

Numero 34

Ottobre 2013

ROSANOVA

RIVISTA DI ARTE E STORIA DEL GIARDINO



Ferrante Gorian
Flori din Romania
Viaggio tra le ortensie
Berlino - Moabit





Il parco storico della prigione di Moabit

Memoria e testimonianza critica del passato affidata a un parco pubblico di Berlino

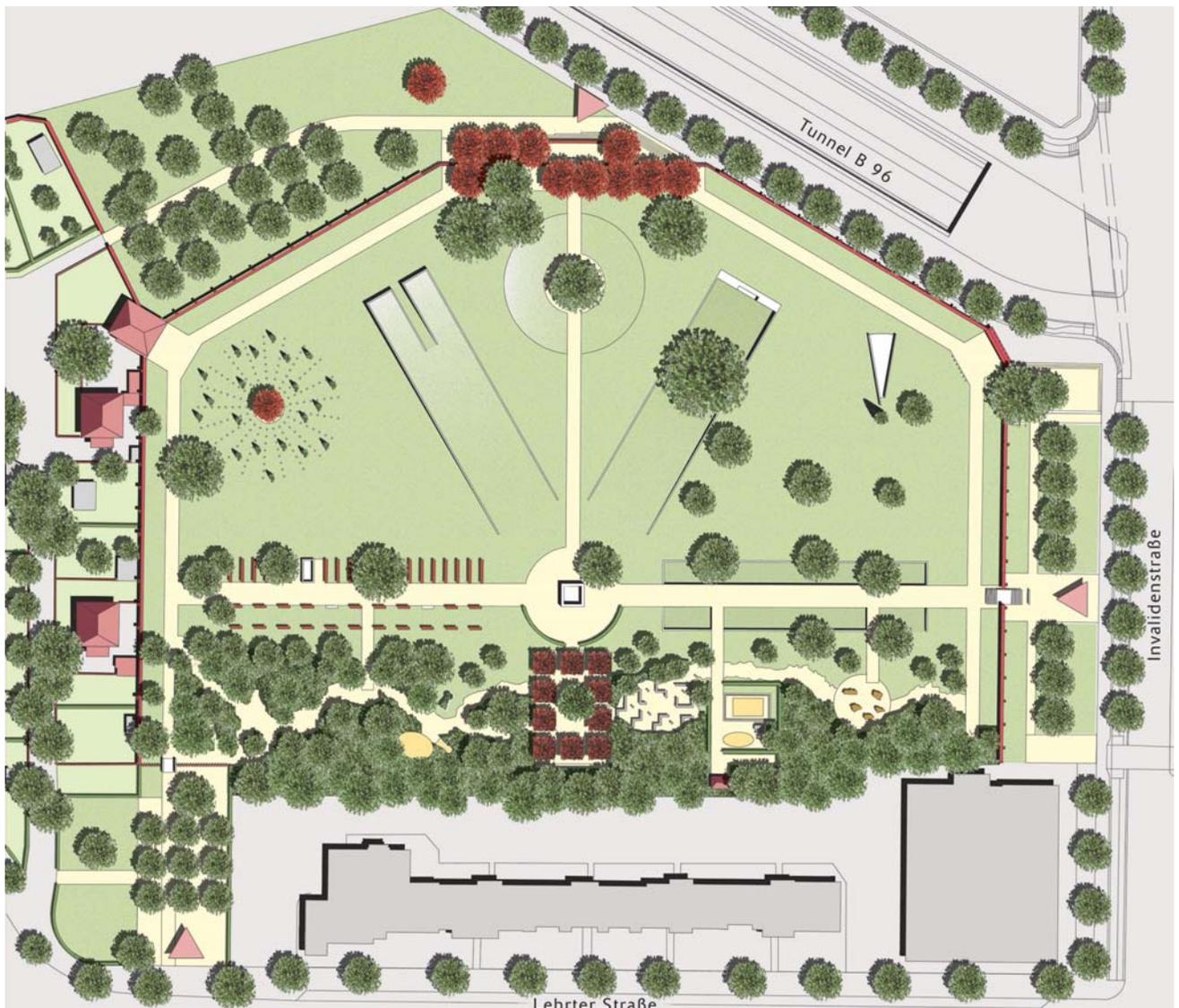
Testo e foto di Anna Kauber

A fianco. I muri di cemento appoggiati al terreno ripropongono esattamente lo spazio d'aria riservato ai carcerati.

Sopra. Una vista aerea del Parco Storico della prigione di Moabit - Invalidenstraße, 54 - Berlin Mitte.

