

Landscapes of the interstice. For a post-colonial Enlightenment

Stefano Catucci
stefano.catucci@uniroma1.it

The landscape of tomorrow can be imagined today starting from events currently emerging from what Michel Foucault called “the interstice”. According to him, the interstice is the gray area that lies between the fundamental choices and exclusion’s strategies that every culture accomplishes to affirm its identity. Some of these interstices have been brought to light precisely in the context of landscape theories, notably by Gilles Clément. Others, however, are now emerging in political fields where landscape is not the object of a theory, but a reference for struggle and contestation. Thus, starting from a visit to the 2024 Venice Art Biennale, this essay outlines the intertwining between some interstitial movements of today - post-colonial studies, migrations, queer identities - and their impact on a possible landscape to come: not identitarian but fluid, inclusive and open towards a new idea of cosmopolitanism.

Keywords: Landscape; Marginalities; Post-colonial studies; Cosmopolitanism

Paesaggi dell'interstizio. Per un Illuminismo post-coloniale

Stefano Catucci

stefano.catucci@uniroma1.it

1. Prevedere, immaginare, sognare

L'architetto Louis Kahn ha raccontato di essere stato invitato una volta, nei primi anni Settanta, a visitare a Houston i laboratori sperimentali della Nasa, a quel tempo i più avanzati del pianeta, per discutere con lui delle possibili forme delle astronavi del futuro. Passò tre giorni ad ascoltare ingegneri e fisici, a farsi illustrare progetti effettivamente avveniristici di fronte ai quali si meravigliava come un bambino. Alla fine, quando già cominciava a vergognarsi per avere accettato l'invito, visto che non era in grado di dare il minimo contributo, gli vennero mostrati disegni, bozzetti, modellini di astronavi del futuro, e in quel momento sentì di poter dire finalmente qualcosa. Kahn ricorda lo sconcerto dei tecnici della Nasa quando lo sentirono affermare con sicurezza che quei progetti erano sbagliati, che le astronavi del futuro non sarebbero state così. Cosa glielo faceva dire? E come sarebbero state allora, secondo lui? Kahn non aveva risposte: «non lo so. So solamente che saranno del futuro e che, dunque, non saranno come le immaginiamo oggi»¹.

Kahn di certo non poteva aver letto Walter Benjamin, se non altro perché i suoi testi sul passaggio di testimone fra una generazione e l'altra attraverso il sogno non erano stati ancora pubblicati: «Ogni generazione sogna la successiva», ogni futuro proviene dal modo in cui è stato sognato, «ogni epoca ha il suo lato incline ai sogni, il suo lato infantile» e il primo compito di ogni

¹ N. Kahn, *My Architect: a Son's Journey*, videodocumentario su Louis Kahn, 2003; testo trad. in italiano e trascritto in *My Architect*, Feltrinelli, Milano 2005.

generazione è risvegliarsi dai sogni del passato². D'altra parte cos'è un progetto se non un'anticipazione del futuro, un sogno a occhi aperti che si proietta verso il domani? Tantomeno Kahn poteva conoscere le *Histoire(s) du cinéma* di Jean-Luc Godard, nelle quali il regista svizzero afferma che il cinema, come tale, è frutto del grande sogno ingegneristico dell'Ottocento mentre gran parte dei film, a loro volta, rispecchiano i sogni che le diverse società si sono poste come obiettivi politici e sociale: il desiderio individuale, e dunque l'erotismo, nel cinema americano, il lavoro in quello sovietico³. Michel Foucault ha osservato a sua volta che la cultura occidentale, per limitarsi a quella, sconta almeno dal dopoguerra un «inaridimento» dell'immaginazione politica che si traduce nel blocco della «facoltà di sognare l'avvenire della società umana». In contrasto con questo inaridimento persino l'utopia, che pure Foucault ha criticato spesso con accenti al limite del sarcasmo, gli appariva in chiave positiva, tentativo estremo di immaginare un futuro diverso⁴. C'è differenza tra la previsione e il sogno. Louis Kahn ribatteva probabilmente alla Nasa che le previsioni sono sempre fallibili e aleatorie ma il sogno, utopico o distopico che sia, è il modo eminente che abbiamo per immaginare e costruire il possibile. Forse l'ultimo a cui abbiamo assistito è stato, in tempi recenti, quello della globalizzazione, ma se poi è deflagrato con il suo assorbimento nel neoliberalismo, se insieme alle spinte nazionaliste e identitarie vediamo risorgere guerre e ricostruire muri, se addirittura la prospettiva della catastrofe ambientale e demografica non innesca nessuna nuova immaginazione dell'avvenire, dove trovare le risorse per pensare il paesaggio del futuro? Sarebbe una consolazione poterne parlare riformulando l'idea di Kant, farlo cioè «nei limiti della sola ragione». Forse, però, c'è un'altra strada. Una strada che non conduce verso secoli a venire, anzi probabilmente verso decenni prossimi, ma che d'altra parte comincia a far vedere i suoi segnali proprio laddove si annunciano le mutazioni storiche: nell'interstizio, come diceva Foucault, ovvero nella zona grigia che circonda i confini consolidati delle nostre culture e che tuttavia non è meno decisiva per la loro costruzione⁵. L'interstizio non è in un altrove, si annida fra i sistemi di sapere, le pratiche del potere e l'ordine dei discorsi ai quali si attribuisce diritto di parola. La sua collocazione è la stessa in ogni cultura, tanto che Foucault può parlare di un

