



Fondazione Benetton Ricerche di Treviso

Iniziative FBSR 2022

Borsa di studio sul paesaggio intitolata a Ippolito Pizzetti, edizione 2022

Area tematica: *Natura e Giardino*

Borsista: Arch. Michele Tobia

e-mail: [michele.tobia@fbsr.it](mailto:michele.tobia@fbsr.it), [tobia.michele.93@gmail.com](mailto:tobia.michele.93@gmail.com)

tel: +39 3472143514

Titolo: *Per un progetto curatoriale del giardino*

Oggetto: **Paper ricerca impaginato**

Responsabili di progetto:

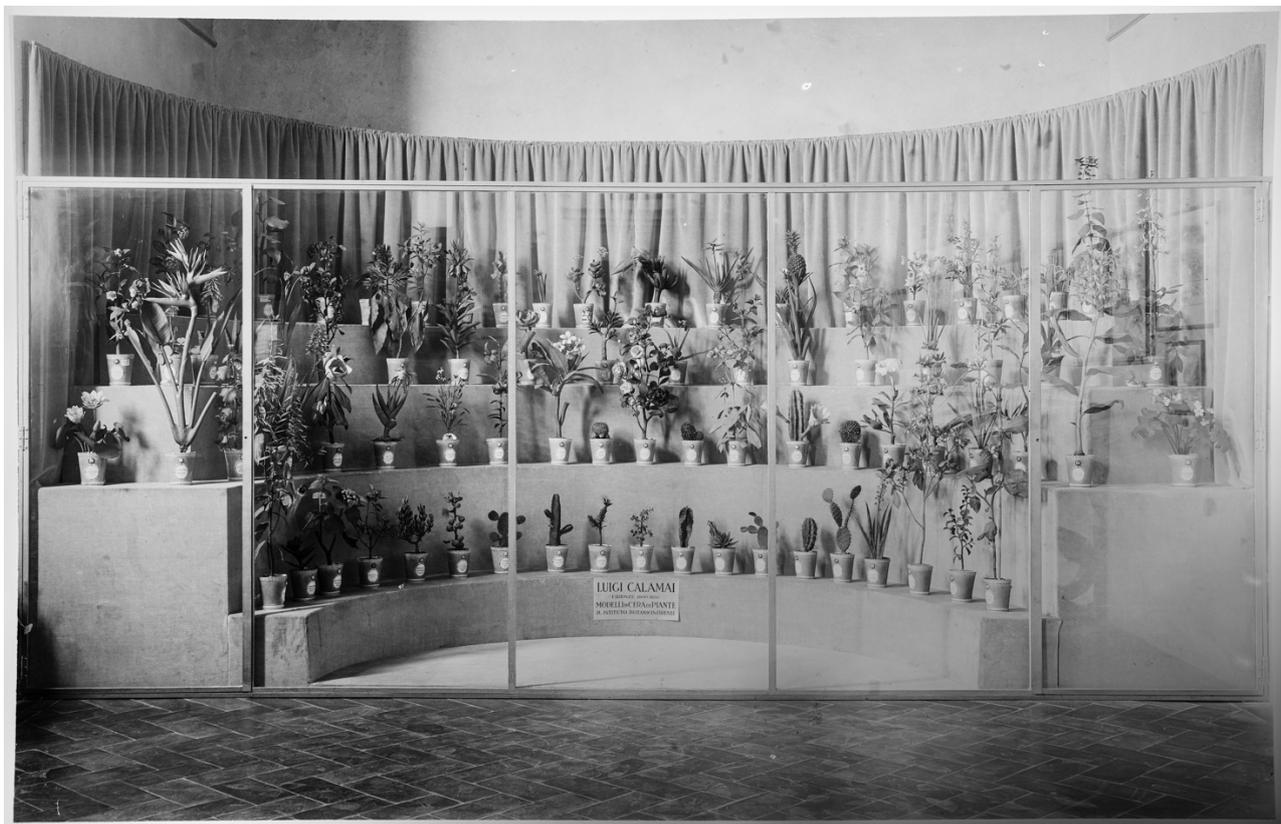
Dott.ssa Simonetta Zanon, coordinatore progetti paesaggio

Prof. Luigi Latini, direttore

Fondazione Benetton Studi Ricerche

Borsa di studio sul paesaggio, edizione 2022. Area tematica: *Natura e Giardino*





1.

## Per un progetto curatoriale del giardino

Michele Tobia

1. Modelli in cera di piante e fiori eseguiti nell'Officina ceroplastica del Museo Granducale di Porta Romana, fine XVIII-inizio XIX secolo, vasi in porcellana Ginori, Raccolta dell'Orto Botanico dell'Università di Firenze. Negativo su lastra di vetro, cm 13x18.  
© Archivio Gallerie degli Uffizi, Firenze - Gabinetto Fotografico

## Introduzione

Tra le parole che risuonano attorno al tema del giardino, l'attenzione si rivolge spesso alla *cura*. Il significato del termine matura in una dimensione di temporalità: non è istantanea, fugace, la *cura* segue un processo che si sviluppa fra passato, presente e futuro, implica una partecipazione attiva, ovvero un progetto. L'attributo temporale contenuto nel termine accomuna i due ambiti attorno ai quali si intende far orbitare il progetto di ricerca: il *giardino* e la *mostra*. L'interrogativo di Lionello Puppi, formulato attorno all'esistenza del giardino, trova risposta in una quarta dimensione affermando che «non solo il giardino vive in un paesaggio, ma puranco, come la musica e lo spettacolo teatrale, nel tempo; è evento mutevole, proteiforme, instabile, è forma inafferrabile [...] Esso è, per suo irrevocabile statuto, non più né altro che un'architettura immateriale dell'anima, destinata a subire infinite metamorfosi nel momento stesso in cui si fa architettura materiale»<sup>1</sup>.

Nel concepire il giardino come “descrizione carica di temporalità” e quindi “racconto”<sup>2</sup> si intende stabilire l'analogia fra il progetto nel/del giardino e l'attività di cura e allestimento della mostra, anch'essa mosaico di risonanze tra spazi, luoghi e tempi<sup>3</sup>. Le due istanze vivono nel binomio opera-luogo dell'opera, il giardino «è allo stesso momento la più piccola parcella del mondo e la sua totalità [...] una sorta di eterotopia gioiosa e universale»<sup>4</sup>; “spazio altro”, contesto che possiede il potere di giustaporre, in un unico luogo, reale, insieme in sé contraddittori.

La mostra trova corrispondenza nella definizione di “dispositivo”<sup>5</sup> forniteci da Foucault e Agamben, permettendoci di considerare la messa in scena come un'istanza di riflessione che successivamente può tradursi in operatività in termini di progetto e valorizzazione del soggetto esposto. Il “linguaggio dell'esposizione” interessa oggi un complesso di attività assieme critiche, speculative e artistiche in cui l'allestimento si è liberato dall'arte di disporre oggetti e opere, per divenire racconto capace di coinvolgere, sedurre e proporre una riflessione allo spettatore<sup>6</sup>. Il tema della sequenza ordinata nell'allestimento è sostituito da quello di «corpi in relazione» che, soggetti al tempo, si espongono a contaminazioni e mescolanze, «che generano forme sempre più instabili, prive di centro a vantaggio di forze d'attrazione variabili»<sup>7</sup>. I termini sopraccitati “corpo”, “mescolanze” e “variabili”, non possono che acuminare il legame precedentemente individuato fra il luogo della mostra, il giardino e il paesaggio. Da qui la volontà di ripercorrere casi emblematici di mostre che si sono proposte di estrapolare il senso del giardino, passando dal paradosso del suo confinamento all'interno dello spazio espositivo e, viceversa dello s-confinamento della mostra nel microcosmo del giardino.

Il saggio di Monique Mosser in apertura al catalogo della mostra *Jardins* (Grand Palais, Parigi 2017), ci parla *Des mille et une manières de montrer les jardins...*<sup>8</sup> e riconosce i legami forgiati nel tempo fra mostra e giardino, tenendo sempre presente la complessità che la definizione di giardino implica (forma artistica forse non museificabile, che uno spazio espositivo rischia di congelare, programmandone l'obsolescenza).

Su questa traccia si delinea una sequenza di relazioni da analizzare, in cui le due istanze si alternano in rapporti di soggetto-oggetto, contenitore-contenuto, lettura-progetto. I seguenti punti, i cui titoli interpongono diverse

---

<sup>1</sup> PUPPI 2019, pp. 19-21.

<sup>2</sup> CALVINO 1986.

<sup>3</sup> «Il programma di un progetto di paesaggio assomiglia più a uno story-board o a una sceneggiatura teatrale o filmica che a un progetto di architettura. Ed è però certamente un progetto, in quanto tende ad offrire una chiave di lettura e di interpretazione mirata dei luoghi su cui si applica: per questa ragione – parafrasando Calvino – tale progetto può concepirsi come “una descrizione carica di temporalità” e, in definitiva, come un “racconto”. Avere in testa una trama, una storia da raccontare o una sequenza di scene, definire un sistema di correlazioni significative – nello spazio e nel tempo – è dunque pressoché necessario per concepire il progetto. La base concettuale, narrativa, interpretativa, è fondamentale per dar vita al processo inventivo (di ritrovamento e di invenzione) e quindi al processo creativo. In ciò il progetto di paesaggio non è molto dissimile, per esempio, del progetto di interni di un museo: poiché contempla un itinerario significativo, una sequenza ordinata secondo una successione spazio-temporale, con una serie di episodi o opere specifiche». BOCCHI 2010, p. 62.

<sup>4</sup> Il concetto di “eterotopia” è tratto dalla conferenza *Des Espace Autres* (Parigi, Centre d'études architecturales, 14 mar. 1967), riportata successivamente in: FOUCAULT, MICHEL, *Des Espace Autres*, in «Architecture, Mouvement, Continuité», n.5, ott. 1984. Per la traduzione italiana si veda: FOUCAULT 2001.

<sup>5</sup> Dalla citazione di un'intervista a Foucault del 1977 (*Dits et écrits*, vol.III, pp.299-300): «Ciò che io cerco di individuare con questo nome, è innanzitutto, un insieme assolutamente eterogeneo che implica discorsi, istituzioni, strutture architettoniche, decisioni regolative, leggi, misure amministrative, enunciati scientifici, proposizioni filosofiche, morali e filantropiche, in breve: tanto del detto che del non-detto, ecco gli elementi del dispositivo. Il dispositivo è la rete che si stabilisce fra questi elementi. [...] Il dispositivo è appunto questo: un insieme di strategie di rapporti di forza che condizionano certi tipi di sapere e ne sono condizionati». AGAMBEN 2006, pp. 6-7.

<sup>6</sup> Dalla prefazione di Marko Pogacnik in DOIMO; POGACNIK 2020, p. 11.

<sup>7</sup> HUBER, ANTONELLA, *Branding Fondazione Prada. Una collezione di strategie*, in DOIMO; POGACNIK 2020, p. 43.

<sup>8</sup> Il saggio di Monique Mosser rintraccia, nella storia, possibili combinazioni di mostra e giardino, suggeriti dai titoli che suddividono il testo in paragrafi: *Le jardin comme musée en plain air entre antiquité et land art*; *Le jardin, vitrine vivante du cabinet de curiosités*; *Du projet de jardin ou l'art subtil de donner à voir*; *Les expositions universelles ou le jardin entre hétérotropie et hypertrophie*; *Des Florales aux journées des plantes en passant par la Chelsea Flower Show et les Buga*; *Partager l'histoire de “Monuments vivants” : expositions temporaires et musées de site*; *En guise de conclusion: le jardin, une forme artistique non muséifiable?*. MOSSER, MONIQUE, *Des mille et une manières de montrer les jardins... De la villa d'Hadrien au jardin planétaire*, in JEANSON, MARC; LE BON, LAURENT; ZELLAL, COLINE 2017, pp. 18-39.

preposizioni fra i lemmi “mostra” e “giardino”, illustrano alcune possibili categorie di studio: mostre *sul* giardino, mostre *in* giardino, mostre *di* giardini (vivi/veri), mostre *attraverso* giardini. Quale mostra potrebbe oggi raccontare il giardino e dar luogo a riflessioni traducibili negli strumenti necessari ad interfacciarsi con questo “monumento vivente”? E quali esperienze hanno visto l’avvicinarsi e il sovrapporsi di cura (mostra) e progetto (giardino), rispondendo a una necessità di riflessione su questo luogo?

## Per due voci nel lessico del giardino

Nel farsi del nodo tra giardino e mostra, si è ritenuto utile sciogliere temporaneamente il binomio alla base della ricerca per poter analizzare le due nozioni, dal loro etimo, alla loro definizione enciclopedica, al loro status nella cultura contemporanea. La ricerca di definizioni non è stata perseguita con una pretesa di esaustività ma in accordo con un metodo che si avvale di un processo di “riciclo” delle teorie esistenti come dispositivi, «per quanto sempre in discussione», per «rimettere in circolo» e «navigare in un paesaggio mutevole e complesso»<sup>9</sup>, riconosciuto qui in quello del giardino e della mostra.