Una curiosa combinazione mi ha portata nuovamente a visitare un parco pubblico creato in un luogo di detenzione dismesso. Lontanissimo dai giardini sull'isola di Alcatraz nel Nuovo Mondo, il Parco Storico della Prigione di Moabit si trova a Berlino, nel cuore della vecchia Europa. La prigione di Moabit fu costruita fra il 1842 e il 1849 nel sito di una polveriera reale in disuso appena fuori dalle mura della città. Il nuovo progetto rispondeva alle esigenze della riforma carceraria voluta dal re prussiano Federico Guglielmo IV, che introdusse celle individuali in sostituzione di quelle collettive e abolì le punizioni corporali, rimpiazzate da una forma di isolamento totale dei detenuti. Considerati come malati contagiosi, i prigionieri dovevano essere sottoposti a un rigido protocollo di segregazione che escludeva ogni possibilità di contatto – compreso quello solamente visivo – con gli altri esseri umani. L'isolamento veniva mantenuto negli spazi esterni, nelle classi, nella cappella e persino durante gli spostamenti: lo sventurato era incappucciato fino alla destinazione successiva.

Il primo carcere che utilizzò un sistema simile fu costruito nel 1842 nella città di Filadelfia, nell'intento di porre fine alle inumane condizioni materiali e morali in cui versavano gli internati nelle carceri degli Stati Uniti. La comunità dei



A fianco. Le carte originali del progetto della prigione.

Sopra. Fonte d'ispirazione della progettazione del parco, la pianta e il volume dell'edificio sono evocati dai movimenti del terreno, dai manufatti scultorei di progetto e dalla qualità, dalla forma e dal posizionamento della vegetazione.

Quaccheri, all'epoca assai influente in città, aveva sposato le tesi dei pensatori illuministi europei, credeva nella connaturata predisposizione dell'uomo al bene, ed era convinta che l'isolamento totale avrebbe indotto il detenuto a riflettere sugli errori commessi, facendo emergere la sua parte migliore.

La riforma del carcere di Filadelfia migliorò sensibilmente il benessere materiale dei carcerati. All'acuta sensibilità di Charles Dickens, tuttavia, non sfuggirono le ombre che l'inflessibile sistema di isolamento gettava sulle condizioni morali e psicologiche dei carcerati. Dopo una visita alla prigione americana lo scrittore scrisse: "Il sistema è rigido, severo e sconcertante; io lo ritengo crudele e sbagliato. Questo lento e quotidiano scandagliare nei misteri della mente risulta infinitamente peggiore di qualunque tortura fisica". Lo stesso anno la concezione 'moderna' di Filadelfia fu mutuata dalla prigione di Pentonville a Londra, che a sua volta ispirò – sia come struttura edilizia che come sistema carcerario – gli architetti prussiani incaricati del progetto di Berlino.

La costruzione di Pentonville realizzava parzialmente le teorie di carcere modello del filosofo e giurista inglese Jeremy Bentham, basate sull'idea di *Panopticon*, come venne chiamata nel 1791 la concezione spaziale di un edificio 'che fa vedere tutto'.

Grazie alla disposizione radiale dell'edificio e a opportuni accorgimenti architettonici e tecnologici, si dava la possibilità ad un unico guardiano – dall'alto di un'ubicazione centrale privilegiata – di osservare in ogni momento e senza mai essere visto tutte le celle dei prigionieri. Secondo Bentham la consapevolezza di essere costantemente sotto controllo (senza tuttavia averne mai la





A fianco.

Sopra. Vista da uno degli ingressi al parco. Al centro del perimetro racchiuso dal muro originale del carcere, dove un tempo si erigeva la torre centrale di sorveglianza – il Panopticum – è stata posta una scultura cubica in cemento.

Sotto. Il boschetto di alberi colonizzatori dell'area nei decenni di abbandono. La cortina di betulle, robinie, pioppi e salici scherma la vista degli alti condomini residenziali costruiti negli anni Settanta sul sito dove si trovava l'entrata principale della struttura penitenziaria.

Sopra.

