberto Burle Marx, *Arte & Paisagem...*, cit., p. 88.

<sup>50</sup> Henrique Lahmeyer de Mello Barreto fu direttore del Giardino Botanico di Belo Horizonte e successivamente del Giardino Zoologico di Rio de Janeiro. Nel testo della conferenza di Burle Marx, *Projetos de paisagismo de grandes áreas*, 1962, si legge: «Nei grandi parchi, gran parte della esperienza che ho maturato fu acquisita quando realizzai il Parco di Araxá, nello Stato di Minas Gerais, insieme a Mello Barreto. Il rapporto con questo botanico per me ha rappresentato una vera e propria scuola. Egli mi fece vedere e analizzare, una per una, le diverse associazioni di piante delle montagne del Minas Gerais [...] Per la mia formazione, questo fu il contatto più importante con uno dei maggiori botanici che ho incontrato», *Roberto Burle Marx, Arte & Paisagem...*, cit., pp. 41 e 44.

<sup>51</sup> BURLE MARX, *Mon expérience de paysagiste*, cit., pp. 164-165.

<sup>52</sup> A partire dal 1949, Burle Marx creò nel Sítio Santo Antônio da Bica (attuale Sítio Roberto Burle Marx), nella Barra de Guaratiba a circa 45 km da Rio de Janeiro, un grande laboratorio ecologico-sperimentale e la più straordinaria colle-

Burle Marx condivise la sua “attrazione violenta” verso la foresta tropicale con numerosi botanici<sup>53</sup> e con alcuni colleghi<sup>54</sup>, tra questi l'architetto e amico Rino Levi (1901-1965). Nell'introduzione della monografia dedicata all'opera di Levi<sup>55</sup>, Burle Marx dà conto del suo grande spirito di osservazione, dimostrato nelle singolari esperienze di collaborazione progettuale e nelle numerose spedizioni alla ricerca di nuove specie di piante che i due professionisti intrapresero insieme. Proprio durante un viaggio nello stato di Bahia, nel settembre 1965, Levi perse la vita durante l'ascesa del Morro do Chapéu, troncando una consolidata e feconda amicizia nata nel 1935.

L'osservazione in Levi – narra Burle Marx – non era una qualità passiva. Al contrario, egli utilizzava in modo intelligente l'esperienza acquisita mediante l'attenzione con cui contemplava la natura. [...] La vegetazione ebbe un ruolo importante nelle sue opere, sfociando nella creazione di spazi, dove potesse inserirsi questo mondo vegetale, che tanto amava. Tentava così di recuperare un aspetto più umano alla vita, che le abitazioni erano andate man mano perdendo.<sup>56</sup>

Il tema della residenza suggella un connubio nato in seno all'entusiastica passione per la botanica applicata e fondato sulla convinzione che l'integrazione spaziale fra architettura e mondo

zione in forma sistematica di piante vive brasiliane. Si veda G.G. RIZZO, *Il giardino privato di Roberto Burle Marx. Il Sítio. Sessant'anni dalla fondazione. Cent'anni dalla nascita di Roberto Burle Marx*, Gangemi, Roma 2009.

<sup>53</sup> Si veda R. BURLE MARX, *A participação dos botânicos na minha formação profissional*, in *Roberto Burle Marx, Arte & Paisagem...*, cit., pp. 177-179.

<sup>54</sup> A seguito di alcuni viaggi di esplorazione accompagnato dagli stretti e valenti collaboratori José Tabacow e Haruyoshi Ono, Burle Marx pubblica una serie di raccolte specifiche sulla vegetazione brasiliana: *Plantas bem brasileiras apresentadas por Burle Marx*, Rio Editora, Rio de Janeiro 1980; *Rio Natureza*, Rio Arte - Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 1981; *Expedição Burle Marx à Amazônia*, Edizioni CNPq, Rio de Janeiro 1983; *Árvores. Minas Gerais*, Editora ACM, Rio de Janeiro 1989.

<sup>55</sup> *Rino Levi*, introduzioni di R. Burle Marx e N. Goulart Reis Filho, Edizioni di Comunità, Milano 1974.