## G-giardino

**giardino** prov. *jardis*, *gardis*, *jerri*; r. *jardin*, dialett. *gardin*; [onde *ingl.* *arden*]; *sp.* *jardin*; *port.* *jardim*; *ted.* *garten*; *island.* *gort*; *serb.* *gradina*, *nde l'alban.* *geradine*: dall' *a. a. ted.* *GARTO* o *GARTO* - *genit. GARTIN* - [= *gaelic.* *art*, *cimbr.* *gardd*, *polac.* *grodz.* *valac.* *ard*, *alban.* [dallo slavo] *gàrdi siepe*], che ha il significato generico di *luogo into* [che rimane nei composti *Lowen-arten serraglio de' leoni*, *Thiergarten serraglio delle fiere*, *Rossgarten serraglio ei cavalli*]; ed esso da un radicale indo-ermanico *GARD* = *HART* *cingere*, *circondare*, ond' anche il *got.* *garda*, *gards casa*, *arte* (*bi-gairdan circondare*, l' *a. a. ted.* *art*, *kart circolo*, *coro*, *guerten* (*mod.* *urten*) *cingere*, *ant. scand.* *garthr abi-*

Tra le voci di dizionario e, più specificatamente, nelle ricerche attorno al lessico del paesaggio e del giardino, al lemma “giardino” (fig.2), conseguentemente ad una sua definizione volta a definirne i limiti spaziali, si fa seguire una puntuale sequenza storica e geografico-tipologica. Può risultare utile, in questa sede, pensare ad una voce di dizionario che faccia riferimento a una possibile «ontologia e teleologia del giardino»<sup>10</sup>, non sostituendo ma costeggiando e filtrando la storia.

Esistono – certo – impianti fragili e friabili di tipologie classificabili, ci son memorie che ci consentono identificazioni e ci permettono persino di attrezzare scienze, tecniche e filologie specifiche, nonché di riscrivere la storia del giardino nei secoli e nei luoghi. [...] Ma il giardino cessa di esistere nel tempo proprio quando comincia a esistere nel tempo: rimandando all'idea di giardino.<sup>11</sup>

Il concetto di recinto<sup>12</sup>, che possiamo estrarre dall'etimo della parola giardino<sup>13</sup> (circondare, cingere), è da associare a un'«architettura immateriale» del pensiero, un'azione di condensazione e protezione della memoria contenuta nel palinsesto-paesaggio, che si fa luogo attraverso il gesto creativo della nostra immaginazione. Il giardino, in accordo con la teoria sul suo “esistere”, elaborata da Lionello Puppi, è quindi luogo, temporale ed emozionale oltre che spaziale, «indissolubilmente correlato ad un paesaggio mitizzato da una memoria culturale»<sup>14</sup>. Non univocamente e meccanicamente desumibile da uno spazio fisico o da una composizione inscritta in un processo di metamorfosi, esiste in una relazione con un piano di significati rintracciabili in cultura, interpretazione e immaginazione<sup>15</sup>.

2. Etimo della parola *giardino*.  
© Francesco Bonomi – Vocabolario  
Etimologico della lingua italiana,  
etimo.it

<sup>9</sup> CORBELLINI; MARINI 2016.

<sup>10</sup> ASSUNTO 1988.

<sup>11</sup> Testo dalla conferenza conclusiva, il 7 febbraio 2004, della prima edizione delle Giornate internazionali di studio sul paesaggio, *Il giardino nel nostro tempo e nel nostro mondo*, organizzate dalla Fondazione Benetton Studi Ricerche. PUPPI 2019, pp. 19-21.

<sup>12</sup> Il recinto, associato alla radura nel bosco, non risulta esaustivo nella definizione di giardino se si introduce la variabile del tempo. Più che un vuoto statico ci si può riferire ad un percorso: «Così, se reintroduciamo la dimensione del tempo nell'esperienza del giardino, se diamo priorità alla dimensione dell'erranza e del viaggio, possiamo chiederci se l'origine del giardino non sia il sentiero, piuttosto che la radura: un'altra forma di varco nel buio della foresta, che non implica una sosta, ma un attraversamento: più che un luogo, uno spostamento». QUINZ, EMANUELE, *L'anti-jardin*, in LAVIGNE; MEISEL 2017, p. 29. Traduzione di chi scrive

<sup>13</sup> «giardino s. m. [dal fr. *jardin*, ant. *gart*, *jart*, dal germ. \**gart* o \**gardo* (cfr. ted. *Garten*, ingl. *garden*)». In Enciclopedia Treccani on-line.

<sup>14</sup> PUPPI 2019, pp. 19-21.

<sup>15</sup> La definizione di giardino apre, nelle mostre, a interrogativi sulla sua natura. Si riporta un estratto del catalogo della mostra *Jardin infini* (2017), trattata più avanti in cui si parla della sua esistenza in uno stato di doppiezza, riconosciuta in un “anti-giardino”: «Il giardino è sempre stato legato

Gli attributi solitamente associati al giardino faticano a risultare esaustivi nella ricerca di una sua determinazione nella mutevolezza di un paesaggio cronologico-topografico, ideologico-culturale e nella mutualità di soggetto-oggetto all'interno della relazione uomo-natura<sup>16</sup>. Conseguentemente allo stabilire la molteplicità del giardino, risulta più congeniale l'associazione del lemma alla congiunzione "come", utilizzata (nella sua traduzione inglese "as") da Meto J. Vroom in *Lexicon of garden and landscape architecture*<sup>17</sup>, che ci permette di osservare le modalità di manifestazione del giardino come idea, icona, luogo, opera d'arte, teatro, *lieu de memoire*, oggetto d'azione, presentazione di un tema.

Questo tipo di associazione a una raccolta di altri luoghi, conduce all'immagine di uno spazio non strettamente materiale o univoco ma "spazio altro", che rappresenta, rovescia, mescola e commenta altri luoghi, un'eterotopia, al pari di museo e cinema<sup>18</sup>.

Traslando questo tipo di definizione in una contemporaneità che vede una presa di coscienza dell'antropocentrismo, è possibile riconoscere nel giardino, metaforico e reale insieme, un «luogo di coltivazione e cura, di relazioni ecologiche e sociali, di esperienza diretta e interazione con la natura, di benessere e attivismo civico», valicando questioni di scala o tipologia e incontrando una «sensibilità verso il mondo – oggi diremmo verso il nostro *giardino planetario* – e i suoi abitanti»<sup>19</sup>.

## M-mostra

**mostràre** *rum.* mostra; *prov.* monstrar; *cat. sp. e port.* mostrar; *a. fr.* monstrar, *mod.* montrer; = *lat.* MONSTRARE dalla *rad.* MON- (= MAN- pensare), che trovasi in *monère avvertire, far sapere, ricordare, che equivale a far pensare*; *cf. ang-sass.* mon-ian accanto a *man-ien* = *ted.* mahnen ridurre a mente (v. *Monito* e *cf. Mostro*).

Indicare, Additare; Porre sotto gli occhi altrui; Esporre; Rendere evidente, Provare [che è quanto dire Palesare agli occhi dell'intelletto].

*Deriv.* Mostrabile; Mostramento; Mostranza, (onde Rimostranza); Mostrativo; Mostratore-trice; Mostrazione, (onde Dimostrazione); Mostreggiatura. *Comp.* Dimostrare; Rimostrare.

3. Etimo della parola *mostrare*.

© Francesco Bonomi – Vocabolario Etimologico della lingua italiana, etimo.it

Il termine "mostra" deriva dal latino *mostrare*, la cui radice *mon-* (pensare) si trova in *monere*, ossia avvertire, far sapere, ricordare, che equivale a far pensare, indicare, additare, porre sotto gli occhi altrui, esporre, rendere evidente, provare (che è quanto dire "palesare agli occhi dell'intelletto") (fig.3). La nozione esiste quindi in un luogo della mente che trova principio generativo nelle risonanze, interferenze e coincidenze che sono davanti agli occhi di chi osserva in un fare attivo, non meccanicamente ricettivo.

La mostra si riconosce nella spazialità materiale dell'allestimento e il suo luogo immateriale si estende fra collezione e interpretazione, passando attraverso la cura. L'opera, nella mostra, amplifica il suo carattere di "semioforo", «oggetto bifronte dotato di dimensione semiotica e di dimensione materiale», e cessa di essere «oggetto dello sguardo che la decifra, ma suscita dei comportamenti e delle attitudini, dei gesti, delle mimiche, delle parole da cui non si può separare»<sup>20</sup>.

La mostra è luogo e opera che trova struttura ("architettura immateriale") nella cura delle relazioni: è il vuoto nel contrappunto di scene che corrisponde allo spazio di colloquio fra oggetti e di intermissione dell'osservatore, operatore di una contemplazione attiva.

La mostra mobilita, ambienta in un altro ambito (eterotopia), è principio che innesca dinamiche inscrivendosi in una parentesi temporale. In questo "luogo" si insedia un'idea di manipolazione che ha a che fare con l'attività del collezionista, descritto da Adalgisa Lugli in *Wunderkammer*<sup>21</sup>, e associato al «*bricoleur*» surrealista: gli oggetti, divenuti soggetti di un dialogo fra loro e con lo spettatore, non hanno una codifica univoca ma

---

al recinto: uno spazio chiuso e protetto. La sua origine è stata individuata nella radura, come un occhio che si apre nell'oscurità, una fessura nel nero del bosco, attraversata dalla luce. [...] Partendo da questa origine, la storia dei giardini può essere letta alla luce di questa polarità, tra oscurità e luce, tra enigma e chiarezza, tra l'infinito e il finito, tra lo spazio della natura e lo spazio dell'uomo [...] Tutte queste storie rivelano che il giardino è sempre raddoppiato, con un anti-giardino, definito da un'opposizione, l'evocazione fantasmatica di ciò che non è». QUINZ, EMANUELE, *L'anti-jardin*, in LAVIGNE; MEISEL 2017, pp. 22-23. Traduzione di chi scrive.

<sup>16</sup> «E le considerazioni che abbiamo svolte postillando testi eterogenei, [...] ci autorizzeranno a riconoscere nel "Giardino-Idea" il configurarsi della relazione "Uomo-Natura" come una modalità della relazione "Soggetto-Oggetto" nel suo momento più alto e definitivo, sostostante a tutti gli altri e tutti gli altri legittimamente: quello in cui l'Oggetto si soggettivizza senza lasciare alcun residuo di morta cosalità, nel mentre il Soggetto si riconosce a sua volta nell'Oggetto ed in esso si compenetra, costituendosi come spirito interamente oggettivato nella sensibile presenza dell'Oggetto». ASSUNTO 1988, p.28-29.

<sup>17</sup> Voce *Garden*, in VROOM 2006, pp.135-139

<sup>18</sup> FOUCAULT 2001.

<sup>19</sup> ZANON, SIMONETTA, *Giardini e giardinieri*, documento interno, Fondazione Benetton Studi Ricerche.

<sup>20</sup> POMIAN, KRZYSZTOF, *Adalgisa Lugli: materialità e significato nell'arte*, in LUGLI 1997, p.14.

<sup>21</sup> LUGLI 1997.

Fondazione Benetton Studi Ricerche

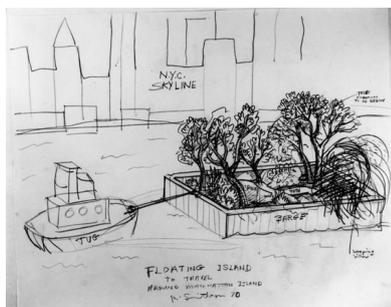
Borsa di studio sul paesaggio, edizione 2022. Area tematica: *Natura e Giardino*

subiscono una continua rielaborazione, che si avvale degli strumenti (di cura) più vari: dalla non-scelta o scelta di casualità, alla presa di coscienza conseguente ad un'attenta osservazione, a una pilotata intenzionalità. Per come vuole essere intesa qui, la mostra è da avvicinare alla definizione di collezione<sup>22</sup> e *Wunderkammer* illustrate da Adalgisa Lugli in occasione della *XLII Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, Arte e Scienza*, del 1986 e successivamente da Elio Grazioli in *La collezione come forma d'arte*, più che al museo, luogo della distinzione tematica e della chiara organizzazione dei materiali, «morto magazzino di capolavori» che tiene «salde le distanze tra l'arte e la vita», in un' «improbabile aspirazione all'eternità»<sup>23</sup>.

