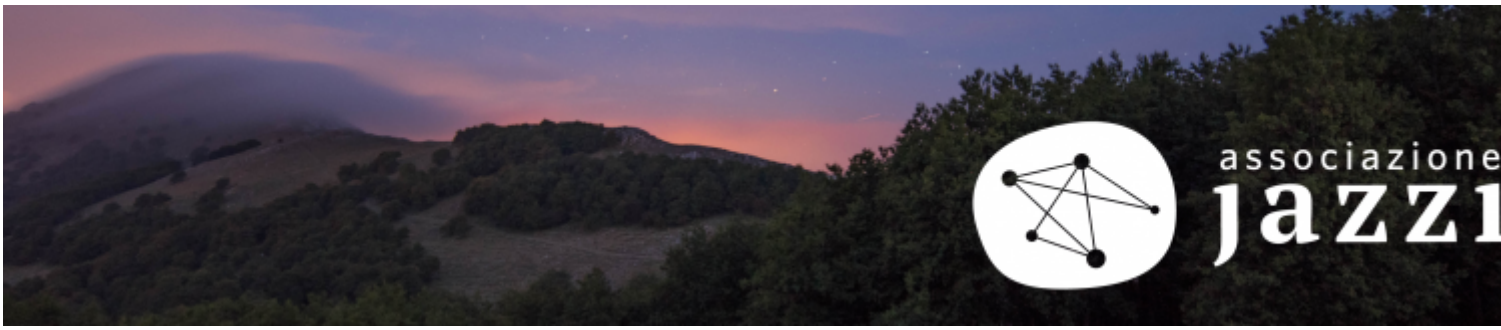
DOPPIOZERO

Mettere in mostra il giardino

Riccardo Venturi
18 Luglio 2017



Continua l'intervento di doppiozero a sostegno del Progetto Jazzi, un programma di valorizzazione e narrazione del patrimonio culturale e ambientale, materiale e immateriale, del Parco Nazionale del Cilento (SA).

Gli Jazzi (da iacere, giacere) erano dimore temporanee, giacigli per il ricovero di animali da pascolo, punto di connessione tra tratturi e paesi: luoghi dell'indugio, della presa di contatto con le cose. Il progetto intende recuperare questo modo di abitare la natura, raccontando percorsi da attraversare con lentezza, riappropriandosi di spazi e luoghi e della loro storia, rinnovando esperienze – come l'osservare le stelle o il nascere del giorno – capaci di ripristinare il contatto con la natura, con il ciclo delle cose e delle stagioni. La sfida è anche quella di produrre innovazione e rigenerazione sociale, recuperando strutture e architetture rurali, mettendo in moto un circolo virtuoso di ospitalità diffusa che si nutra delle realtà esistenti e delle reti di relazione con i 'nuovi viaggiatori'.

Percorrendo *Jardins*, la mostra al Grand Palais di Parigi (fino al 24 luglio), i visitatori s'imbattono in diverse citazioni di Gilles Clement, ingegnere orticolo e botanico, giardiniere e paesaggista, autore dei giardini del Museo del Quai Branly e del Parc André-Citroën, per limitarci a Parigi. Bisogna spingersi fino all'ultima sala per vedere l'estratto di un video (*Un tour à La Vallée*, 2016) in cui Clement è impegnato a far del giardinaggio ne La Vallée, il suo giardino sperimentale nella Creuse.

Scorrendo il *Manifesto del Terzo Paesaggio* (2004, 2014), tradotto da Quodlibet come molti libri di Clement, ci rendiamo conto che non è nuovo a operazioni di questo genere: *Gilles Clement: une école buissonnière* (Espace Electra, Parigi 1997); *Le jardin planétaire* (Grande Halle de la Villette, 1999); *Jardin des tempêtes* (Vassivière, 2002, Saint-Denis de la Réunion); *Environ(ne)ment, Manières d'agir pour demain* (CCA, Montréal 2006); *Air de Paris* (Centre Pompidou, Parigi 2007); *Estuaire*, Biennale d'art contemporain (tra Nantes e Saint-Lazare, 2007, 2009, 2012); *Grands Paysages d'Europe* (Centre Culturel César Manrique di Lanzarote, 2008); *Toujours la vie invente. Carte blanche à Gilles Clement* (Monastère de Saint-Benoît-du-Sault, 2013), fino alla recente *Jardin infini. De Giverny à l'Amazonie* (Centre Pompidou, Metz, visitabile fino al 28 agosto) e alla già citata *Jardins*.