<sup>56</sup> R. BURLE MARX, *Testimonianza su Rino Levi*, 17 aprile 1972, in *Rino Levi*, cit., p. 9. A seguito delle numerose spedizioni anche Levi, sull'esempio di Burle Marx, creò nel giardino della sua casa di San Paolo (1944) un vero e proprio laboratorio dove coltivare le piante raccolte.

vegetale, incarnata nella creazione di un giardino tropicale, potesse rappresentare un percorso favorevole per conferire specificità al modernismo brasiliano. «Il giardino – scrive Burle Marx – non è altro che la continuazione, il prolungamento dell’abitazione. Si tratta in realtà dell’abitazione *en plein air*»<sup>57</sup>. Nelle opere che vedono la collaborazione tra Burle Marx e Levi, il giardino esiste in equilibrio con l’architettura, l’arte, il luogo e la tradizione; l’esperienza sensoriale di una vivace, fiorente, armonica vegetazione brasiliana suggerisce un’architettura originale<sup>58</sup>. È il caso della residenza Olivo Gomes, nella *fazenda Sant’Ana* a São José dos Campos (1949-1951)<sup>59</sup>, concepita da Levi insieme a Roberto de Cerqueira César come un luogo privilegiato da cui osservare un panorama mediato da due manifestazioni artistiche di natura distinta, che si alimentano reciprocamente e sono in sintonia con l’architettura: il giardino tropicale composto da Burle Marx e i pannelli di *azulejos* ideati dallo stesso paesaggista per il rivestimento a piano terra della parete d’ingresso principale alla casa, oltre che per alcune superfici interne. Nell’ultima intervista rilasciata nel marzo del 1994, il paesaggista sottolineò che con Levi si era stabilita una feconda collaborazione paesaggista-architetto e in particolare nella residenza Olivo Gomes, «where the architect incorporated some of my tile and mosaic panels into the building»<sup>60</sup>. L’arte del *camouflage* di superfici verticali con piastrelle ceramiche di stile coloniale, ammirata in alcuni straor-

<sup>57</sup> BURLE MARX, *Jardins au Brésil*, cit., p. 326.

<sup>58</sup> Burle Marx fu invitato da Levi a realizzare il progetto di paesaggio e, in alcuni casi il disegno di murali in ceramica, in molti dei suoi progetti: nell’edificio Prudência, São Paulo (1948); nel complesso residenziale Tecelagem Parahyba e nella casa di Olivo Gomes, São José dos Campos, São Paulo (1950); nell’edificio Plavinil Elclor, São Paulo (1961); nella fabbrica di latte Paraíba, São José dos Campos, São Paulo (1963). La collaborazione tra Burle Marx e lo studio Rino Levi e Associati continuò anche dopo la sua morte. Sull’opera di Rino Levi si veda *Rino Levi*, cit. e *Rino Levi. Arquitetura e cidade*, a cura di R. ANELLI, Romano Guerra Editore, São Paulo 2001.

<sup>59</sup> Attuale Parco Roberto Burle Marx della città di São José dos Campos (Stato di San Paolo).

<sup>60</sup> HAMERMAN, *Roberto Burle Marx: The Last Interview*, cit., p. 171. Burle Marx continua precisando che «in most cases the architects would simply leave the areas assigned to the gardens to my judgement. There was no interference», *ibid.*

dinari esempi portoghesi<sup>61</sup>, fu acquisita dal maestro Cândido Portinari e successivamente declinata in molti progetti<sup>62</sup>.

Nella residenza Olivo Gomes, il variopinto pannello di ceramica esterno suggerisce una trasparenza necessaria alla forma, esaltando la dinamicità delle pareti della casa e la matericità dell'architettura.

Ricordo il problema sollevato dal pannello di *azulejos* per la famiglia Gomes – rende conto Burle Marx. – [...] Questo pannello aveva un ruolo importante nello schema architettonico di Rino Levi. Fu lui a farmi capire che il colore delle piante e del fogliame doveva essere in armonia con quello delle piastrelle. Il blu dominante del pannello si accordava con l'ocra dell'edificio, e le piante scelte avevano foglie colore violetto e fiori gialli e rossi.<sup>63</sup>

La tensione cromatica tra materia architettonica e materia vegetale, frutto di consapevolezza artistica e sapienza botanica, generano soluzioni moderne di significato estetico e funzionale che tendono a un'integrazione organica tra gli spazi, le forme e i colori.

### *La difesa dei paesaggi tropicali*

Il domino paesaggistico messo in opera da Burle Marx precipuamente nei progetti per i grandi parchi metropolitani palesa una dimensione etica del paesaggista che richiama l'emergenza

<sup>61</sup> Burle Marx descrive in particolare il giardino di Venere del Palazzo dei Marchesi di Fronteira a Lisbona. R. BURLE MARX, *Il giardino come forma d'arte*, 1962, in *Roberto Burle Marx. Un progetto per il paesaggio*, cit., p. 41.