La raccolta, quando è organizzata con coscienti criteri di valore estetico e critico, – quindi la mostra – riesce comunque ad aggiungere alle opere. Intanto perché rinsalda i loro legami e mette in rilievo le differenze, che è quello che normalmente fa il critico, ma in più le visualizza come la riflessione di una metà nascosta e simmetrica.<sup>24</sup>

La mostra è quindi spazio chimerico (da *monstrum*, che ha la stessa radice di *monstrare* e *mònera*) fatto di membra di diversa natura, le cui giunzioni, stabilite nel progetto curatoriale, sono messe in moto da significati complessi e dal pensiero del visitatore.

### Sconfinare (G-mostra, M-giardino)



4. Robert Smithson, studio per *Floating Island to travel around Manhattan Island*, 1970. Matita su carta, 48.26 cm x 60.96 cm. © Collection Joseph E., Seagram & Sons, Inc. (Immagine utilizzata come copertina del seminario *Giardini portatili, da tavolo, prêt-à-porter* (Università Iuav di Venezia 2015), di cui si riportano le premesse:

L'alternarsi delle posizioni reciproche di giardino e mostra, secondo differenti relazioni, implica uno sconfinamento dell'uno nell'altro e quindi una "portatilità" (fig.4), attributo associato al mondo del giardino nel seminario *Giardini portatili, da tavolo, prêt-à-porter* (Università Iuav di Venezia 2015), di cui si riportano le premesse:

*Ambulo ergo sum*. L'interesse per il giardino si è manifestato più volte nella necessità di cavarne il succo passando dal paradosso della sua trasportabilità. Con artifici e ingegnosi rimedi che prevedono operazioni come reinvenzione di misure, scomposizione di parti, meditazioni su materiali e forme spesso imprevedibili. La riduzione di un giardino a cosa trasportabile è dunque un procedimento ostinato che spesso rivela la più autentica attenzione alla sua missione sociale e al benefico influsso che esso ha avuto nell'evoluzione del gusto e negli stili di vita.<sup>25</sup>

Il giardino vive anche nelle sue forme ridotte, rappresentate, migrate, che trovano spesso ambiente nell'ambito altro della mostra, forza centripeta che mobilita questo "spostamento". Questo carattere cinetico può stimolare una riflessione sul tema della rappresentazione, strumento che "trasporta" nello spazio della mostra e inseparabile dallo scenario del giardino ma allo stesso tempo in contraddizione con la sua sostanza.

Michael Jakob introduce il testo *Il giardino allo specchio. Percorsi tra pittura, cinema e fotografia* riconoscendo simultaneamente che l'idea di rappresentazione «non è un'aggiunta ancillare o posteriore, ma un elemento essenziale iscritto in lettere maiuscole nel grande testo della storia dei

<sup>22</sup> Parallelemente al concetto di collezione illustrato da Adalgisa Lugli, si riporta, dal catalogo della mostra *Jardin infini* (2017) – in si interroga la logica collezionistica di Daniel Cordier (1920-2020) – l'associazione dei lemmi "collecion" e "écosystème": «Daniel Cordier rifiuta ogni gerarchia e assume un'incoerenza maliziosa: una scelta di opere disparate (il biologo Eugen Gabritschevsky, Jean Dubuffet, Öyvind Fahlström, Bernard Réquichot, Dado...) si accosta a strumenti, oggetti culturali e curiosità naturali – radici, ossa, coralli, ecc. –, creando così una sorta di ecosistema biodinamico in cui convivono regni diversi». DEJEAMMES, ARNAUD, *Daniel Cordier, la collezione comme écosystème*, in LAVIGNE; MEISEL 2017, p.58. Traduzione di chi scrive.

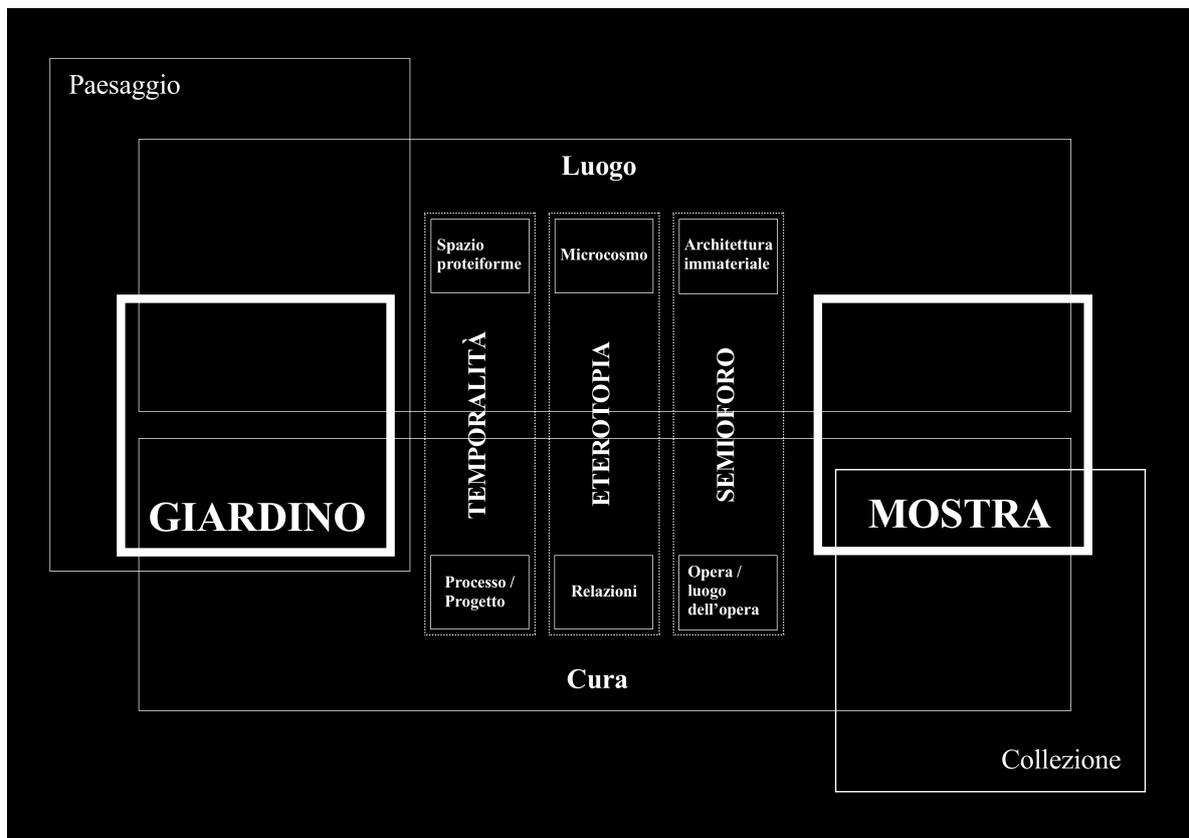
<sup>23</sup> LUGLI 1997, p.120.

<sup>24</sup> Ivi, p.104.

<sup>25</sup> *Giardini portatili, da tavolo, prêt-à-porter*, seminario coordinato da Luigi Latini. Intervengono: Anna Lambertini, Luigi Latini, Mario Lupano, Sara Marini, Tessa Matteini. Università Iuav di Venezia, Tecniche e culture del progetto, *Diario di un'architettura con giardino*, Laboratorio a.a. 2015-2016, docenti: Sara Marini e Luigi Latini. Cotonificio, gennaio 2015.

giardini» ma anche che «ogni giardino è nel senso radicale del termine non rappresentabile»<sup>26</sup> perché «una singolarità assoluta e unica»<sup>27</sup>, quindi imprevedibile.

La mostra può essere vista come luogo di raccolta, momento di mobilitazione, di innesco di dinamiche spazio-temporali e ambientazione in un nuovo ambito. Qui si condensano tentativi di rappresentare e definire il giardino che si possono osservare, in una ipotetica linea del tempo, costruita in ambito europeo per evidenziare gli esempi più significativi<sup>28</sup>. Si seguono le tracce di un giardino che entra nello spazio museale sotto forma di progetto rappresentato e con il suo apparato di mirabilia, per arrivare al suo innesto fisico, sensoriale e dirompente.



5. Diagramma che illustra le relazioni individuate fra giardino e mostra attraverso l'uso di lemmi (schema di chi scrive).

<sup>26</sup> JAKOB 2009, p.12.

<sup>27</sup> «Anche il giardino più statico, concepito per una ricezione frontale secondo i principi della focalizzazione obbligatoria, offre ben più dell'immagine imposta. Dinnanzi al giardino, il visitatore si trova in una situazione allo stesso tempo vicina e distante rispetto a quella offerta, durante un'esperienza paesaggistica, dalla momentanea contemplazione della natura. Ogni paesaggio è "ein individuelles Allgemeine", una singolarità assoluta e unica».

<sup>28</sup> Si rimanda all'appendice: Elenco delle mostre *sul* giardino

## Mostre sul giardino

In un primo momento è possibile evidenziare i momenti in cui la messa in scena – nelle mostre che operano sul tema del giardino – partecipa alla riflessione sul luogo, scorporandolo nelle sue parti, evocandone il significato o trasportandolo fisicamente in uno spazio dedicato alla sua osservazione. La complessità nel restituirne lo stato proteiforme, conduce inevitabilmente alla raccolta di frammenti che trovano sutura nello spazio espositivo, quasi segnando la nascita di un nuovo giardino temporaneo.

Un episodio embrionale per la riflessione sul giardino, secondo il dispositivo mostra, è rintracciabile nella *Mostra del Giardino Italiano* (Palazzo Vecchio, Firenze 1931). La critica di Virgilio Vercelloni mette a fuoco due aspetti: «quello di uno storicismo affrettato, piegato dalla necessità di una retorica nazionalistica e quello di un utilizzo strumentale della mostra per sostenere la proposta di un nuovo classicismo in architettura»<sup>29</sup>. La mostra è manifesto del panorama politico ma anche di una prima analisi storica e di una grande banca dati, dove risulta però assente un'elaborazione fatta di connessioni fra i documenti, semplicemente “autoraffigurati” ed estraniati dal contesto internazionale. La critica, rintracciabile anche nei testi di Vincenzo Cazzato<sup>30</sup> e Carlo Cresti<sup>31</sup>, si rivolge principalmente alla sala più dicotomica della mostra, quella dei dieci “teatrini”, diorami che avrebbero dovuto riassumere il tema in intervalli secolari, con priorità regionale, ricercando una forma di identità, divergendo quindi dall'assunto di Vercelloni: «Non esiste, cosa ovvia, il *giardino italiano*»<sup>32</sup>.

L'insieme eterogeneo di riduzioni, rappresentazioni e interpretazioni del giardino si è trovato all'ombra della presenza perentoria dell'esercizio sul tipo svolto nel salone dei '500, con la costruzione dei “teatrini”<sup>33</sup> (fig.6-7). Traslando l'attenzione verso l'apparato di *mirabilia* esposto si avvalorava la necessità di definire il giardino attraverso sguardi che allargano la focale chiusa dal diorama<sup>34</sup> (fig.8).

D'altro canto, la scansione tematica e regionale della mostra, nonché la separazione delle diverse modalità di rappresentazione, può costituire una criticità nel centrare la struttura di relazioni interspecifiche, propria del giardino; nelle sale si opera, infatti, secondo un ordine archivistico in cui risulta inibita la nascita di tensione

6.



7.

6. Veduta dall'alto del Salone dei Cinquecento, ripresa durante l'allestimento dei dieci “teatrini” contenenti ciascuno un modello di giardino storico, 1931. Negativo su lastra di vetro, cm 21x27.

7. In alto: il giardino fiorentino del Quattrocento, scenografia di Enrico Lusini, 1931; in basso: il giardino genovese fra Cinque e Seicento, scenografia di Giuseppe Crosa di Vergagni, 1931 (Vincenzo Cazzato).

<sup>29</sup> VERCELLONI, VIRGILIO, *Attorno alla banalità dell'attenzione italiana al giardino negli anni Trenta*, in TAGLIOLINI 1993, p. 210

<sup>30</sup> Si rimanda alla bibliografia per i contributi dell'autore riguardanti la mostra del 1931, (in testi che vanno dal 1986 al 2021).

<sup>31</sup> CRESTI 2016.

<sup>32</sup> TAGLIOLINI 1993, p. 212.

<sup>33</sup> «non riproducono nessun giardino definito, ma vogliono dare al pubblico la rappresentazione essenziale dei tipi più caratteristici, nelle varie epoche del nostro giardino». Dal catalogo della mostra, BACCI; DEL MASSA; GAMBA; OJETTI; TARCHIANI 1931, p. 28.