² W. Benjamin, *Das Passagen-Werk* (1934-40), in Id., *Gesammelte Schriften*, cit., vol. V-I, Suhrkamp, Frankfurt/M 1982; trad. it. *I «passages» di Parigi*, in *Opere complete di Walter Benjamin*, vol. IX, Einaudi, Torino 2000, p. 432.

³ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, vol. 1, Gallimard, Paris 1998.

⁴ M. Foucault, *Questions à Michel Foucault sur la géographie* (1976), in Id., *Dits et écrits*, Gallimard, Paris 1994, vol. III, p. 38.

⁵ M. Foucault, *Le discours philosophique* (1966), Gallimard-Seuil, Paris 2023, *passim*.

«universale interstiziale», una figura che è tale non perché comprenda tutto, ma perché è ovunque. E dal suo luogo, anzi dal suo «non-luogo», l'interstizio esercita anche una forza di sovvertimento che minaccia la stabilità della distinzione fra ciò che è autorevole e ciò che è screditato, accettato o rigettato, reso visibile o reso invisibile e rimosso.

2. Diventare qualcosa

C'è allora oggi un paesaggio interstiziale, in via di emersione, a cui dovremmo rivolgere lo sguardo? Per chi studia teorie, filosofie e pratiche del paesaggio è facile saltare subito al nome di Gilles Clément, fra i pochi indubbiamente ad aver dato al suo discorso una proiezione verso il futuro basata sul presente, e che proprio per questo è stato a volte tacciato di utopismo. La natura che riprende vita negli interstizi degli spazi urbani, nei luoghi di risulta, come si potrebbe tradurre il francese *frîche*, nei terreni abbandonati, è il perno intorno al quale Clément ha segnalato prima l'emergenza del Terzo paesaggio e, successivamente, l'alternativa-ambiente⁶. I suoi lavori nascono da una pratica progettuale che Clément stesso, tuttavia, descrive come un non-progetto e che diventano subito tesi per una politica del paesaggio. Non solo Clément scrive, infatti, un "manifesto", ma si riferisce subito al pamphlet dell'Abbate Seyès il quale, nei primi mesi del fatidico 1789, riassumeva la posizione e le aspirazioni del Terzo stato: «che cos'è il Terzo stato? Tutto. Cosa è stato finora politicamente? Niente. Cosa chiede di diventare? Qualcosa». "Diventare qualcosa" è appunto il primo sintomo di un interstizio che preme sull'ordine degli eventi, del suo emanciparsi da una condizione di invisibilità per apparire sul terreno della storia. Del resto, come avviene anche negli scritti di Clément, ogni volta che da un interstizio si affacciano problemi, ipotesi o idee di futuro, il primo gesto che siamo invitati a compiere è quello di osservare il presente. Abbiamo «occhi che non vedono», per usare una celebre espressione di Le Corbusier, e dobbiamo perciò imparare a vedere quello che emerge dai margini della nostra cultura e delle nostre pratiche.