Se questa lista è incompleta – penso ad esempio alla triennale di Aarhus, *The Garden. End of Times, Beginning of Times* (fino al 30 luglio) –, il messaggio è chiaro: il giardino è ormai entrato prepotentemente nei musei. E in questo processo Gilles Clement gioca un ruolo decisivo. Ne discutiamo con lui in un breve scambio di email.

Carl Schilbach

Esporre il giardino

RV Come esporre il giardino nel white cube, uno spazio chiuso che risale alla tradizione formalista del modernismo? È questa una delle sfide per conservatori dei musei, curatori e, forse, per un giardiniere-paesaggista come lei sebbene, come scrive in *Una breve storia del giardino*, vi è incompatibilità tra giardino e museo. Il primo infatti, refrattario all'*hortus conclusus*, non cessa di cambiare forma.

GC In effetti considero che vi sia un'incompatibilità tra il giardino-spazio di trasformazione nel corso del tempo e un'esposizione, in cui le immagini di un giardino mostrano uno stato circoscritto di quel meccanismo vitale che lo anima. Il video [esposto ora nella mostra *Jardins*] è tutto sommato il modo migliore per mostrare un giardino. Non sono sicuro che i video girati con la videocamera GoPro ne La Vallée siano la formula ideale, in quanto l'immagine resta molto mossa. Ma il movimento del corpo e dell'immagine è coerente con l'idea stessa di giardino e con la maniera di parlarne.

RV Tutto sembra opporre il giardino al museo. E tuttavia le mostre consacrate ai giardini si moltiplicano, guadagnano terreno, se possiamo esprimerci così.

GC Sono spesso sollecitato per partecipare a diverse mostre, poiché il tema del giardino e quello del paesaggio sono diventati sempre più centrali nello spirito dei cittadini del nostro pianeta. Questa tendenza coincide con una presa di coscienza ecologica in via di espansione. Purtroppo questa presa di coscienza non è assunta fino in fondo: passare all'azione è più difficile, perché la gestione ecologica è incompatibile col modello economico dominante.

RV Al riguardo lei si è opposto, e recentemente pubblicamente dissociato, dal "green capitalism" e dal "green business" (*L'alternative ambiante*, 2009, 2014). Quella che alcuni considerano come la panacea per tenere assieme crescita economica e sostenibilità, per lei è, al contrario, un'ideologia perversa.

GC Se il capitalismo, che funziona nel quadro dell'economia ultra-liberale di oggi, dimostrasse un'efficacia ecologica e promuovesse un reale umanesimo, sarei pronto a rivedere la mia posizione sul modello economico che trovo, per il momento, devastante. Davanti al "green-washing" dobbiamo adottare vere e proprie misure di protezione della vita, che sia animale, vegetale o umana. La crescita economica non è altro che una nevrosi da banchiere. La sostenibilità non esiste nel mondo vivente, poiché tutto si trasforma. Lo sviluppo sostenibile è un inganno. E ogni recupero dell'ecologia da parte della finanza non fa altro che minacciare direttamente la vita sul pianeta.

RV Torniamo al museo. Quello che è vero per il white cube è anche vero, secondo lei, per gli architetti preposti alla tutela dei monumenti, soprattutto quando sembrano voler imporre una forma stabile e definitiva al giardino. Siamo agli antipodi delle *friches*, quei terreni incolti e diffusamente ignorati prima che lei ne valorizzasse il ruolo nel nostro ecosistema, considerandoli come possibilità piuttosto che come scarti. Che le *friches* siano un modello non soltanto per il giardiniere ma anche per chi lavora nel campo della museologia, la storia e la critica d'arte?