<sup>34</sup> Si riportano i titoli delle sezioni della *Mostra del Giardino Italiano* che guardano a questo luogo non utilizzando unicamente la lente del progetto: «Sala 23, *Tessuti e ricami*. In questo gabinetto sono esposti, come semplice saggio, alcuni tessuti, sicuramente o probabilmente italiani, che offrono motivi derivati da elementi di giardini»; «Sala 24, *Libri sul giardino italiano*. Oltre le varie opere a stampa esposte nelle varie sezioni regionali della Mostra abbiamo riunito in questa Sala un piccolo gruppo di antichi libri italiani con rappresentazioni di giardini in genere»; «Sala 25, detta dei Gigli, *Fiori finti*»; «Sala 26, detta della Cancelleria, *Orti botanici e figurazioni scientifiche di piante e fiori*»; «Sala 28, o Sala del Ballatoio, *Giochi e svaghi in villa*»; «Sala 29, o Sala dell'Udienza, *Fiori di porcellana e di vetro*». Dal catalogo della mostra, BACCI; DEL MASSA; GAMBA; OJETTI; TARCHIANI 1931, pp. 150-172.



e il generarsi di una struttura labile, aperta ad oscillazioni e mescolanze. Risulta inoltre utile, in relazione agli sviluppi dell'idea di mostra *sul* giardino, ricordare che Ogetti avanza una proposta di mostra sotto forma di giardini "vivi/veri", nel Parco delle Cascine, forse anticipando la necessità di esporre il dato vitale del giardino<sup>35</sup>, o forse ricalcando le modalità espositive delle mostre orticole.

L'attenzione per il giardino nel contesto dell'esposizione ricompare a partire dagli anni '70 in ambito europeo, divenendo motore per riflessioni che operano nell'ottica della valorizzazione del patrimonio e del giardino come luogo aperto a nuove possibilità. Si fa

riferimento al caso della mostra *Jardins en France 1760-1820: Pays d'illusion, Terre d'expérience*, che rivolge l'attenzione verso i giardini paesaggistici francesi di fine '700 inizio '800, che nel 1977 si trovano in stato di abbandono. Jurgis Baltusaitis apre il catalogo della mostra<sup>36</sup> con l'immagine della scatola catottrica di Johann Zhan (*Oculus Artificialis Teledioptricus Sive Telescopium*, 1685) che esplora il tema della rappresentazione del paesaggio, secondo il movimento dell'immagine. Lo strumento di osservazione, dispositivo di mostra, guida una riflessione legata alla comprensione del giardino secondo un cinematismo. Il filmato, la sequenza e, più in generale, il senso di movimento, non entra però a far parte dell'allestimento, che si costruisce attraverso l'utilizzo di materiale prevalentemente figurativo (dipinti, disegni tecnici e fotografie) e narrativo<sup>37</sup> (lettere, poesie e trattati di botanica ed agricoltura, guide ed itinerari per le *promenade* nel giardino). Quello che risulta interessante è il corto circuito innescato fra mostra ed oggetto esposto, in quanto i giardini paesaggistici di fine '700 si costruiscono con la grammatica del mostrare<sup>38</sup>: luoghi lontani, allegorie e figure, sotto forma di *fabriques*, stabiliscono una rete di relazioni interna a un palinsesto in cui si collezionano le conoscenze del tempo<sup>39</sup>.

Un esempio italiano, che si colloca in un momento storico in cui si è mostrato un interesse verso il giardino storico e il paesaggio<sup>40</sup>, è rappresentato dalla mostra *Il giardino a Milano, per pochi e per tutti, 1288-1945* (Palazzo Dugnani, Milano 1986), orchestrata da Virgilio Vercelloni. Il curatore chiarisce una visione che contempla il giardino come «*territorio di confine*, in una frontiera che muta nel tempo»<sup>41</sup>, riconoscendo quindi la necessità di «*praticare incursioni negli spazi limitrofi e lontani*»<sup>42</sup>, escludendo una mostra guidata dal senso

8. Scansioni da *La Mostra del giardino italiano*, catalogo della mostra (Palazzo Vecchio, 1931), Tip. E. Adriani, Firenze 1931 (Biblioteca Fondazione Benetton Studi Ricerche) che ritraggono diverse forme di "riduzione" del giardino.

<sup>35</sup> «Palazzo Vecchio non doveva essere l'unica sede della Mostra. Idea iniziale, non attuata per via dei tempi ristretti, era quella di realizzare alle Cascine una mostra "viva" con la ricostruzione al vero di vari tipi di giardini storici. Si veda GAMBA1931.

Nella riunione del 19 Novembre Ogetti aveva avanzato la seguente proposta: "Nel Prato del Quercione potremmo fare sette giardini, da quello Pompeiano a quello del Settecento italiano. Altri giardini romantici e moderni potranno trovar posto nel prato delle Cornacchie, mentre il prato della Tinaja potrà essere utilizzato per espletarvi un concorso nazionale da indirsi tra gli architetti e gli orticoltori per quattro giardini moderni. Tutti questi giardini dovranno essere divisi da viali dai quattro ai cinque metri [...]. Ogni Giardino dovrà avere un carattere architettonico con costruzioni provvisorie di loggiati, porticati, fontane e statue". CAZZATO, VINCENZO, *Verità e finzione nel giardino italiano del Novecento: progetti, modelli, realizzazioni*, in MOSSER; TITO ROJO; ZANON, SIMONETTA 2021, p. 85, nota 4.

<sup>36</sup> CHAGNEAU; CHOPPIN DE JANVRY; DUBOY; MALECOT; MOSSER; RABREAU; RENAUD 1977.

<sup>37</sup> L'esposizione parigina cerca di raccogliere nella sezione intitolata *Le Cabinet de l'Amateur*, il materiale che il committente, l'intellettuale e il progettista del giardino collezionava al fine di raggiungere, nel giardino, un senso di totalità delle conoscenze e delle curiosità del tempo, operando in un'ottica legata alla narrazione non unicamente visiva dei luoghi. CHAGNEAU; CHOPPIN DE JANVRY; DUBOY; MALECOT; MOSSER; RABREAU; RENAUD 1977, pp.79-83.

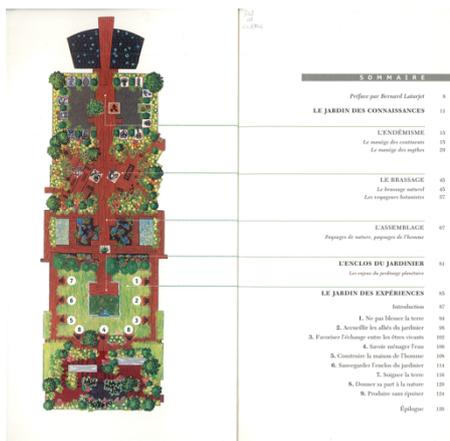
<sup>38</sup> In questo senso la terza sezione della mostra esplora il paesaggio "illusorio" del giardino settecentesco come "messa in scena". *Troisième Séquence. Le paysage mis en scène*, in CHAGNEAU; CHOPPIN DE JANVRY; DUBOY; MALECOT; MOSSER; RABREAU; RENAUD 1977, pp. 72-78.

<sup>39</sup> Nel testo *L'anti-jardin* di Emanuele Quinz, interno al catalogo della mostra *Jardin infini* (successivamente menzionata), si rintraccia, nel giardino manierista italiano e nel giardino pittoresco del XVIII secolo, l'idea di un giardino che vive anche attraverso il suo doppio, l'«anti-giardino», che evoca ciò che il giardino non è. L'«alterità» è il principio di queste «macchine speculative» (come le mostre) che producono il sublime. In merito al giardino pittoresco si dice: «in un momento in cui la chiarezza dell'Illuminismo sta diventando così accecante da far apparire zone d'ombra, in cui "uno spazio interrogativo comincia ad aprirsi tra la vita e la sua rappresentazione", come scrive Annie Le Brun, il motivo non è più la contemplazione esoterica di enigmi originari, ma il piacere moroso di spiriti esaltati dalla malinconia, di fronte a un mondo privo di qualsiasi enigma», citando LE BRUN, ANNIE, *Les Châteaux de la subversion*, Gallimard, Paris 2010, p.93. In LAVIGNE; MEISEL 2017, pp.27-28. Traduzione di chi scrive.

<sup>40</sup> Ci si riferisce agli anni prossimi alla stesura della Carta dei Giardini Storici detta "Carta di Firenze" 21 maggio 1981, da parte del Comitato internazionale dei giardini storici ICOMOS-IFLA, relativa alla salvaguardia dei giardini storici. Questa carta è stata redatta dal Comitato e registrata il 15 dicembre 1982 dall'ICOMOS con l'intento di completare la "Carta di Venezia" in questo particolare ambito.

<sup>41</sup> VERCELLONI 1986, p.13

<sup>42</sup> Ibid.



9.



10.

9. Scansione dal catalogo della mostra con schema dell'allestimento e indice. Da *Le Jardin Planétaire : Réconcilier L'homme Et La Nature*, catalogo della mostra, Albin Michel, Parigi 1999 (Biblioteca Fondazione Benetton Studi Ricerche).

10. Allestimento della mostra *Le jardin planétaire*, a cura di Gilles Clément. Fotografia dell'allestimento. © RaymondSarti

di nazionalità, di giardino come disciplina artistica in sé o di spazio chiuso e privato; si riconosce la necessità della contaminazione per tracciare la “storia dell’idea del giardino”. La riflessione prende poi forma nel volume *Atlante storico dell’idea del giardino europeo*<sup>43</sup>: attraverso una successione di tavole, composte da un’immagine e un breve testo, si cerca di tracciare l’idea di giardino attraverso suggestioni e riferimenti che consentano approfondimenti differenziati secondo l’uso del volume. Le logiche della mostra scivolano nel libro, che opera in un sistema aperto di interdipendenze e incursioni, coerente con l’idea contemporanea di giardino.

Un successivo passaggio, nell’evoluzione delle “mostre *sul giardino*”, indica il tentativo di superare il limite dell’immagine per la necessità di un senso tattile che descriva ulteriormente lo spazio del giardino. Questa operazione è rintracciabile nella mostra-manifesto *Le Jardin Planétaire* (Grande Halle de la Villette, Parigi 1999-2000), curata da Gilles Clément e realizzata in collaborazione con lo scenografo Raymond Sarti<sup>44</sup> (fig.9-10). Il vegetale invade le sale museali per trasportare l’attenzione dello spettatore verso un nuovo modo di osservare il giardino, concepito come atto di cura verso il pianeta<sup>45</sup>. La mostra propone una riflessione sul legame fra giardino ed ecologia, avvalendosi della sua immagine come sintesi del pianeta e indirizzando verso possibili operazioni di cura (*connaissances et expériences*<sup>46</sup>).

Anche la mostra *Les racines ont des feuilles*<sup>47</sup> (Espace Electra, Parigi 2008), curata da Pascal Cribier, esplora il tema del trasporto fisico nello spazio museale: quello che il giardino nasconde sotto al suolo e che il paesaggista deve conoscere per poter stabilire una relazione di cura, ovvero le radici<sup>48</sup>, rimane sospeso negli spazi espositivi (fig. 11). Il passaggio che determina questa “acclimatazione” degli elementi del giardino nello spazio espositivo può trovare riferimento nelle grandi esposizioni universali ottocentesche, in cui la serra diviene ricettacolo di giardini esotici e piante da terre lontane, ma è anche da associare alla necessità di emulare il senso percettivo che permette all’osservatore di comprendere il giardino e ricevere possibili strumenti operativi nel progetto.

L’idea del giardino come luogo aperto, sperimentale, ibrido e infinito, guida l’esplorazione dei «giardini-mondo, laboratori di singolarità

<sup>43</sup> VERCELLONI 1990.

<sup>44</sup> Il sito internet dello studio *La Fabrique Anamorphique* di Raymond Sarti riporta numerose immagini fotografiche e schizzi dell’allestimento, come anche riferimenti a riviste del tempo che parlano della mostra-installazione alla Villette.

Link sito: <https://raymondsarti.com/exposition-s-le-jardin-planetaire/#version%20pc>

<sup>45</sup> «Come chi gestisce e cura il proprio giardino, il cittadino del 2000 non è forse il giardiniere di questo recinto planetario che la Terra è diventata e di cui le prime immagini di Apollo ci hanno permesso di “vedere” la finitezza?