Benché non abbia conquistato il centro della scena, però, il Terzo paesaggio è già abbondantemente emerso negli ultimi decenni. Senza aver perduto né la sua forza propulsiva,

⁶ Vd. G. Clément, *Manifeste du Tiers-paysage*, éd. Sujet Objet, Paris. 2004; trad. it. *Manifesto. del Terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2005, nonché Id., *L'alternativa ambiente*, Sens & Tonka, Paris 2014; trad. it. *L'alternativa ambiente*, Quodlibet, Macerata 2015.

né la sua natura interstiziale, si è trasformato in uno slogan da porre accanto agli altri che Clément, sempre lavorando sui margini del non-progetto, ha coniato per comporre una sorta di triade nella quale trova posto, oltre all'alternativa-ambiente, anche il giardino planetario. La domanda è se ne siano emersi anche altri, o se stiano emergendo, ed eventualmente in che modo interstizi diversi si stiano manifestando si siano già manifestati, se siano poi distinti, separati o se convergano da qualche parte sino a formare un nuovo evento paesaggistico.

3. Interstizi del presente

Per anticipare qualche risposta si possono dare subito dei nomi ad alcune delle realtà interstiziali del presente, anche se già i loro nomi pongono problemi, non sono neutrali, anzi hanno alle loro spalle già qualche decennio di discussione e, in qualche caso, di radicalizzazione.

Il primo deriva dagli studi post-coloniali, ma in tempi recenti ha assunto l'aspetto di un'idea dai contorni fortemente negazionisti e identitari: decolonizzazione. In un libro recente, significativamente intitolato *Against Decolonisation*, Olúfẹ́mi Táíwò ha scritto che l'obiettivo di questa idea è «costringere una ex colonia a rinunciare, pena l'essere per sempre sotto il giogo della colonizzazione, a qualsiasi artefatto, idea, processo, istituzione e pratica culturale, politica, intellettuale, sociale e linguistica che conservi anche il minimo sentore del passato coloniale», come se la modernità fosse esclusivamente un costrutto europeo, occidentale o comunque bianco⁷. Una convinzione molto diffusa, commenta Táíwò, ma storicamente errata e che tende a ridurre al silenzio «chi sostiene l'unità dell'umanità e si oppone alla razzializzazione (*racialisation*) della modernità»⁸. Non c'è chi non abbia fatto esperienza dei vincoli del discorso “politicamente corretto”, della *cancel culture* che spesso ne deriva o del proliferare di rivendicazioni identitarie proprio da dove sembrava più lecito attendersi un loro superamento. “Decolonizzazione” è indubbiamente una parola d'ordine di questo tipo e non si può ignorare che la sua forza abbia radici nel complesso di colpa dell'Occidente e in una sorta di ricatto morale. D'altra parte tutto quel che rientra nel “politicamente corretto” è «in prima istanza un'arma»: un'arma «immateriale» con la quale chi è o si sente in condizioni di svantaggio muove la sua «guerra asimmetrica» verso chi è depositario di un vantaggio. Lunghe

⁷ O. Táíwò, *Against Decolonisation. Taking African Agency Seriously*, Hurts Publishers, London 2022, p. 14.

⁸ *Ivi*, p.11.

vicende «di umiliazione e di esclusione», di «violenza subita e ingiustizia patita» hanno spostato il conflitto sul piano del linguaggio e della memoria⁹. Non c'è da stupirsi dei suoi eccessi, che probabilmente non hanno ancora finito di intensificarsi. Basta però guardare al sogno che guida la “decolonizzazione”, in fondo del tutto coerente con il principio neo-liberale di un'esistenza interamente ridotta alla pretesa neutralità e capacità autoregolativa del mercato, per immaginare — o sognare — si tratti solo di un passaggio, pur se di durata imprevedibile: quel «lato infantile» di cui parlava Benjamin e da cui opere come quella di Olúfẹ́mi Táíwò sembrano già intravedere la maturazione o il risveglio. Basti dire qui che la visione illuministica di Táíwò è quella che autorizza a vedere nell'interstizio del post-colonialismo non solo la deriva identitaria e cancellante della “decolonizzazione”, ma anche la possibilità di un paesaggio diverso, umano e materiale.