Il cubo a facce svuotate catalizza l'attenzione: poste a stella, da questo partono i movimenti del terreno che seguono esattamente i perimetri delle ali dell'edificio penitenziario, dove un tempo c'erano le celle. L'idea del Panopticon – che ha ispirato pensatori e filosofi come Foucault, Chomsky, Barman, nonché il celebre romanzo 1984 dello scrittore britannico George Orwell – viene spesso usata come metafora di un potere di controllo invisibile, che non domina più la società dall'alto ma la pervade dall'interno, in una serie di relazioni di potere multiple e diversificate.

prova effettiva) avrebbe provocato nel recluso un continuo stato di incertezza mentale che l'avrebbe spinto ad adeguarsi alla disciplina, predisponendolo a un definitivo cambiamento di carattere e di disposizione d'animo. Il panottico viene definito dallo stesso filosofo inglese come "un nuovo modo per ottenere potere sulla mente, in maniera e proporzioni finora sconosciute".

La prigione di Berlino fu dunque costruita come una copia della prigione inglese; rispetto all'originale fu cambiato solo lo stile delle facciate.

Dall'alta costruzione centrale si diramavano, disposti a stella, i quattro blocchi delle celle individuali (in verità, come nel caso della costruzione gemella londinese, si trattava di un panottico imperfetto, dato che il guardiano non riusciva a vedere all'interno di tutte le cinquecentoventi celle). Posta perpendicolarmente alla torre si trovava una quinta ala, di dimensioni più ridotte, destinata agli uffici amministrativi. Attorno agli edifici penitenziari fu eretto un muro di recinzione, e all'esterno del muro di cinta furono aggiunte in un secondo tempo le abitazioni degli impiegati, i giardini, una cappella e la scuola, il cortile delle esecuzioni e i cimiteri. L'area destinata alle tombe del personale era separata da quella dei prigionieri; nel 1958 il terreno del cimitero dei detenuti fu occupato dalle fondamenta di nuove costruzioni. Fu invece salvaguardata la parte riservata ai rispettabili cittadini morti 'senza colpe', che è tuttora visibile fuori dalle mura di Moabit, cintata dalla cancellata originale in ferro battuto che protegge vecchie lapidi sghembe e sbrecciate, semisepolte nella terra e nascoste dall'erbacce e dal muschio. In un conturbante e irresolubile rebus emotivo di segni contraddittori – fra ripetuti *memento mori* e dirompente vitalità vegetale – la piccola area verde, incastrata in mezzo a orti e giardinetti dall'aspetto quieto e raccolto, è carica di suggestione e fascino.

Il carcere di Moabit proseguì l'attività fino a dopo la Seconda Guerra Mondiale. Fra le sue mura trascorsero la loro esistenza alcuni personaggi legati a vario titolo alle più rilevanti vicende che dal regno di Prussia al Terzo Reich caratterizzarono la storia della Germania. Vale la pena ricordare gli insurrezionisti polacchi di metà Ottocento, in lotta contro l'occupazione prussiana delle loro





A fianco. Le squadrate siepi alternate di *Fagus Sylvatica* var. *purpurea* ripropongono in chiave simbolica la successione delle celle dei carcerati.

Fra i blocchi regolari di siepi trova posto la ricostruzione esatta in cemento di una di queste, al cui interno viene riprodotta la sonorizzazione dell'artista Christiane Keppeler.

Le siepi di faggio europeo inquadrano alcuni cipressi colonnari posti dove si trovava una delle tre zone d'aria aperta.

Sopra.

Come risulta evidente osservando i disegni originali dell'edificio, i paesaggisti ricreano ogni particolare della struttura penitenziaria scomparsa grazie all'uso altamente simbolico di alcuni manufatti scultorei e disponendo significativamente le piante nello spazio svuotato.

terre; l'anarchico Max Hödel, condannato a morte e giustiziato per l'attentato alla vita dell'imperatore Guglielmo I di Germania nel 1857; alcuni membri del Reichstag che aderirono al partito operaio e gli anti-inteventisti della Prima Guerra Mondiale (come il comunista Radek, il rivoluzionario polacco che divenne bolscevico, andò in Russia e qui nel 1939 fu assassinato dagli agenti di Beria) e molti altri ancora. Tuttavia il periodo più cruento della storia di Moabit (come nel resto del Paese) fu vissuto dopo la caduta della Repubblica di Weimar. Nel 1940 parte della struttura fu occupata sia dalla Wehrmacht che dalla Gestapo. Il carcere divenne il simbolo dell'oppressione politica del regime di Hitler, tetro luogo di torture e di assassini. Sono state ampiamente documentate le condizioni disumane e le atrocità a cui i dissidenti venivano sottoposti, ma restano ancora ignoti i destini di molti prigionieri imprigionati a Moabit dalla polizia politica nazista fra il 1933 e il 1945. Nel 1944 furono incarcerati i politici e militari della Wehrmacht protagonisti dell'attentato a Hitler. Nei nove mesi successivi all'attentato furono giustiziate settantasei persone direttamente coinvolte nel movimento di resistenza; tuttavia, se si considerano anche gli assassini, i suicidi e le vittime indirettamente collegate al complotto si può arrivare allo spaventoso numero di centoquarantasette individui.