<sup>62</sup> Nel 1937, Burle Marx collabora come assistente di Cândido Portinari alla realizzazione delle pitture murali della serie "O Homem e o Trabalho" e di alcuni pannelli decorativi in *azulejos* per il Ministero dell'Educazione e della Sanità di Rio de Janeiro. Tra numerosi progetti contraddistinti dall'uso di pareti di *azulejos* realizzate da Burle Marx, si segnalano, a Rio de Janeiro, l'Edificio Tapir (1945), le residenze Jean-Marie Diestl (1947) e Walther Moreira Salles (1949), il Padiglione delle malattie tropicali dell'Istituto Oswaldo Cruz (1947), inoltre la fabbrica Mercedes-Benz a São Bernardo do Campo (1958), il Parque del Este a Caracas (1960).

Il pannello ceramico realizzato per la residenza dell'ambasciatore W. Moreira Salles a Rio de Janeiro, oggi sede dell'Istituto Moreira Salles, è stato oggetto di un'accurata opera di restauro a cura dello Studio Burle Marx & Cia. Ltda. nel 2011-2012.

<sup>63</sup> BURLE MARX, *Testimonianza su Rino Levi*, cit., p. 9.

di una nuova cultura collettiva, mossa da una ragione ecologica e finalizzata alla difesa dei paesaggi e dell'ambiente brasiliani. Il concetto di "macropaesaggio o di dominio paesaggistico" è definito in senso geografico e quindi inteso come unità maggiore che esula da un dominio visuale ed è «caratterizzato da aspetti morfoclimatici tipici e da propri quadri di vegetazione»<sup>64</sup>.

A partire dagli anni Settanta del secolo scorso, gli scritti e le parole di Burle Marx rendono pubblica, in forma più esplicita, la sua denuncia dei crimini perpetrati alla flora brasiliana e danno conto di una crociata ecologica in difesa della natura in Brasile, a sostegno della necessità di elaborare un programma di preservazione di grande complessità, che garantisca una condizione ecologica equilibrata e favorevole alla vita umana. *Questioni di conservazione della natura* (1976); *La scalata della devastazione* (1980); *Paesaggismo e ecologia* (1981); *Paesaggismo e devastazione* (1983); i titoli di questi contributi, accanto ad altri numerosi articoli pubblicati con frequenza spasmodica sui quotidiani locali per divulgare il disastro della devastazione ambientale in corso in Brasile, restituiscono uno spirito di appassionata difesa della natura brasiliana, specificamente della foresta Amazzonica, che in Burle Marx diviene fondamento per il progetto di paesaggio.

Non sono contro la colonizzazione – dichiara – e nemmeno contro l'utilizzazione delle risorse naturali o l'abbattimento delle foreste. Ma credo che gli interventi sulla natura debbano essere preceduti da studi che portino a una sua conoscenza, che ci permettano di valutare gli impatti, le conseguenze immediate e a lungo termine.<sup>65</sup>

La vocazione ecologista della fase più matura del pensiero e dell'opera di Burle Marx e la sua riflessione critica sulla necessità di difendere i paesaggi brasiliani ci riportano al contesto d'elezione della città e in particolare della nuova capitale. *Brasis, Brasil*,

<sup>64</sup> R. BURLE MARX, *Recursos paisagístico do Brasil*, 1976, in Roberto Burle Marx, *Arte & Paisagem...*, cit., p. 128.

<sup>65</sup> R. BURLE MARX, *Paisagismo e devastação*, 1983, in Roberto Burle Marx, *Arte & Paisagem...*, cit., p. 203. La conferenza è stata tradotta in lingua italiana, «Folia: rivista trimestrale di architettura del paesaggio, cultura dell'ambiente e informazione tecnica», 1, 1991, pp. 40-43.



*Brasilia*: l'eco di una pluralità culturale e di una diversità sociale insite nell'unità nazionale brasiliana, tracciata nel 1960 dall'antropologo Gilberto Freyre, si riflette e pare amplificarsi nel disegno di Brasilia. Il concetto di paesaggio sociale scelto da Freyre per designare la forma assunta dal paese sotto l'effetto del lavoro secolare degli uomini e delle civiltà – segnalato dallo stesso Burle Marx nella sua profonda riflessione sui valori della tradizione brasiliana tradotti nella naturalità organizzata del paesaggio costruito (sia esso giardino, parco o area verde urbana) – corrobora una duplice prospettiva di unità e di pluralità che non trova conferma nel piano di Brasilia. Nello specifico, Freyre si erge contro la costruzione di una nuova capitale in quanto “architettura scultorea” su scala monumentale. Citando il Seminario internazionale sulle città di nuova fondazione, promosso dall'Unesco e tenutosi a Rio de Janeiro il 12 ottobre 1958, Freyre sottolinea che «come città nuova, Brasilia non è da considerarsi un puro problema di architettura e nemmeno di urbanistica, ma di ecologia. Di ecologia tropicale»<sup>66</sup>. Continua Freyre:

Dovremmo distinguerci non solo per le opere degli architetti, ma degli architetti associati agli ecologi e ai sociologi affinché insieme sviluppino un sistema di integrazione delle nuove città con lo spazio naturale, sociale e culturale, caratteristicamente tropicale, attendendosi il più possibile al futuro delle città come città moderne nel tropico e all'interno di un paese già in possesso di tradizioni valide e responsabilità sopranazionali, piuttosto che a un adattamento dei valori europei a condizioni tropicali di vita o a un'assimilazione dei valori tropicali a un tipo di civiltà predominante, ma non esclusivamente europea: aperta ad altre influenze, ad altre esperienze e ad altre prospettive [...] un sistema che formi la base, proiettata nel futuro, di una nuova e più dinamica articolazione di Brasili in Brasile, tenendo come centro Brasilia.<sup>67</sup>

Nel solco di questa nuova prospettiva è riconoscibile la pedagogia ecologica di Roberto Burle Marx e specificamente di alcuni

<sup>66</sup> G. FREYRE, *Brasis, Brasil, Brasília: sugestoes em torno de problemas brasileiros de unidade e diversidade e das relacoes de alguns deles com problemas gerais de pluralismo etnico e cultural*, Livros do Brasil, Lisboa 1960, p. 154.

<sup>67</sup> *Ibid.*

suoi progetti per la nuova capitale. *Brasília deve mantener sua paisagem tropical*: così titola un articolo firmato Burle Marx e pubblicato sul giornale «O Globo» di Rio de Janeiro il 20 aprile 1970. Il paesaggio tropicale auspicato allude a una realtà naturale tangibile che diviene lezione ecologica per il paesaggista e per gli abitanti della metropoli<sup>68</sup>, ma anche a un paesaggio artefatto, reso attraverso una varietà di materiali, riflesso dell'esperienza di una natura che l'uomo non si stanca di ammirare.

Portare nell'ambiente urbano gli elementi vegetali e minerali del paesaggio circostante – asserisce Burle Marx – sarebbe più coerente in termini paesaggistici, più economico in termini di esecuzione e manutenzione e più equilibrato in termini di integrazione tra uomo e ambiente.<sup>69</sup>

In una conferenza del 1983, *L'architettura del paesaggio nella struttura urbana*, il paesaggista restituisce l'immagine infausta e sorprendentemente attuale di uno scenario urbano nel quale false istanze di progresso minacciano le aree verdi ancora esistenti, ma soprattutto cancellano la storia del paesaggio e della città brasiliani: una «idea ingannevole di rinnovamento urbano, o di progresso, ha sacrificato non solo la vegetazione esistente, ma anche la stessa storia delle città»<sup>70</sup>. Di contro, lo stratificarsi di una preziosa memoria del passato e i valori più autentici della tradizione naturale divengono modelli progettuali più appropriati, nella misura in cui sanno rispondere a una ferma volontà di conservazione dell'ambiente e di difesa della natura.

«Dobbiamo creare parchi educativi, zoo e giardini botanici, per mostrare e fare conoscere la vegetazione», sostiene il paesag-

<sup>68</sup> Nel caso di Brasilia, la durezza del clima impose un paesaggismo di compensazione fondato sulla indispensabile presenza dell'acqua. Nel giardino del Ministero delle relazioni estere, Burle Marx si servì di una particolare specie di palma (*Buriti* o *Mauritia vinifera*) e la utilizzò come nel paesaggio naturale della regione del *Cerrado*, dove filari di palme della stessa specie annunciano la presenza dell'acqua.

<sup>69</sup> BURLE MARX, *Paisagismo e devastação*, cit., p. 205.

<sup>70</sup> R. BURLE MARX, *L'architettura del paesaggio nella struttura urbana*, 1983, in Roberto Burle Marx. *Un progetto per il paesaggio*, cit., p. 56.

gista brasiliano. E prosegue: «Dobbiamo fare in modo che i nostri figli entrino in contatto con la natura e che comprendano il patrimonio che possiedono»<sup>71</sup>. La riscoperta nella città di uno scenario naturale seducente e funzionale rivela un eloquente paesaggio sociale e culturale che riesce a coniugare, con grande efficacia e in una prospettiva inedita, la modernità con i fondamenti della storia.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 57.