Lo scopo di questa mostra non è né una storia dei giardini né una dichiarazione dei danni causati dalla civiltà all’ambiente. Cerca di evitare le deviazioni di un conservatorismo reazionario, come quelle di un’ecologia totalitaria o mercantile. Attingendo al rigore delle scienze, alla ricchezza delle culture e all’esperienza politica, cerca di mostrare come il “giardino planetario” si sia costituito, come si stia trasformando e come possa essere coltivato. Per questo motivo una parte importante della mostra – «*Le jardin des expériences*» – presenta gli strumenti e i metodi del giardinaggio globale applicati ai suoi diversi territori». LATARJET, BERNARD (presidente del Parc de la Villette), prefazione, in CLÉMENT 1999, pp. 8-9

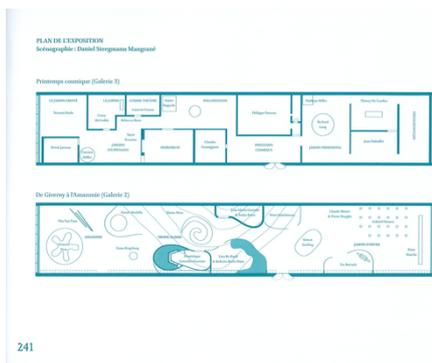
<sup>46</sup> L’impostazione della mostra costituisce una guida operativa per il giardiniere planetario, sottolineando la presa di coscienza del giardino nel nuovo millennio e indicando modalità di intervento. La mostra si divide in *Le Jardin des Connaissances*, in cui si comunica una conoscenza naturale e culturale della natura; *L’Enclos du Jardinier*, un vuoto nello schema della mostra dove si riconosce il pianeta come campo d’azione del giardiniere; *Le Jardin des Expériences*, in corrispondenza di un prato di graminacee, dove si rintracciano le esperienze possibili di giardinaggio planetario. Sunto di chi scrive, di *Plan de l’exposition*, in CLÉMENT 1999, bandella.

<sup>47</sup> «Non c’è un programma e un tema a cui aderire, ma un luogo da aprire al pubblico per rivelare un lavoro in corso e ricordare per un istante, e sempre, che un giardino non deve essere né un luogo dove il tempo si ferma, né un museo delle cere, né un trucco effimero dove gli effetti di superficie prevalgono sul significato profondo. Come in questo libro, il visitatore scopre la collezione di fotografie di Pascal, un’immersione che testimonia i suoi numerosi progetti realizzati sul posto e che si contrappone a una spettacolare installazione di elementi naturali che rispetta le condizioni climatiche della sede espositiva: un lembo di foresta condannata dalla regione parigina, accuratamente sradicata e presentata come un ready-made». LE BON, LAURENT, *Vite, vite, vite*, in CRIBIER 2017, p. 316. Traduzione di chi scrive.

<sup>48</sup> « La mia esperienza e soprattutto la mia fascinazione nello sradicare i ceppi degli alberi nei cantieri, ma anche l’osservazione, durante la potatura estiva, dell’incredibile resistenza al vento dei rami degli alberi, mi hanno portato a porre a Francis Halle la seguente domanda: “Cosa sappiamo degli apparati radicali e delle loro sorprendenti e diverse strategie?”» CRIBIER, PASCAL, *Ibid.* Traduzione di chi scrive.



11.



12.



13.

11. *Les racines ont des feuilles* a cura di Pascal Cribier. Foto di Laurent Lecat.

12. Schema dell'allestimento di Daniel Steegman Mangrané per la mostra *Jardin infini. De Giverny à l'Amazonie*. Scansione dal catalogo a cura di Emma Lavigne e Hélène Meisel, p. 241.

13. Allestimento della sezione *Allée* nella mostra *Jardins*. Foto di Aldo Paredes Orejuela. © Aldo Paredes 2016

forgiate nella prova della vita e dell'alterità»<sup>49</sup> nella mostra *Jardin infini. De Giverny à l'Amazonie* (Centre Pompidou-Metz 2017). Raccogliendo gli stimoli dal lavoro di Gilles Clément e dalla modalità espositiva dell'*Exposition internationale du surréalisme*<sup>50</sup> (Parigi 1938), si intende mostrare la misura in cui il giardino (o “anti-giardino”<sup>51</sup>) è presente nella contemporaneità, attraverso un raggruppamento eterotopico di opere che rilevano un freno nella finitezza generalmente associata allo spazio custodito del giardino, e secondo l'allestimento-palimpsesto di Daniel Steegman Mangrané (fig.12).

La mostra *Jardins* (Grand Palais, Parigi 2017) costituisce un'ulteriore riflessione sul giardino, alla cui base si trova una ricerca orientata da possibili aderenze con il tema della mostra. Il catalogo dell'esposizione e l'allestimento<sup>52</sup>, sono impostati come progetti di giardino che scorporano le parti e indagano possibili modalità di osservazione per raggiungere l'immagine d'insieme, “eterotopica”, in linea con una visione paesaggistica.

I testi del catalogo, dopo quello di apertura, che disegna la traiettoria percorsa parallelamente da giardino e mostra (Monique Mosser, *Des milles et une manières de montrer les jardins... De la villa d'Hadrien au jardin planétaire*), seguono il racconto dell'esposizione (o del giardino) partendo dalle sue componenti. Hervé Brunon apre il testo *L'intime de l'humus*, domandandosi «Qu'est-ce qui fait un jardin?» e rispondendo attraverso una citazione di Giuseppe Penone<sup>53</sup>: per l'artista il giardino è una «sinfonia ontologica»<sup>54</sup> in cui intervengono la presenza del visitatore e la sua capacità fisica di «sculpire»<sup>55</sup> il luogo con i propri movimenti, a partire dal calpestio del suolo. Anche nella scenografia si risponde con l'utilizzo di sezioni tematiche e figure che alludono alle parti che compongono questo luogo<sup>56</sup>. Un ordine netto che viene reso complesso attraverso una mescolanza di oggetti che dialogano secondo lenti a focali differenziate: nel modulo *Allée*<sup>57</sup> (fig.13) le classiche rappresentazioni architettonico-paesaggistiche, sotto forma di planimetrie e prospettive a *vol d'oiseau*, si misurano con la “fiaba” in sequenza fotografica di Yann Monel (*La fable du jardin*) e un testo sonoro di Valentine de Ganay («*L'eau noire n'est pas forcément dormante...*»). Il *lieu imaginaire* in cui Monel trasporta con questa successione lunga ventidue metri, composta da frazioni di giardini – in dialogo con incisioni e disegni – dipinge l'affresco eterotopico immaginato per la mostra *Jardins*. Gilles Clément collabora all'esposizione attraverso il filmato *Un tour*

<sup>49</sup> LASVIGNES, SERGE, *Préface*, in LAVIGNE; MEISEL 2017, p. 5. Traduzione di chi scrive.

<sup>50</sup> In relazione alla mostra orchestrata da André Breton e Paul Éluard e messa in scena da Marcel Duchamp, nel 1938: «Il pavimento fu ricoperto di sabbia e foglie secche e Wolfgang Paalen, incaricato di “acqua e pennello”, creò uno stagno di ninfee, circondato da canne e muschio. [...] L'inversione tra interno ed esterno, natura e cultura ha creato un disorientamento fisico e psichico, una topografia manierista favorevole all'esplorazione – sull'orlo della guerra e al suono degli stivali dei soldati, delle risate e delle grida isteriche – di un giardino dell'inconscio e delle ossessioni. [...] Questo rovesciamento surreale e sovversivo dell'armonia del mondo, che sostituisce la delizia della visione edenica del giardino con una natura mutante e “disfilattica”, si riflette nella topografia della mostra *Jardin infini*». EMMA LAVIGNE, *Daniel Steegman Mangrané, le Jardin Palimpseste*, ivi, p. 15. Traduzione di chi scrive.

<sup>51</sup> QUINZ, EMANUELE, *L'anti-jardin*, ivi, pp. 22-31.

<sup>52</sup> Progetto di Laurence Fontaine, con la collaborazione di Antoine Lichtenberg.

<sup>53</sup> «Il giardino inizia quando qualcuno cammina sul terreno si introduce nello spazio del vegetale, del minerale. La sua azione è fissata nella terra e le realtà minute che ha incontrato sul suo cammino memorizzano la sua presenza. I cespugli mossi da una forza diversa da quella del vento, le foglie staccate, i piccoli rami spezzati, le erbe piegate e schiacciate e la minuscola e invisibile vita animale, disturbata dai passi, testimoniano il passaggio e ricordano il percorso dell'uomo». PENONE, GIUSEPPE, *L'Arbre des voyelles*, in *Parchemins*, École nationale des Beaux-Arts, Parigi 2003.

Citazione tratta da BRUNON, HERVÉ, *L'intime de l'humus*, in *Jardins*, in JEANSON; LE BON; ZELLAL 2017, p. 52. Traduzione di chi scrive.

<sup>54</sup> BRUNON, HERVÉ, *L'intime de l'humus*, in JEANSON; LE BON; ZELLAL 2017, p. 52. Traduzione di chi scrive.

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> Si riportano le denominazioni delle sezioni secondo le quali è orchestrata la mostra *Jardins*: *Seuil, Humus, Botanique, Mixed border, Jardiniers, «Un petit jardin», Allée, Bosquets, Belvédère, Promenade, Passages, Jardiniste, Perspectives*.

<sup>57</sup> JEANSON; LE BON; ZELLAL 2017, pp. 200-203.

à la Vallée (2016), girato nel suo giardino a La Creuse, secondo la modalità in prima persona, ricordando l'importanza che il corpo e l'atto del cammino ricoprono nel definire il giardino<sup>58</sup>. In un'intervista di Riccardo Venturi (luglio 2017) il paesaggista risponde alle questioni riguardanti il mettere in mostra il giardino riconoscendo un'incompatibilità di base con il museo, nella quale è tuttavia possibile leggere una sfida nella rappresentazione, che può affinare la comprensione e offrire strumenti progettuali<sup>59</sup>. Il giardino ricopre la posizione di campo sperimentale per la ricerca di un rapporto fra progettista (giardiniera-curatore) e natura, fondato sul principio delle occasioni: l'abbeverarsi di un capriolo, le talpe che partecipano al giardinaggio rivoltando la terra da cui germinano semi di *Euphorbia* e *Verbascum*, sono elementi che mostrano «*le premier jardin, celui qui permet de faire tous les autres*»<sup>60</sup>.

Secondo questa traccia, possiamo osservare come fra le mostre sul giardino si delinei la figura del *Jardiniste* (titolo dell'ala in cui è esposto il video della Vallée), un gioco di parole che interseca *jardinier* e *artiste*, utile nel successivo passaggio in cui si analizzano esempi significativi di “mostre in giardino”, generate da un processo di osservazione, interferenza e incoraggiamento fra atti umani e non.

## Mostre in giardino

Lo sconfinamento, operazione oggetto di questa indagine fra esposizioni giardiniera, si compie anche seguendo il processo inverso, in cui la mostra riconosce lo specchio della sua “eterotopia” nel luogo del giardino.

A sostegno delle ipotesi di questo studio, che vedono un parallelismo fra le modalità operative di narrazione in mostra e giardino, è possibile avvalersi di modelli giardinieri in cui si opera secondo la grammatica della curatela, accomunati dal progressivo prendere forma di un'immagine legata al luogo e al suo “curatore”. Si possono rintracciare dispositivi da mostra e opere che instaurano un rapporto di senso con gli elementi del giardino, non riducendolo a fondale scenico.

Può essere rintracciato un legame fra il lavoro di Ian Hamilton Finlay e il tema della “mostra in giardino”, che elabora nel corso del tempo (*Little Sparta*), accompagnando la sua evoluzione. Qui la figura del *Jardiniste* opera «with a scattering of ‘things’, of ‘stuff’»<sup>61</sup> in una combinazione di elementi naturali, testo e scultura: citazioni, frammenti architettonici e *objets trouvés*, stabiliscono relazioni fra di loro e con l'osservatore<sup>62</sup>.

L'operato non giardiniero di Finlay può essere descritto come variazione su temi e idee, messa in atto per mezzo di immagini e parole<sup>63</sup>. In una «*verbal economy*»<sup>64</sup>, l'artista studia lo spazio di relazione in modo che i lemmi lavorino in una concentrazione di energia e significato, secondo un allestimento di concetti. Nel

---

<sup>58</sup> Il testo che nel catalogo fa riferimento al filmato di Gilles Clément inizia con la frase «*Oubliez vos pieds comme vous oubliez les clefs ou l'horloge, on marche*» che invita al cammino nel giardino come atto di esperienza e comprensione dei meccanismi naturali che il paesaggista vuole mostrare. Ivi, p.315.

<sup>59</sup> Di seguito un estratto dell'intervista di Riccardo Venturi a Gilles Clément, pubblicata su Doppiozero nel 2017 per il Progetto Jazzi:

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 giardiniera-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.

Link: <https://www.doppiozero.com/mettere-in-mostra-il-giardino>

<sup>60</sup> CLEMÉNT, GILLES, *Un tour al la Vallée*, in JEANSON; LE BON; ZELLAL 2017, p. 315.

<sup>61</sup> *Garden matters: 'a tangible image...'*, in DIXON HUNT 2008, p. 18.

<sup>62</sup> «Inoltre, non c'è un collegamento evidente e palpabile tra i vari elementi inseriti nel giardino, anche se la loro prossimità suggerisce il contrario: i riferimenti sono sparsi, in più modi.