A fianco e sopra.

Gli scorci sul parco, visibili dalle aperture praticate nella struttura in cemento che riproduce fedelmente il volume di una cella, sono di notevole coinvolgimento emotivo.

Pagine successive.

Pavimentazione creata con differenti materiali trovati sul posto: fra questi dei frammenti di ardesia provenienti da una fontana dello Zoo di Berlino e arenaria rossa del Moltkebrücke, lo storico ponte sulla Spree del 1891, non lontano da Moabit, sul quale nel 1945 si giocarono gli atti finali fra le SS e l'Armata Sovietica nella famosa Battaglia di Berlino.

Nel corso di tutto il 1945, a guerra virtualmente già persa (il 27 gennaio l'Armata Rossa aveva liberato Auschwitz) i nazisti eliminarono cinquecentocinquanta detenuti. Persino negli ultimi giorni del conflitto – nel tentativo di nascondere qualsiasi traccia delle loro atrocità – gli uomini della Gestapo prelevarono dalle celle gli ultimi testimoni scomodi e li trucidarono in un parco poco lontano. Fra le vittime c'era il geografo e poeta Albrecht Haushofer il quale, dopo il colpo di grazia, continuò a stringere nelle mani i fogli del manoscritto dei *Sonetti di Moabit* (pubblicati in Italia da Guanda nel 1969). Prova di lucida consapevolezza e dolente, indignato atto d'accusa contro il regime nazista, secondo i critici la raccolta di ottanta sonetti scritti da Haushofer durante la prigionia rappresenta la più forte testimonianza poetica della resistenza tedesca.

Alla fine della guerra, e dopo una sommaria ristrutturazione, Moabit venne usata come prigione dagli Alleati fino al 1955.

Tre anni dopo, in previsione del progetto di costruzione di una superstrada (mai realizzata) l'edificio carcerario fu demolito. Dell'intero complesso si salvarono il muro di cinta della prigione e una larga parte dell'area esterna: le abitazioni e i giardini appartenuti alle famiglie dei dipendenti furono subito requisiti dai nuovi abitanti.







In seguito alla divisione della città causata dal Muro, l'area di Moabit venne inglobata nella periferia urbana di Berlino Est. Per decenni furono prospettate svariate ipotesi di utilizzo dello spazio entro le mura del carcere (rimasto provocatoriamente vuoto e dunque, in buona sostanza, inutile), tutte puntualmente respinte dalle proteste della cittadinanza. Dopo circa trent'anni di braccio di ferro, nel 1983 la municipalità della Repubblica Democratica Tedesca abbandonò definitivamente l'idea di un ulteriore sviluppo edilizio o infrastrutturale all'interno dell'area. Nel frattempo – in assenza di una definitiva destinazione d'uso – la zona fu usata come immondezzaio, cimitero di macchine usate e deposito di materiali di ogni genere.

Dopo la riunificazione i nuovi piani regolatori riconobbero la particolarità e il peculiare significato storico-culturale di Moabit, sia come modello di prima prigione prussiana che come cupa testimonianza del tragico passato di dittatura nazista. Il muro esterno, le abitazioni del personale e i giardini furono messi sotto tutela e il sito fu vincolato alla destinazione di area verde con funzione di Parco Storico a finalità ricreative. Nel 2003 iniziò la ristrutturazione, e tre anni dopo il Parco Storico della Prigione di Moabit fu aperto al pubblico. Lo studio di Architettura del Paesaggio Glaßer & Dagenbach vinse il concor-

Sopra. Inserita nel muro perimetrale che delimitava l'area del carcere si può vedere l'unica torre di guardia ancora esistente (in restauro). Dietro di questa si estende la zona che era destinata alle abitazioni degli ufficiali e del personale, ancora parzialmente visibile.