GC È sempre difficile trasporre e applicare un principio generato dall'osservazione di un mondo particolare – quello della natura – a un mondo afferente a un altro spazio-tempo – quello della cultura. Ciononostante credo che ogni sfera culturale offra la possibilità di aprirsi a una dimensione progettuale, che si tratti di arte o di architettura, di ricerca scientifica o d'insegnamento. E per me il progetto si costruisce ancora meglio se si accorda a uno "spazio" del non progetto, come nel caso della *friche*. Non solo uno di questi spazi ne valorizza un altro allo stato grezzo, ma persino il progetto costruito – quello che merita veramente questo nome – beneficerà sempre di un apporto dell'imprevedibile contenuto nel non-progetto. Il giardino benefica sempre degli ausiliari dei giardinieri che si annidano nella *friche* adiacente. Senza questo terreno di accoglienza di una diversità all'apparenza inutile, il lavoro del giardiniere sarebbe più laborioso, volto al dispendio di energia contraria. In qualche modo la *friche* è un reservoir di offerte gratuite.

RV Lei ama ripetere che il giardiniere-paesaggista dovrebbe osservare molto e dedicarsi meno al giardinaggio. Allo stesso modo, la sua scrittura è spesso accompagnata da foto e disegni (che mi fanno pensare a Yona Friedman, forse perché in Italia siete entrambi tradotti dalla stessa casa editrice). Questa capacità d'osservazione e questo impulso a riempire di disegni i suoi taccuini mettono in dialogo il suo lavoro con le arti visive. In che misura quella che chiamiamo oggi eco-arte contribuisce attivamente alla comprensione del (Terzo) paesaggio, senza limitarsi a un ruolo meramente didattico?

GC I disegni, come le parole, richiedono di essere ben selezionati per esprimere i propositi che si vogliono trasmettere agli altri. Accade spesso, tuttavia, che una parola ben scelta o un bel disegno non siano sufficienti a spiegare il proposito che si difende. A volte sono necessari entrambi. In questa combinazione di parole e immagini può iscriversi la dimensione artistica, giocare un ruolo fondamentale agendo sull'emozione e, di conseguenza, rendere dinamici tutti i meccanismi d'accesso all'intelligibilità del contesto preso in esame. L'arte non si realizza con l'obiettivo dell'artista di essere riconosciuto, ma nella necessità assoluta di esercitare i poteri sovversivi dello spirito, quelli che cambiano lo sguardo e trasformano il sogno in utopia realizzabile.

Il Terzo paesaggio

RV Leggendo il *Manifesto del Terzo paesaggio* mi ha colpito il fatto che quest'ultimo si definisce, in finale, attraverso una serie di scarti e sottrazioni. È un territorio abbandonato dall'uomo, non sfruttato, non antropizzato. È uno spazio indeciso dove non passano le macchine, indifferente per l'uomo come per le istituzioni. Una forma di oblio, di rimosso o d'inconscio. Uno spazio che esiste malgrado gli esseri umani, quasi per accidente, segnato dal caso, dall'indefinito, dall'incertezza. Siamo agli antipodi di un bene patrimoniale. E tuttavia è proprio in virtù di questo disinteresse da parte dell'uomo che il Terzo paesaggio ha una chance di esistere. Questo "spirito del non fare" non potrebbe essere più produttivo.

GC L'abitudine a considerare valido solo quello che deriva dal lavoro dell'uomo ha relegato i lavori della natura al livello più basso nella scala dei valori. Una scala barbara sviluppata dai nevrotici della quotazione, sulla base di un modello assurdo di competitività permanente. Tenendo conto di questi criteri, quello che fa la natura non vale niente. Se la natura diventa sfruttabile, ovvero trasformabile in merce, si brevettano immediatamente i principi attivi dell'oggetto naturale e lo si lancia sul mercato senza rendere il minimo omaggio alla soprannominata natura. Allo stesso tempo, conviene vietare ogni accesso gratuito al genio naturale. Il legislatore, sotto la pressione delle lobbies, compie questo lavoro di trincea.

Post-natura. Verso un'ecologia senza natura?

RV Secondo il filosofo Timothy Morton abbiamo bisogno di una “ecologia senza natura”, perché l’idea di natura è ormai troppo ideologicamente compromessa per potersene servire sul piano concettuale quanto estetico. È oggettivata, cosificata, reificata, pensata come qualcosa di esterno e separato. Questa condizione post-naturale non si sbarazza dell’eco-sistema, ma privilegia approcci non-antropocentrici o non-occidentali per concettualizzare e visualizzare la natura (come ha proposto di recente T.J. Demos in *Decolonizing nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology*). Da parte sua, lei preferisce parlare di Terzo paesaggio o di Giardino planetario (*La saggezza del giardiniere*).