A seconda di chi siete e di cosa vi aspettate dai giardini, tutto questo rappresenterà una sfida, una perplessità o una vera e propria impertinenza; è improbabile che sia un'esperienza semplicemente accettabile, di routine, ordinaria, benevola. I giardini di Finlay, si conclude, non sono luoghi quotidiani, comuni; sono anzi paradossali – quello che prima vi sembrava un luogo gradevole e tangibile ora vi sconcerta, vi mette di fronte a richiami di eventi ostili.». Ivi, pp. 21-22. Traduzione di chi scrive.

<sup>63</sup> Dixon Hunt associa l'uso della parola da parte di Finlay all'esplorazione di idee, processo adattabile al contesto del giardino, in quanto lo stesso Finlay, in una proposta progettuale per i *Lothian Estates* (Monteviot 1979), afferma che i paesaggi esistono sul piano ideale come su quello materiale: «Poiché questi scritti eterogenei e ad hoc, talvolta occasionali, erano un luogo per l'esplorazione o l'enunciazione di idee, per Finlay era chiaro che avrebbero retto bene alla loro ricomparsa nei giardini, perché credeva – o era arrivato a credere – che i paesaggi fossero 'idee tanto quanto cose'». Ivi, p. 24.

<sup>64</sup> *From page to garden*, in DIXON HUNT 2008, p. 23.

giardino, luogo delle relazioni (vive), Finlay traspone il suo *modus operandi* poetico in un colloquio col paesaggio: gli elementi naturali divengono l'interlocutore e partecipano alla collezione di figure retoriche che veicolano simultaneamente il messaggio dell'artista e quello del giardino. Gli oggetti che più chiaramente mettono in moto questo processo poetico, sono di fatto oggetti usati nell'esposizione di opere (targhe con iscrizioni, piedistalli), che in questo caso veicolano l'attenzione verso il giardino, secondo rimandi a letteratura, filosofia e storia. Un'immagine che può illustrare il concetto di "mostra in giardino" è quella del *Sacred grove*, presso il giardino del museo Kröller-Müller (fig.14), dove il perimetro di una radura è reso eloquente dalla giustapposizione di basi di colonna ai piedi di cinque alberi. Le *Five Columns for the Kröller-Müller* (Otterlo 1982) alludono a un'architettura fatta di alberi: l'operazione artistica (di pietra, fissa) riconosce quindi nella materia del giardino (le piante, vive) l'oggetto da esporre. Un ulteriore livello di lettura è da rintracciare nella selezione dei nomi incisi sulla pietra (*Lycurgus, Rousseau, Robespierre, Michelet, Corot*) che stabiliscono un reticolo di relazioni fra politica, filosofia e arte. La lettura dello spazio di progetto non porta l'artista a operare unicamente attraverso un "gesto duchampiano", ma a offrire una riflessione sulla dinamicità del giardino: man mano che gli alberi crescono riempiono le basi, completando semplicemente le colonne ma – nel tempo – diventa impossibile leggere i nomi fra muschi e sottobosco ed eventualmente, la pietra si sgretola; tuttavia gli alberi, rimangono sempre alberi e possono comunque evocare la colonna primordiale di Vitruvio<sup>65</sup>. L'opera stabilisce col giardino una dialettica che trova struttura nella sua temporalità, non ricercando forza solamente nella fusione al singolo albero, ma restituendo una lettura attenta della sostanza del giardino. La parola, medium del racconto e della mostra, viene impiegata da Finlay per concentrare l'attenzione di chi cammina in giardino, talvolta indicando semplicemente la tassonomia di un'albero (fig.17), altre volte facendo riferimento a una sensazione (fig.15) altre ancora riportando componimenti che alludono al luogo e alla letteratura correlata<sup>66</sup> (fig.16).



14. Ian Hamilton Finlay, *Five Columns for the Kröller-Müller*, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller, 1982. Foto di Werner J. Hannappel.

<sup>65</sup> Parafrasi di chi scrive del testo che accompagna le immagini del *Sacred grove* realizzate dal fotografo Werner J. Hannappel per la mostra *Ian Hamilton Finlay: Works – Pure and Political* (Deichtorhallen, Hamburg 07 set.-26 nov.1995), che riporto in lingua originale: «As the trees grow they will fill the bases; so it might seem that they merely complete the 'columns' implicit in the far more perdurable bases. Yet this is no Duchampian gesture, making the tree into art by naming. The bases will – over time – weather, become overgrown so that their function is unguessable. Even before they disintegrate, it may become impossible to read the names cut into their stone before the mosses and lichens of time buried them; yet the trees will, though they age, always be trees, always evoke in some onlookers Vitruvius's primal column. The works, then, are not fusions, but dialectical rapprochements, altering through time». FINLAY 1995, testo relativo alle img. 14-19.

<sup>66</sup> Si fa riferimento all'opera nell'uliveto della Villa di Celle (Pistoia 1984) che riporta l'iscrizione *Il Flauto d'Argento/La Scorza Rozza, La Scorza d'Argento/Il Flauto Rozzo*. In combinazione ad altri elementi scultorei che richiamano l'«(agri-)culture» del Mediterraneo, si allude alla campagna delle *Georgiche*, luogo dove, da Teocrito a Mallarmé si fabbricavano flauti con le canne. La scultura è la traduzione materiale/verbale della decifrazione del luogo. FINLAY 1995, img. 20-24.



17.



16.



15.

17. Ian Hamilton Finlay, *Fagus Sylvatica*, Domaine de Kerguehenec 1986. Foto di Werner J. Hannappel.

16. Ian Hamilton Finlay, *Il Flauto d'Argento/La Scorza Rozza, La Scorza d'Argento/Il Flauto Rozzo*, Villa di Celle 1984. Foto di Werner J. Hannappel.

15. : Ian Hamilton Finlay, *Silence*, Foresta di Dean 1988. Foto di Werner J. Hannappel.



Si possono rintracciare le modalità operative di Finlay nel lavoro del paesaggista svizzero Dieter Kienast<sup>67</sup>, che, nell'interesse di stabilire relazioni fra luoghi reali (topografici) e luoghi dell'immaginazione (topologici), ricorre frequentemente all'uso della parola. In questo senso assumono centralità le parole di cemento che Kienast utilizza nel E. Garden presso Uitikon-Waldegg (1989-93) e del M. Garden presso Ulm (1994-95). Nel primo l'iscrizione *Et in Arcadia ego* (fig.19), sotto forma di balaustra, si posiziona nel limite fra il giardino e la natura circostante, invitando l'osservatore a chiedersi «Where is Arcadia?»<sup>68</sup>. Nel giardino di Ulm l'iscrizione *ogni pensiero vola* (fig.18) segna il lato di una piattaforma da cui è possibile “far volare i pensieri” verso la vista incorniciata, ma anche verso il bosco di Bomarzo, guidando l'attenzione verso una forma di lettura multipla dell'esperienza del giardino, dove una scritta e uno stretto percorso nella verzura sottendono significati sovrapposti al dato spaziale<sup>69</sup>. Attraverso la lettura del testo *Where is Arcadia?*, in riferimento al E. garden, è possibile riconoscere, nel lavoro di Kienast, un racconto in evoluzione, costruito su supporti visuali, sensoriali/spaziali e letterari, come in un ambiente espositivo.<sup>70</sup>

La narrazione è quindi chiave di lettura e metodo nell'operato del *Jardiniste*. In questo senso si ricorda la riflessione sull'immagine del poeta che Rosario Assunto delinea nella sua ricerca teleologica e ontologica del giardino<sup>71</sup>: citando Rainer Maria Rilke<sup>72</sup>, sostiene che il progetto di giardino sia paragonabile a quello poetico, per la sua inclinazione comunicativa, perché «i

19. Dieter Kienast, E. Garden, Uitikon-Waldegg, *Et In Arcadia Ego*. Foto di Christian Vogt, 1996.

<sup>67</sup> Anette Freitag riporta un commento del paesaggista relativo all'opera di Finlay, che aveva avuto modo di vedere al Merian Park a Basilea, prossimo all'orto botanico dove era direttore tecnico: «Con questa modesta installazione, Finlay intreccia la letteratura all'arte del giardino, il rimando del luogo alla scienza naturale, della poesia all'attività fisica, crea una complessa rete di relazioni e dipendenze reciproche. L'opera di Finlay diventa icona dell'arte contemporanea che nessuno capisce. Le tavolette erano piccole; non danneggiavano l'albero più di una casetta per uccelli fissata con cura, ma non sono state capite perché negano l'ambizione di base riconosciuta all'arte: non sono né intrinsecamente belle, né rendono bello l'ambiente circostante». FREITAG 2021, p. 320-324.

<sup>68</sup> *Where is Arcadia?*, in KIENAST 1997, pp.82-86.

<sup>69</sup> *In Praise of Ambiguity*, ivi, pp. 120-124.

<sup>70</sup> « Progettare giardini significa vivere storie. Le storie possono avere una fine, mentre i giardini non sono mai conclusi. In questo senso, le storie dei nostri giardini – almeno quelle belle – non hanno una fine, ma si aggiungono sempre nuovi capitoli». *Where is Arcadia?*, ivi, p. 82. Traduzione di chi scrive.

<sup>71</sup> *Per una ontologia del giardino*, in ASSUNTO 1988, pp. 19-38.

<sup>72</sup> Rosario Assunto ricerca la sostanza del giardino analizzando *Prime poesie* (1897-98) e *Canti di Fanciulle* (1897) di Rainer Maria Rilke: «Sono, questi di Rilke, giardini in cui i sentimenti degli uomini, le loro speranze, i loro disinganni, si oggettualizzano come luoghi ove si fa mondo in cui vive se stesso quello che per l'uno o per l'altro di noi è l'interiore sentire. E sono giardini nei quali non gli uomini osservano le statue, ma sono, lungimiranti, le statue ad osservare gli uomini: come in certi versi che Rilke scrisse, con tutta probabilità, nel maggio del 1898, soggiornando in Firenze: “Guarda come più scuri si fanno nei prati i cipressi, guarda, nei non praticabili viali, di chi stanno da lingi in attesa le figure dai gesti marmorei, il cui sguardo ci osserva...”». Ivi, p. 22.

poeti vedono ciò che gli altri non vedono, e lo notificano agli altri: perché i poeti sanno *più degli altri* e quello che sanno lo trasmettono agli altri in maniera tale che non occorre specialismo alcuno per venirme a parte»<sup>73</sup>. La lettura del giardino come luogo-manifesto, microcosmo operativo, specchio della contemporaneità, ma anche come inarrivabile paradiso, risulta utile nel misurare l'esperienza di Derek Jarman (Prospect Cottage, Dungeness 1987). Qui si instaura una condizione di compenetrazione fra la vita del regista – quasi al termine – e quella di un paesaggio ostile, nella quale si possono rintracciare gli atti di cura da leggere bilateralmente: il progettista si prende cura di un giardino studiando poeticamente il paesaggio, e il giardino scandisce le pagine cupe del suo diario<sup>74</sup>. Sculture fatte di oggetti trovati<sup>75</sup> divengono memoriale nefasto, in contrasto con l'espressione della vita, rappresentata dallo sviluppo della vegetazione, dal rifiorire a partire dalla condizione estrema e liminare in cui Prospect Cottage si trova. Il testo *Modern Nature* (1989-1990), il film *The Garden* (1990), come le immagini di Howard Sooley<sup>76</sup>, entrano a far parte del complesso di mezzi utilizzabili nel far mostra di (raccontare) un luogo estremo, materiale e interiore: la ricerca di vegetazione e oggetti del/nel paesaggio, come l'adattamento di elementi esterni, sono il corpo centrale dell'esposizione, il diario e il film danno corpo rispettivamente ad un catalogo e a una collezione di riferimenti e riflessioni sul giardino.



20.

Anche nel giardino-residenza-laboratorio di Isamu Noguchi a Mure (Giappone, Takamatsu 1969) si rintraccia una lettura del paesaggio secondo la combinazione mostra-giardino. Noguchi si insedia in un villaggio di tagliatori di pietra e modella una porzione di paesaggio miniaturizzato (lo *shuk-kei* nella disciplina compositiva tradizionale del giardino) facendo riferimento a ciò che lo circonda: i movimenti di terra divengono citazione della topografia costale dell'isola di Shikoku e le pietre, talvolta modificate, altre volte scelte per come la natura le ha plasmate, sono prelevate dal paesaggio e messe in scena (fig.20).

La cura di un luogo può avvenire attraverso un progetto di giardino che diventa mostra di una sequenza evolutiva allo stesso tempo naturale e artistica: se ne trova chiara espressione in giardini-residenze legati a figure di paesaggisti. Gli episodi di “arte involontaria”<sup>77</sup> riconosciuti da Gilles Clément nel suo giardino a La Vallée (La Creuse) possono costituire un'ulteriore “collezione” di successi e insuccessi nella compresenza di progettista e natura, testimoniando quindi un possibile approccio curatoriale guidato dall'osservazione e dall'incoraggiamento di processi aperti al cambiamento. Seguendo questa traccia è possibile far riferimento anche all'esperienza di Antonio Perazzi nel giardino di Piuca in Toscana: la documentazione fotografica ritrae il processo evolutivo del luogo, gli automatismi dell'incolto, le operazioni leggere di *display* che il progettista aziona attraverso sfalci differenziati e piantumazioni, le inaspettate incursioni di abitanti o giardinieri di altre specie.