Sopra. Dopo la riunificazione delle due Germanie, su pressione della cittadinanza l'amministrazione pubblica decise la trasformazione del sito in Parco Storico, con precisa funzione di salvaguardia e testimonianza della memoria storica dei 150 anni di vita del carcere di Moabit. Ogni particolare del progetto esecutivo è stato conseguentemente pensato per stimolare nel visitatore una reazione emotiva di empatia non disgiunta tuttavia da una personale valutazione critica.

so, e, come da espressione della volontà pubblica e istituzionale, fu incaricato di realizzare un parco che preservasse la memoria storica del luogo. Nel loro progetto gli architetti berlinesi affidano la lettura delle vicende pluricentinarie della vita del carcere principalmente ad una riconfigurazione mentale dello spazio fisico, reso attraverso svariate strategie compositive. Tracce materiche sul suolo (cordolature e lastricati di recupero trovati sul sito) e movimenti del terreno (scavi e riporti di terra) ridisegnano in modo esatto il profilo perimetrale della costruzione scomparsa. La percezione tridimensionale dei volumi, invece, è suggerita vuoi dai blocchi compatti di vegetazione e dalle singole piante, vuoi dai manufatti squadri in cemento e da alcune pareti nude e isolate che emergono dal terreno erboso. In un certo senso pare che i progettisti si divertano a forzare il processo fisiologico della visione. Così come le immagini recepite dal nostro organo visivo si compongono nel cervello e vengono lette nella loro interezza volumetrica – e quindi decodificate nel loro significato –, così l'evocazione delle fattezze tridimensionali compiuta dai segni e dalle forme posizionate dai paesaggisti nello spazio vuoto è in grado di ricreare nella nostra immaginazione il possente volume del carcere scomparso. Lo spettro di Moabit si ripresenta ai visitatori del Ventunesimo secolo come un ologram-



ma mentale, racchiuso entro le mura alte cinque metri e ancora sorvegliato dalla mole di una delle torri di guardia rimasta intatta. L'intervento di Glaßer & Dagenbach ha affrontato felicemente anche il difficile ma indispensabile compito di evidenziare il lascito immateriale – di rilevante contenuto etico, morale ed emozionale – della storia della prigione. Grazie a raffinate idee creative e strategie capaci di sollecitare la partecipazione emotiva dei visitatori, la visita del Parco Storico genera una progressiva immedesimazione nelle vicende storiche della prigione. La testimonianza della crudeltà del sistema di totale isolamento dei carcerati, ad esempio, è affidata a un gruppetto di cipressi colonnari: elementi silenziosi e solitari disposti ad arte sul prato, gli esili alberi diventano i corpi di quella desolata umanità di reclusi, costretti alla solitudine anche nel breve momento d'aria. E ancora, con uguale efficacia, le due pareti nude né aperte e né chiuse nello spazio – dell'esatta dimensione della superficie d'aria aperta a disposizione del prigioniero – sollecitano un'inequivocabile sensazione di perdita e di lontananza, di rimpianto e di nostalgia... Fra quelle pareti silenziose e astratte – appoggiate sul terreno come le malinconiche architetture vuote sulle piazze nei quadri metafisici di De Chirico – si intuisce vagamente l'angoscia dei detenuti, chiusi senza speranza in un esiguo spicchio di luce e di cielo.

L'atmosfera claustrofobica e senza tempo all'interno della ricostruzione in cemento armato di una cella di prigionia è enfatizzata dalla diffusione sonora della lettura di numerosi brani tratti dai *Sonetti di Moabit* di Albrecht Haushofer. La recitazione dei testi – asciutta, neutrale e distaccata in modo desolante – suscita un'ulteriore reazione emotiva, dolente e colma di pietà.

I paesaggisti disseminano lo spazio entro le mura di citazioni e di segni evocativi di grande valenza simbolica, che integrano l'indispensabile restituzione immateriale della struttura fisica del carcere e sollecitano il visitatore a una valutazione critica di contenuto etico e morale delle vicende storiche della prigione. Nessuno dei numerosi alberi presenti nel sito all'inizio dei lavori di ristrutturazione risaliva all'epoca della nascita della prigione. Una pianta di noce e alcu-

Sopra. Sul muro di cinta, sopra alla pittura bianca, un brano tratto dal sonetto "In Fetter" della raccolta *Sonetti di Moabit* di Albrecht Haushofer: "Da tutto il dolore che riempie questo edificio, attraverso la muratura e le sbarre di ferro si agita un soffio vitale, un tremore segreto che rivela la profonda sofferenza delle altre anime".



ni alberi di biancospino rosso – intenzionalmente piantati cinquant’anni prima – sono stati inclusi nel progetto del verde. Tutte le altre piante erano specie assai comuni che si erano propagate spontaneamente nel lungo periodo di abbandono: betulle, robinie, pioppi (della varietà *nigra* e *tremula*), aceri (della varietà *negundo*, *platanooides* e *pseudoplatanus*) e il *Salix caprea*, il salice delle capre o di montagna. Oggi questi esemplari, integrati con betulle e robinie appositamente piantate sul lato occidentale del sito, formano una spessa cortina arborea a copertura delle costruzioni residenziali prospicienti il parco. La maggiore parte dell’area è stata ripulita dai cespugli e dalle alberature: sul terreno erboso trovano posto solo i manufatti disegnati e le specifiche, isolate piante di progetto che insieme formano il tessuto narrativo del Parco Storico della Prigione di Moabit a Berlino.