GC La parola “natura” è stata creata dai Greci antichi per tentare di strappare l’insieme vivente non-umano alla superstizione politeista del pantheon dell’epoca e, in tal modo, permettere lo studio di questi esseri senza far riferimento agli dei. Da qui la nascita delle scienze cosiddette naturali. L’ecologia nascente del XX secolo ci rivela tutto d’un tratto che gli esseri umani non sono estranei alla natura ma ne fanno parte. Difficile da accettare per tutti. La parola “ambiente” esprime ancora l’idea che la natura si trovi nelle vicinanze dell’essere umano e quindi al suo esterno: una posizione che è esattamente agli antipodi di un ecosistema planetario che include necessariamente l’umanità. Il giardino non è incompatibile con l’ecologia ma si tratta di un artificio, e tutto dipende dalla qualità o dai difetti di questo artificio, dalle sue capacità di mantenere viva la diversità nel giardino.

RV Ho sentito recentemente Bruno Latour distinguere tra paesaggio e territorio. A suo avviso la questione ecologica è ancora troppo strettamente legata alla natura. E se l’appello a difendere la natura suscita poche reazioni attive, l’appello a difendere un territorio smuove gli animi e le prese di posizione. Che il giardino, come il (o in quanto) territorio, sia in grado di suscitare reazioni più sollecite rispetto alla natura?

GC: Su questo punto sono d’accordo con Bruno Latour. Il territorio è uno spazio antropizzato su cui possiamo leggere direttamente la traccia del lavoro dell’umanità. Una minaccia al territorio corrisponde a una minaccia alle capacità dell’umanità di esprimere il loro apparente (ma rassicurante) controllo dello spazio. D’altra parte, la natura è un concetto vago per la maggior parte dei cittadini del pianeta. La natura fa riferimento a un insieme che sembra sfuggire a quegli esseri umani che, pertanto, sono parte integrante di questa “natura”.

Land art e Antropocene

RV Alla fine degli anni sessanta, negli Stati Uniti, molti artisti s’interessano alla figura e alla nozione di “Land” e non alla natura. La Land Art, come è oggi evidente, era indifferente alla questione ecologica, che corre pertanto parallela alla loro attività artistica. Per semplificare, ho l’impressione che, davanti a una nozione classica di natura utilizzata dall’ecologia, gli artisti consideravano “Land” come un terreno neutro, qualcosa che non aveva storia né delimitazione geografica o concettuale precisa, e che si poteva quindi sfruttare e risignificare a piacere.

GC La Land-art è nata da una decisione presa dagli artisti dell’America del nord di uscire dal contesto limitato della galleria d’arte. I land-artisti hanno sconvolto lo sguardo sul grande territorio facendolo apparire sotto nuove spoglie grazie a una scenografia inattesa. Il campo di fulmini di Walter de Maria rivela sia l’ampiezza del deserto che la potenza della Troposfera. In queste condizioni l’artista considera lo spazio in tutte le sue dimensioni e le offre al nostro sguardo attraverso la forza della meraviglia. Restituisce l’essere umano alla sua scala, assai modesta, di vivente.

RV Lei insiste giustamente sulla geo-localizzazione della Land Art, legata a un'idea statunitense di natura. Ora, la difficoltà a comprendere e praticare la Land Art in Europa continentale e in Francia ha forse il vantaggio di spingere artisti e ricercatori a sperimentare pratiche più intime che risuonano con le nostre preoccupazioni attuali. Penso al nuovo regime climatico imposto dall'Antropocene.

GC La Land Art europea ha subito un cambio di scala rispetto ai luoghi d'origine. E questo è comprensibile perché gli immensi "teatri di natura" non esistono in Europa e si trovano più facilmente negli Stati Uniti. Procedendo a questo cambio di scala, si è dovuta compensare l'assenza teatrale con un contenuto e, a tal fine, ci si è imbattuti nell'Antropocene, che resta un bel soggetto. Ma non tutti i land-artisti riescono a realizzare installazioni che tengono insieme, con la stessa competenza e talento la composizione spaziale, il design e la storia raccontata. A volte le installazioni su scala minore che si richiamano alla Land art somigliano a poco più che aneddoti divertenti – non sono certo che la storia ne serberà memoria.

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

Schwere
im Frühjahr.
311 gran 40