Il favorire un processo naturale, attraverso lettura e indirizzo o accettazione, inverte la condizione di autorialità, dichiarando il riconoscimento – nel giardino – di un campo di sperimentazione, microcosmo operativo, per la costruzione del rapporto fra progettista (giardiniere-curatore) e macrocosmo (paesaggio-pianeta). La condizione di luogo-manifesto propria della mostra può essere letta anche nel giardino, nell'ottica di rintracciare gli strumenti progettuali che operano secondo la grammatica della curatela.

20. Due immagini a sinistra: La pesca delle pietre presso Uji River (Giappone) per il Sunken Garden per Chase Manhattan Bank Plaza (New York). Due immagini a destra: Movimento di terra e “allestimento” delle pietre. Giardino-laboratorio di Isamu Noguchi a Mure, Takamatsu, prefettura di Kagawa, Giappone 1969-1988. Identificativi: 07530, 07534, 07469, 07472. © The Isamu Noguchi Archive.

<sup>73</sup> Ivi, p. 23

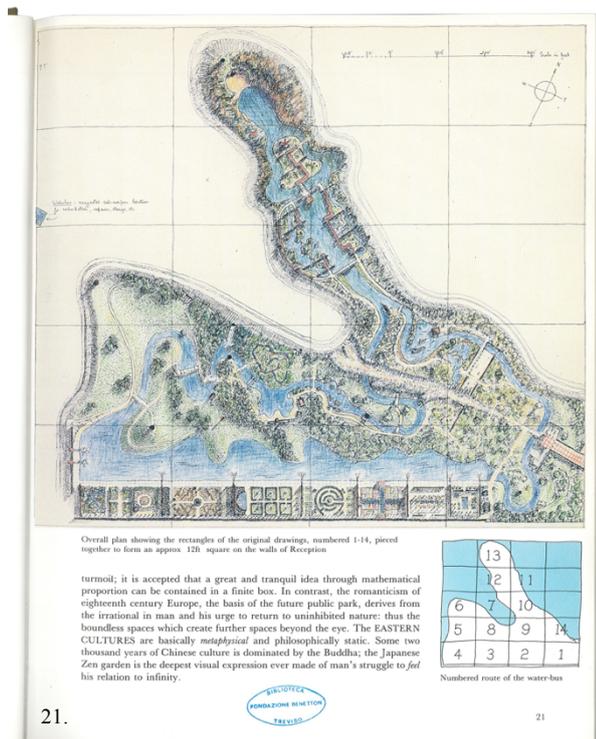
<sup>74</sup> JARMAN 1992.

<sup>75</sup> «Come per materializzare o testimoniare le sue attente peregrinazioni lungo la spiaggia, Derek Jarman riporta a casa oggetti spiaggiati: relitti, legni alla deriva, rottami metallici, molle arrugginite e mine di guerra, galleggianti di sughero o plastica, scarpe spaiate. Il vagabondaggio di questi oggetti obsoleti termina in questo giardino che sembra dare loro una parvenza di nuova vita». DÉCIMO, MARC, *Derek Jarman au désert* in LAVIGNE; MEISEL 2017, p. 184. Traduzione di chi scrive.

<sup>76</sup> JARMAN; SOOLEY 2019.

<sup>77</sup> «Per quanto mi riguarda, considero come arte involontaria il felice risultato di una combinazione impreveduta di situazioni o di oggetti organizzati conformemente alle regole dell'armonia dettate dal caso». CLEMÉNT 2019, p. 13.

## Mostre di giardini (vivi/veri)



È possibile individuare un accordo fra mostra e giardino anche nei *Flower show* e nelle esposizioni universali (luoghi natale del concetto di mostra di giardini), come anche nei giardini tematici, che in una “mostra planetaria” collezionano, attraverso un’operazione di eliminazione delle distanze (propria dell’istanza mostra), giardini da luoghi lontani.

Ripercorrendo le modalità di sovrapposizione fra mostra e giardino, Monique Mosser, nel testo interno al catalogo della mostra *Jardins*, menziona le esposizioni universali<sup>78</sup>, complessi di grandi fabbriche da giardino e contenenti giardini, come anche le mostre orticole, che trovano evoluzione in *Floralies*, *Flower Shows* e *Buga*<sup>79</sup>. Questi eventi avvicinano temporaneamente luoghi lontani in una sorta di giardino geografico, che altro non è che una mostra fatta di giardini, «autentici falsi»<sup>80</sup>, in cui la rappresentazione avviene attraverso i mezzi che si impiegano nella realizzazione di un giardino vero.

Il giardino tematico, può essere letto come un concentrato di questa modalità espositiva, in quanto raccoglie in uno spazio limitato una sequenza di giardini con la finalità di mostrare molteplici storie e culture.

Un esempio significativo in cui trova riscontro questa riflessione è stato individuato nel progetto, mai realizzato, di Sir Geoffrey Jellicoe per gli Historical Gardens (fig.21), compresi nel disegno complessivo dei Moody Gardens (Fondazione Moody, Galvestone, Texas 1985). Il progetto vuole essere manifesto di un riavvicinamento dell’uomo verso un luogo devastato da eventi naturali e si intende veicolare l’idea di “civilizzazione” attraverso l’immagine del giardino. Jellicoe proietta nello spazio del progetto di paesaggio/giardino, una personale visione storica rintracciabile in *Landscape of Men*<sup>81</sup> (1975), attraverso la quale si segue un’evoluzione del pensiero, della filosofia, in sintesi della “civilizzazione” dell’uomo, secondo una visione paesaggistica. Le *wetlands* dell’isola sul Golfo del Messico indirizzano la modalità di allestimento dei giardini secondo una connessione d’acqua (flusso spazio-temporale), che trasporta nell’interpretazione storica del paesaggista, costruita sulla divisione filosofica di oriente e occidente e su quella formale fra classico e romantico.<sup>82</sup> Una “foresta primordiale” tiene uniti i macrogruppi e compare nel primo dei quattordici pannelli che compongono la tavola di quattro metri quadrati; questi, ci dice Jellicoe nell’introduzione al viaggio<sup>83</sup>, sono da guardare come Alice guarda *through the looking glass*, per fare accesso ad un mondo immaginario che apre ad una possibile visione del giardino attraverso una modalità espositiva.

21. Planimetria generale del progetto di Geoffrey Jellicoe per i Moody Gardens, suddivisa nei riquadri da 1 a 14. Quadrato di circa 365 cm di lato destinato alla hall della Fondazione Moody. Riprodotto in *The Landscape of Civilisation*, 1989.

<sup>78</sup> MOSSER, MONIQUE, *Les expositions universelles ou le jardin entre hétérotropie et hypertrophie*, paragrafo in *Des mille et une manières de montrer les jardins... De la villa d'Hadrien au jardin planétaire*, in JEANSON, LE BON, ZELLAL 2017, pp. 27-31.

<sup>79</sup> MOSSER, MONIQUE, *Des Floralies aux journées des plantes en passant par la Chelsea Flower Show et les Buga*, paragrafo in *Des mille et une manières de montrer les jardins... De la villa d'Hadrien au jardin planétaire*, in JEANSON, LE BON, ZELLAL 2017, pp. 33-34.

<sup>80</sup> LATINI, LUIGI E ZANON, SIMONETTA, prefazione in MOSSER, TITO ROJO, ZANON, 2021, p. 7.

<sup>81</sup> In riferimento a JELICOE, GEOFFREY; « Il concept per i giardini è costituito da una proiezione nello spazio, fino al XIX secolo, del testo – mio e di mia moglie – *Landscape of Man*, pubblicato per la prima volta nel 1975». JELICOE 1989, p. 19. Traduzione di chi scrive.

<sup>82</sup> « Nessuno studio della storia può essere assoluto se interpretato attraverso la ricerca di un individuo. Non ci sono due storici che pensano esattamente allo stesso modo. Per esempio, è opinione di questo progettista che il classicismo paesaggistico possa essere compresso in una scatola (come il Shakespeare's Globe), ma che il romanticismo non possa esserlo e che gli stili che si sono scontrati nella storia non debbano farlo oggi». JELICOE 1989, p. 19. Traduzione di chi scrive.

<sup>83</sup> «Il viaggio nel tempo e nello spazio che state per intraprendere non è così bizzarro né così umano e divertente come quello di Alice nel Paese delle Meraviglie, ma il principio è lo stesso. Il mondo che sperimenterete è a tre livelli di irrealtà. Il primo prevede che consideriate i disegni come Alice considerava lo specchio, come qualcosa da attraversare per raggiungere il mondo dell'immaginazione che si trova al di là. La seconda irrealtà riguarderà il godimento sensoriale delle cose che dovrete evocare nella vostra immaginazione, non solo di ciò che è raffigurato sulla carta, ma di tutta la moltitudine di delizie invisibili dell'occhio e dell'orecchio [...] e delle acque cangianti eppure immutabili che corrono come ‘the thread of truth’ (come dice il poeta) attraverso tutta la civiltà. La terza irrealtà, quella di un'esperienza metafisica, potrebbe colpirvi solo dopo il vostro ritorno». JELICOE 1989, p. 23. Traduzione di chi scrive.

Il paragrafo conclusivo del testo di Monique Mosser, nel catalogo della mostra *Jardins*, partendo dal quesito *Le jardin, une forme artistique non muséifiable?*<sup>84</sup> tocca l'argomento di questi campioni stilistici all'aria aperta, citando i Moody Gardens di Jellicoe, il progetto non realizzato per il parco del Château de Villarceaux (1991) di Allain Provost e Allain Cousseran e il più recente *Gärten der Welt* (2000), dove la collezione-parco di giardini-opere e il loro "mostrarsi", fa sì che il giardino stesso si configuri come dispositivo di mostra.

## Mostre attraverso giardini (conclusioni)

Artisti, scrittori e pensatori si sono ripetutamente rivolti al giardino come metafora e strumento "necessario"<sup>85</sup> a rapportarsi con la complessità contemporanea. La riflessione che si aziona nel modello binomiale mostra-giardino, porta a interrogare l'ambito (reale o simbolico) del giardino, che apre quesiti del nostro tempo legati all'ecologia, alla crisi climatica e a modalità operative in relazione al pianeta e a tutti gli esseri viventi. Si sostiene che la sequenza di azioni, comunemente riscontrabili nell'ambito della costruzione di una mostra, possa essere chiave di lettura e supportare il progetto di paesaggio e di giardino e che, quest'ultimo, possa essere strumento narrativo/espositivo.

Ci si riferisce a casi studio progettuali che operano "curatorialmente" con la storia del giardino, mettendo in evidenza gli strumenti che consentono di inserirsi nell'evoluzione del giardino attraverso un linguaggio progettuale contemporaneo, capace di mostrare il *genius loci* senza ripetere e congelare le forme della storia<sup>86</sup>. Il giardino, mostra di se stesso, si racconta attraverso una sintesi raggiungibile in seguito ad una "collezione" di saperi diversi, che allinea la figura del progettista a quella del curatore.

Il lavoro avviato da Mirella Macera, presso il complesso di residenze sabaude nel territorio piemontese, nasce da una sperimentazione di *story telling*<sup>87</sup> per svilupparsi secondo modalità di racconto che si avvalgono dell'arte contemporanea e del progetto di giardino<sup>88</sup>. Il *Giardino delle sculture fluide* (Venaria Reale, Torino, 2003-2007) di Giuseppe Penone e il progetto per il parco della Reggia di Venaria (Maurizio Reggi), permettono l'evoluzione del luogo in continuità con la sua storia, raccontandolo (mostrandolo) attraverso ritrovamenti (Fontana d'Ercole, Allea Centrale, Tempio di Diana) e riletture. Il progetto di giardino trova estensione nelle mostre organizzate nel complesso, come *Viaggio nei giardini d'Europa: da Le Nôtre a Henry James* (2019) che tenta di reimmettere la Venaria in un "tour del giardino europeo".

Attraverso l'operazione di cura del giardino – quindi *attraverso* la trasformazione del giardino stesso – si instaurano meccanismi paragonabili a quelli messi in moto nell'istanza della mostra.

Le trasformazioni che sconvolgono costantemente il disegno del giardino, dichiarano l'importanza della figura del curatore-giardiniere («guardiano dell'imprevedibile»<sup>89</sup>) nel processo di comprensione e agevolazione del processo "curato" di metamorfosi del giardino.