Ringrazio Udo di avermi dedicato una giornata intera, passata a visitare alcune sue realizzazioni e farmi conoscere le ultime novità architettoniche e artistiche di Berlino. L’approccio intellettuale ai suoi incarichi lavorativi rivela un’attenzione, una sensibilità e un atteggiamento di grande rispetto verso i destinatari del bene comune. Sembra davvero che la generazione degli architetti paesaggisti tedeschi che opera in ambito pubblico abbia assimilato quei principi fondamentali che presiedono alla corretta relazione democratica fra l’autore del progetto - chiamato come tecnico al governo del territorio - e i cittadini.



L'architetto paesaggista Udo Dagenbach, dello studio Glaßer & Dagenbach di Berlino, autore del progetto.

Il moderno nell'architettura dei giardini e del paesaggio in Germania e in Europa.

Testo della conferenza di Udo Dagenbach del 19.08.2010 - Gartentages der Baumschule Bruns. Traduzione di Anna Kauber

Prima di affrontare la nostra idea del moderno nella progettazione del giardino, riteniamo utile condividere alcune riflessioni maturate dal nostro studio di architettura del paesaggio Glaßer & Dagenbach. L'architettura del paesaggio come forma d'arte si pone tra l'architettura e la scultura. Mentre infatti l'architettura si osserva principalmente da una unica prospettiva – che può essere frontale o laterale, ma sempre recepito in un'unica soluzione temporale – l'interesse dello spazio naturale aperto può essere colta in un'unica visione complessiva. Un ulteriore tratto distintivo dell'architettura del paesaggio è rappresentato dalla sostanziale – spesso imponderabile – 'autonomia' del risultato finale rispetto al progetto. Di frequente, a fine lavori, i clienti si aspettano di vedere il proprio spazio perfettamente finito e già 'cresciuto', e di avere in mano la garanzia certa della sua durevolezza nel tempo. Spesso questi ignorano che il giardino matura la propria forma in modo autonomo e soggettivo. Pare una banalità, ma è utile porre l'attenzione al fatto che la vegetazione reagisce diversamente e in modo mai completamente prevedibile sia agli eventi naturali che alle svariate azioni umane, come ad esempio alla semplice cura del giardiniere. Mentre l'architettura dunque – se sottoposta a una costante manutenzione rispettosa – può sopravvivere sempre uguale a se stessa, il paesaggio non potrà in nessun caso restare immobile nel tempo. In questi ultimi anni la progettazione dei giardini moderni ha attinto elementi di novità principalmente dalle forme artistiche legate alla tecnologia (sonora e delle immagini: sonorizzazioni e proiezioni video) e al design (le installazioni).

Tuttavia – a differenza di queste ultime il cui linguaggio muta di stile solitamente ogni cinque anni – noi crediamo che l'arte del giardino si completi e affermi in tempi necessariamente assai più lunghi. Per questo motivo affermiamo che il progetto artistico del giardino debba trovare una propria autonomia espressiva, più duratura e conservativa.

Riteniamo che tecnologia e design non si possano considerare l'unico paradigma di modernità e che l'adeguamento tout court allo spirito del tempo non sia indicatore di migliore qualità, ma solamente un importante riferimento durante il processo creativo della progettazione. Se allestita secondo lo stile contemporaneo un'opera teatrale classica diventa a tutti gli effetti moderna? Per questi motivi vogliamo evitare la classificazione di "classico" o "moderno" dei nostri giardini:

solo i contenuti intrinseci di un'opera d'arte possono determinare la sua durata espressiva nel tempo.

Solitamente ogni generazione è alla ricerca di una propria unicità espressiva. Tuttavia i vari retrò della storia dell'arte dimostrano quanto i codici artistici del passato possano essere reinterpretati in chiave moderna, secondo lo Zeitgeist della contemporaneità. L'Europa dei primi trent'anni del Novecento conobbe uno straordinario periodo di fermento sociale e politico, che rivoluzionò l'intero panorama culturale e artistico del continente. Anche l'arte del giardino fu attraversata da un desiderio di rinnovamento: ancora una volta, tuttavia, questa mutuò la propria estetica dai movimenti artistici del fecondo periodo creativo europeo. Gli svariati ismi della storia dell'arte dei quei decenni – il Cubismo, il Suprematismo, l'Espressionismo, il Dadaismo, il Surrealismo eccetera – stabilirono i canoni dello stile moderno anche nella progettazione dei giardini: in Germania i nuovi contenuti intellettuali e formali furono divulgati da una serie di pubblicazioni ("Il giardino moderno", "Il giardino che avanza" e altri titoli).

Nel periodo post-bellico il concetto di astrazione influenzò il linguaggio artistico europeo, condizionando ancora una volta lo stile del giardino. In Germania in particolare, come reazione al ventennio di repressione a ogni 'contaminazione' artistica esterna del regime nazista, si manifestò un potente desiderio di recupero e di innovazione in ambito intellettuale ed artistico. Si può dunque affermare che in Europa fino agli anni Settanta l'arte dei giardini ha espresso il proprio linguaggio formale da quello dell'architettura, della scultura e della pittura, rinunciando ad una propria estetica specifica.

Negli anni '80 l'architettura, che deteneva il primato di opinione, mise al bando la famosa affermazione di Adolf Loos "L'ornamento è un crimine" (parola d'ordine che dagli inizi del XX secolo aveva ininterrottamente influenzato generazioni di architetti europei) gettando le basi del movimento Postmoderno. Con la caduta della supremazia del moderno, il ritorno all'ornamento fu inarrestabile. Anche i paesaggisti tornarono al gusto della decorazione, degli assi simmetrici di memoria barocca e dei giardini formali. La fine della modernità rese anche possibile la contaminazione con la musica e il design (vedi l'esperienza italiana dello studio Memphis). In Germania divenne popolare la teoria fisica del caos e si affermò il principio della decostruzione 'frattale'. Scomparvero

nuovamente le rette e le simmetrie e i giardini iniziarono a risultare come il frutto di un'esplosione.

Contemporaneamente negli Stati Uniti i paesaggisti inserirono nella progettazione degli spazi naturali aperti gli elementi propri della Pop Art. Con la Land Art il progetto del paesaggio e del giardino si affermò per la prima volta come un'arte propria, non più reattiva e dipendente dalle altre forme artistiche. Parallelamente in Europa – con il fallimento dei metodi dell'architettura costruita, visibile soprattutto nelle aree periferiche e di trasformazione industriale – cresceva la convinzione che solo all'architettura del paesaggio poteva essere affidato il compito della riconversione del paesaggio urbano ed extra-urbano. I frammenti delle strutture architettoniche in disuso incominciarono ad essere inseriti nel disegno del recupero delle aree ex-industriali, secondo una modalità che si affermò come la nuova poetica del linguaggio espressivo dell'architettura del paesaggio. Si può affermare che gli approcci e i metodi concettuali ed espressivi della Land Art e quelli della visione europea dell'architettura del paesaggio abbiano contribuito vicendevolmente all'affermazione dell'autonomia della poetica dell'arte del paesaggio e del giardino.

Negli anni Novanta si sviluppò una forma di minimalismo particolarmente radicale. Come probabile risposta alla crescente digitalizzazione del design, nella progettazione dei giardini di quegli anni si afferma il disegno a campiture ben definite di piante spesso alternate a pezzature ritmiche di materiali inerti di varia natura (vetro, pietrisco, frammenti di metalli eccetera). Lo spazio viene svuotato: si utilizzano poche piante isolate, spesso simbolicamente sagomate secondo le forme dei solidi, come cubi, sfere, coni, piramidi eccetera.