Le nozioni che possono essere estrapolate da un'analisi impostata sul paradosso della corrispondenza di giardino e mostra, sono da leggere come possibili strumenti *per un progetto curatoriale del giardino*, che indagherà cura e curatela come strumenti utilizzabili nell'interazione con il palinsesto cronologico-topografico del paesaggio.

---

<sup>84</sup> MOSSER, MONIQUE, *En guise de conclusion: le jardin, une forme artistique non muséifiable?*, in JEANSON, LE BON, ZELLAL 2017, pp. 37-39.

<sup>85</sup> La necessità di guardare al giardino come strumento di sintesi metaforica e comunicativa nella contemporaneità, testimonia una crescente attenzione ecologica, visibile in opere che dichiarano la volontà di comprendere questo luogo, reale e immaginario, analizzandolo nel glossario – curato da Laurie Cluitmans – fatto di parole e immagini, botanica e paesaggio, filosofia ed ecologia. CLUITMANS 2021, pp. 111-117.

<sup>86</sup> In merito a questo si veda: ANTONIOLLI, ELENA, *Progetto contemporaneo e giardino storico nel lavoro di Pascal Cribier e Michael Van Gessel*, in MOSSER, TITO ROJO, ZANON, 2021, p. 273-290. In cui si analizzano alcuni progetti dei paesaggisti Pascal Cribier e Michael Van Gessel, che non imitano modelli del passato ma reinterpretano il giardino, offrendone una lettura – e una mostra – non veicolata dalla pedissequa riproposizione e ricostruzione, ma secondo logiche di cura, comunicazione e continuazione.

<sup>87</sup> In particolare, per il lavoro di Mirella Macera nel contesto di *Racconigi* (2000), si veda: DAL POZZOLO, LUCA, *La cura delle cose. L'eredità di Mirella Macera*, in CONVEGNO INTERNAZIONALE SU PARCHI E I GIARDINI STORICI 2020, pp. 21-34.

<sup>88</sup> «Il "Giardino delle sculture fluide" del maestro Giuseppe Penone rappresenta, nel già complesso quadro metodologico e tecnico del restauro dei giardini della Reggia di Venaria, il tema che ha richiesto le riflessioni più meditate e il confronto più articolato e aperto.

L'obiettivo, infatti, non era semplicemente quello di installare opere di arte contemporanea nel giardino ma di affidare all'arte contemporanea il compito di dare soluzione al recupero di una porzione di paesaggio storico fortemente caratterizzato». MACERA, MIRELLA, *Dal «Giardino delle fontane» di Amedeo di Castellamonte al «Giardino delle sculture fluide» di Giuseppe Penone*, in GIANELLI 2007, p. 165.

<sup>89</sup> CLEMÉNT 2013.

## Bibliografia

AGAMBEN 2006

GIORGIO AGAMBEN, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006.

ASSUNTO 1988

ROSARIO ASSUNTO, *Ontologia e teleologia del giardino*, Guerini, Milano 1988.

BACCI; DEL MASSA; GAMBA; OJETTI; TARCHIANI 1931

RAFFAELLO BACCI; ANICETO DEL MASSA; CARLO GAMBA; UGO OJETTI; NELLO TARCHIANI (a cura di), *La Mostra del giardino italiano*, catalogo della mostra (Palazzo Vecchio, 1931), Tip. E. Adriani, Firenze 1931.

BOCCHI 2010

RENATO BOCCHI, *Strutture narrative e progetto di paesaggio. Tracce per un racconto*, in SARA MARINI; CRISTINA BARBIANI (a cura di), *Il palinsesto paesaggio e la cultura progettuale*, Quodlibet Studio, Macerata 2010.

BOUCHENOT-DÉCHIN; FARHAT 2013

PATRICIA BOUCHENOT-DÉCHIN; GEORGES FARHAT (a cura di), *André Le Nôtre en perspectives, 1613-2013*, catalogo della mostra (Château de Versailles, 2013-2014), Hazan, Parigi 2013.

CAZZATO 1986

VINCENZO CAZZATO, *I giardini del desiderio: la Mostra del giardino italiano (Firenze 1931)*, in ALESSANDRO VEZZOSI (a cura di), *Il giardino romantico*, Alinea, Firenze 1986, pp. 80-87.

CAZZATO 1987

VINCENZO CAZZATO, *Firenze 1931: la consacrazione del "primato" italiano nell'arte dei giardini*, in ALESSANDRO TAGLIOLINI; MASSIMO FERRIOLO VENTURI (a cura di), *Il Giardino Idea Natura Realtà*, atti del colloquio internazionale (Pietrasanta, 22-23 mag.1987), Guerini, Milano 1987, pp. 77-108.

CAZZATO 1998

VINCENZO CAZZATO, *Giardini "regali" fra realtà e immaginazione nella mostra fiorentina del 1931*, in MONICA AMARI (a cura di), *Giardini regali. Fascino e immagini del verde nelle grandi dinastie: dai Medici agli Asburgo*, catalogo della mostra (Villa Manin di Passariano), Milano 1998, pp. 19-27.

CAZZATO 2007

VINCENZO CAZZATO, *Un architetto e una mostra: Tomaso Buzzzi e la mostra del giardino italiano del 1931*, in GAETANA CANTONE; LAURA MARCUCCI; ELENA MANZO (a cura di), *Architettura nella storia. Scritti in onore di Alfonso Gambarella* (volume II), Skira, Milano 2007, pp. 701-710.

CAZZATO; CORNAGLIA 2019

VINCENZO CAZZATO; PAOLO CORNAGLIA (a cura di), *Viaggio nei giardini d'Europa: da Le Nôtre a Henry James*, catalogo della mostra (Reggia di Venaria, 2019), La Venaria Reale stampa, Venaria Reale 2019.

CHAGNEAU; DE JANVRY; DUBOY; MALECOT; MOSSER; RABREAU; RENAUD 1977

CATHERINE CHAGNEAU; OLIVIER CHOPPIN DE JANVRY; PILIPPE DUBOY; CLAUDE MALECOT; MONIQUE MOSSER; DANIEL RABREAU; PHILIPPE RENAUD (a cura di), *Jardins 1760-1820. Pays d'illusion, terre d'expérience*, catalogo della mostra (Hôtel de Sully, 18 mag.-11 sett. 1977), Édition de la Caisse nationale des monuments historiques, Parigi 1977.

CLEMÉNT 1999

GILLES CLEMÉNT (a cura di), *Le Jardin Planétaire : Réconcilier L'homme Et La Nature*, catalogo della mostra Grande Halle De La Villette, 15 set. 1999-23 gen. 2000, Albin Michel, Parigi 1999.

CLEMÉNT 2013

GILLES CLEMÉNT, *Il Giardino in Movimento: Da La Vallée Al Giardino Planetario*, a cura di ENRICO SCARICI, Quodlibet, Macerata 2013.

CLUITMANS 2021

LAURIE CLUITMANS (a cura di), *On The Necessity of Gardening. An ABC of Art, Botany and Cultivation*, Valiz, Amsterdam 2021.

## CONVEGNO INTERNAZIONALE SU PARCHI E I GIARDINI STORICI 2020

Convegno Internazionale su parchi e i giardini storici (V, 2020, Moncalieri), *Dialoghi Sul Paesaggio: V Convegno Internazionale Su Parchi E Giardini Storici: Interventi Contemporanei Nei Parchi E Giardini Storici*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, 2020.

## CORBELLINI; MARINI 2016

GIOVANNI CORBELLINI; SARA MARINI (a cura di), *Recycled Theory: Dizionario illustrato / Illustrated dictionary*, Quodlibet, Macerata 2016.

## CRESTI 2016

CARLO CRESTI, *Il Giardino Italiano, Mostra di Firenze 1931*, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze 2016.

## CRIBIER 2017

PASCAL CRIBIER, *Pascal Cribier: A Gardener's Journey*, Barral, Parigi 2017.

## DAMI 1924

LUIGI DAMI, *Il giardino italiano*, Bestetti e Tuminelli, Milano 1924.

## DE PASSILLÉ 1914

DE PASSILLÉ, GUY, *L'exposition retrospective de l'art des jardins en France du XVIe siècle à la fin du XVIIIe*, in «Gazette des Amateurs de jardins», hiver 1914, p.33-34.

## DIXON HUNT 2008

JOHN DIXON HUNT, *Nature Over Again. The Garden Art of Ian Hamilton Finlay*, Reaktion Books, Londra 2008.

## DOIMO; POGACNIK 2020

MARTINO DOIMO; MARCO POGACNIK (a cura di), *Fare mostre. Italia, 1920-2020: colpi di scena e messinscena*, Mimesis, Milano 2020.

## FINLAY 1995

IAN HAMILTON FINLAY, *Works in Europe 1972-1995 Werke in Europa*, a cura di PIA SIMIG e FELIX ZDENEK, pubblicato in occasione della mostra *Ian Hamilton Finlay: Works – Pure and Political*, (Deichtorhallen, Hamburg, 07 set.-26 nov.1995), Cantz Verlag, Ostfildern 1995.

## FOUCAULT 2001

MICHEL FOUCAULT, *Spazi altri, I luoghi delle eterotopie*, a cura di SALVO VACCARO, Mimesis, Milano 2001.

## FREITAG 2021

ANETTE FREITAG, *The Landscapes of Dieter Kienast*, Zurich, Gta Verlag, 2021.

## GAMBA 1931

CARLO GAMBA, *La Mostra del giardino italiano a Palazzo Vecchio*, in «L'illustrazione Italiana», 18 mag. 1931, pp.665-669.

## GIANELLI 2007

IDA GIANELLI (a cura di), *Il giardino delle sculture fluide di Giuseppe Penone*, Allemandi, Torino 2007.

## GRAZIOLI 2012

ELIO GRAZIOLI, *La collezione come forma d'arte*, Johan & Levi, Monza 2012.

## JAKOB 2009

MICHAEL JAKOB, *Il giardino allo specchio. Percorsi tra pittura, cinema e fotografia*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

## JARMAN 1992

DEREK JARMAN, *Modern Nature: Diario 1989-1990*, Ubulibri, Milano 1992.

## JARMAN; SOOLEY 2019

DEREK JARMAN; HOWARD SOOLEY, *Il Giardino Di Derek Jarman*, Nottetempo, Milano 2019.

JEANSON; LE BON; ZELLAL 2017

MARC JEANSON; LAURENT LE BON; COLINE ZELLAL (a cura di), *Jardins*, catalogo della mostra (Grand Palais, 15 mar.-24 lug. 2017), Flammarion SA, Parigi 2017.

JELLICOE 1989

GEOFFREY ALAN JELLICOE, *The Landscape of Civilisation: Created for the Moody Historical Gardens, designed and described by Geoffrey Jellicoe*, Garden Art Press Ltd, Northiam 1989.

KIENAST 1997

DIETER KIENAST, *Kienast: gärten = gardens*, Birkhauser Verlag, Boston 1997.

LAVIGNE; MEISEL 2017

EMMA LAVIGNE; HÉLÈNE MEISEL (a cura di), *Jardin infini: de Giverny à l'Amazonie*, catalogo della mostra (Centre Pompidou-Metz, 18 mar.-28 ago. 2017), Centre Pompidou, Metz 2017.

LUGLI 1997

ADALGISA LUGLI, *Wunderkammer*, Umberto Allemandi & C., Torino 1997.

MOSSER; TITO ROJO; ZANON 2021

MONIQUE MOSSER; JOSÉ TITO ROJO; SIMONETTA ZANON (a cura di), *Giardini storici, verità e finzione: Letture critiche dei modelli storici nel paesaggio dei secoli XX e XXI*, Fondazione Benetton Studi Ricerche, Antiga, 2021.

PUPPI 2019

LIONELLO PUPPI, *Esiste – insomma – il giardino?*, a cura di CARMEN AÑÓN FELIÚ, Fondazione Benetton Studi Ricerche, Treviso 2019.

TAGLIOLINI 1993

ALESSANDRO TAGLIOLINI (a cura di), *Il giardino europeo del novecento 1900-1940*, atti del colloquio internazionale (Pietrasanta, 27-28 settembre 1991), Edifir Edizioni Firenze, Firenze 1993.

TAMASSIA 2006

MARILENA TAMASSIA, *Dietro le mostre: il giardino italiano in mostra*, Sillabe, Firenze 2006.

VERCELLONI 1986

VIRGILIO VERCELLONI, *(Una storia del giardino europeo e) Il giardino a Milano, per pochi e per tutti, 1288-1945*, catalogo della mostra (Pazzo Dugnani, 1986), Edizioni L'Archivolto, Milano 1986.

VERCELLONI 1990

VIRGILIO VERCELLONI, *Atlante storico dell'idea del giardino europeo*, Edizioni Jaca Books, Milano 1990.

VROOM 2006

METO J. VROOM, *Lexicon of garden and landscape architecture*, Birkhäuser, Basilea 2006.