Nella prima decade del Duemila si torna ad affermare una visione più morbida e 'naturale' del giardino (coltivazioni miste di erbacee perenni, piante autoctone e praterie a cura estensiva), derivata anche dalla crescente consapevolezza della insostenibilità dei metodi usati nella progettazione delle aree verdi. Forse più per questioni di necessità (come la mancanza di personale e di risorse adeguate) che per reale convincimento etico, le amministrazioni pubbliche iniziano a svincolare dalla propria responsabilità vasti appezzamenti pubblici di aree verdi o in disuso, assecondando tra l'altro la nuova richiesta di autogestione degli spazi verdi disponibili da parte dei cittadini. Ha fatto scuola, in questo specifico, l'esperienza degli abitanti di New York: gli spazi verdi residui dei loro quartieri venivano occupati e trasformati in giardini di uso collettivo. Successivamente, ottenuta l'approvazione dell'amministrazione pubblica, i cittadini diventavano i responsabili dell'uso, della manutenzione e dell'eventuale raccolta dei prodotti dei loro giardini. In verità una progettazione e gestione del verde pubblico come questa dei Community Gardens sono assai più complicati di quanto possa sembrare. In simili approcci infatti occorre trovare i mediatori sociali, fare incontrare le associazioni no-profit e i rappresentanti della comunità, procedere con le votazioni e coordinare ogni cosa. La riqualificazione del verde urbano diventa una sorta di processo infinito di confronto sociale, in cui il progettista ha un'influenza relativamente modesta. La comunicazione e la mediazione con l'utilizzatore finale del bene pubblico sta diventando la parola chiave del progetto. In Germania nessun intervento pubblico viene deciso, annunciato e realizzato ignorando il diretto coinvolgimento de-

gli abitanti: si può certamente affermare che nel nostro Paese la progettazione della città sia diventata un processo più democraticamente condiviso.

All'opposto, il noto movimento dei cosiddetti Guerrilla Gardens opera una sorta di appropriazione spontanea e autoreferenziale delle zone dismesse cittadine: gli attivisti del verde occupano la zona e per giorni, settimane o mesi la trasformano come meglio credono. Sebbene animati da oneste motivazioni ideali, questi interventi di guerriglia ambientale non contemplano in verità una reale e diffusa condivisione sociale. Anche la restituzione estetico/formale delle realizzazioni lascia spesso molte perplessità: è doveroso chiedersi inoltre quanto – ed eventualmente, come – di queste performance siano destinate a durare nel tempo. Quali sono dunque le ultime direzioni nella progettazione dei giardini? La globalizzazione mondiale è pervasiva anche in questo settore. Le contaminazioni culturali e formali a livello mondiale hanno generato una sorta di stile unificato, riconoscibile soprattutto nei progetti delle aree commerciali, di accoglienza (hotel e catene di grossa distribuzione) e di rappresentanza pubblica e privata. Allo stesso tempo, non è tuttavia possibile intravedere nei giardini moderni uno sviluppo di stile unificato. Esistono piuttosto varie interpretazioni della contemporaneità che attingono diversamente dallo straordinario paniere universale di materiale iconico e simbolico a disposizione. Anche la progettazione dei giardini contemporanei manifesta interamente quella eterogenea mescolanza che caratterizza lo stile contemporaneo, espressione dell'ibridazione delle culture locali attraverso le tecniche globalizzate della comunicazione di massa. È interessante tuttavia constatare quanto sia scarsa l'applicazione della tecnologia e della meccanizzazione nei giardini. Se paragonata agli altri vari settori, la nostra professione risulta sorprendentemente arcaica, quando l'applicazione della digitalizzazione e della robotica potrebbe invece contribuire all'ottimizzazione del sostentamento e della manutenzione del verde pubblico e privato. Anche le varie mostre di giardinaggio (il Chelsea Flower Show o Chamount sur Loire, ad esempio) hanno finito di offrire modelli estetici di riferimento e non rispondono adeguatamente alle domande impellenti della società civile.

È possibile prevedere che la scarsità di risorse imporrà un ripensamento generale nella progettazione pubblica e privata dei giardini e del paesaggio. La pianificazione dei beni ambientali comuni dovrà tenere maggiormente conto dell'impatto ecologico delle proprie scelte sul territorio. La domanda dei cittadini e in buona parte anche dei privati si è fortemente indirizzata ai valori della condivisione sociale e dell'ecologia. L'ambiente naturale e il giardino – sia come luogo privilegiato dell'azione manuale e del libero pensiero individuale sia come spazio di decelerazione dalla velocità contemporanea – può diventare la frontiera del nuovo lusso. Possedere e coltivare il proprio orto attualmente non rappresenta una necessità vitale*, ma è espressione di una richiesta culturale, è un valore etico e spesso un balsamo per l'anima.

La modernità della progettazione del giardino e del paesaggio sta dunque nella capacità di rispondere alla richiesta generale di spazi verdi sostenibili. Uno sviluppo urbano e territoriale così come una progettazione di giardino privato che non tengano conto di queste nuove esigenze diffuse risulteranno inevitabilmente fallimentari: il verde è l'immagine del futuro.