Il secondo nome da associare agli interstizi emergenti o in parte emersi è “migrazione”. Anche in questo caso non si tratta di una parola univoca. Da un lato infatti le comunità migranti, nel loro ruolo di minoranze nei paesi di approdo, procedono verso ulteriori forme di radicalizzazione identitaria, specie laddove il sogno dell'integrazione si sia infranto, e ricorrono allora — se non altro — proprio alle armi immateriali del linguaggio. Dall'altro la migrazione postula un mutamento di rapporti con le radici e con la cultura di provenienza, o almeno prospetta l'abbandono di un altro principio identitario, quello del *genius loci*, a cui si è costretti a rinunciare tanto rispetto ai luoghi di partenza quanto a quelli di transito o di arrivo. È stato Emmanuel Lévinas a proporre, contro Heidegger, una critica radicale alle filosofie del *genius loci*, per lui più pericolose della tecnica, dato che derivano dal mito pagano del radicamento al suolo da cui nasce la prima scissione degli uomini fra autoctoni e stranieri, origine a sua volta di ogni guerra e di ogni sopraffazione¹⁰. Come può il fenomeno della migrazione liberarci dalla metafisica del sangue e del suolo, decostruire o rendere aperto il *genius loci* per offrirlo a un'umanità “una”? E come può l'unità della specie umana non riproporsi nei termini universalistici che, in tempi nemmeno troppo lontani, hanno ridotto le differenze a un tutto omogeneo? Guardarsi intorno nel presente non aiuta a coltivare speranze, ovunque si vede riemergere il particolarismo di un *genius loci* trasformato in massima ideologia dell'attualità.

⁹ R. Ronchi, *Il tribunale della Verità / Il politicamente corretto: arma, utopia e terrore*, in “Doppiozero”, 4 dicembre 2021.

¹⁰ E. Lévinas, *Heidegger, Gagarine et nous* (1961), in Id., *Difficile liberté. Essais sur le judaïsme*, Albin Michel, Paris 1963; tr. it. *Difficile libertà. Saggi sull'ebraismo*, Jaca Book, Milano 2004, pp. 289-290.

Stiamo parlando, però, del paesaggio del futuro, ed è dai minimi segnali positivi, se ce sono, che possiamo provare a immaginarlo pur attraverso quelli che Hannah Arendt avrebbe chiamato *Dark Times*, i nostri tempi oscuri.

Anche la terza parola interstiziale su cui vorrei richiamare l'attenzione non è priva di risonanze problematiche benché, o forse proprio perché, provenga da minoranze ancor più circoscritte rispetto alle altre fin qui considerate. Il termine *queer* è stato in realtà adottato con un'accezione positiva proprio per sfuggire a qualsiasi presa identitaria: «la sfida della teoria e della politica *queer*», scriveva per esempio nel 1995 Joshua Gamson, «consiste anzitutto nel suo rifiuto dei confini identitari del sesso e del genere e nella decostruzione delle categorie identitarie come tali»¹¹. Ciò non toglie che il successivo assorbimento nel movimento LGBT, con l'aggiunta finale della lettera Q, abbia unito al rigetto del binarismo sessuale nuove rivendicazioni di genere e il moltiplicarsi delle *Queer identities*. La fluidità del termine, tuttavia, e la sua adattabilità a contesti diversi, permette di isolarne gli aspetti più marcatamente critici, piuttosto che ripiegarlo esclusivamente sul piano delle definizioni di essenza e di gruppo che accompagnano, inevitabilmente, ogni affermazione di identità. Lo si potrebbe intendere, anzi, come un correttivo liberatorio rispetto agli altri due termini, decolonizzazione e migrazioni, proprio in vista della costruzione di una umanità “una”, sì, ma intimamente differenziata senza bisogno di ricorrere a categorie universalizzanti, dunque nella prospettiva di quell'illuminismo post-coloniale di cui abbiamo trovato una traccia profonda nelle parole di Olúfemi Táíwò.

4. Verso paesaggi minori

Una volta nominate queste emergenze, resta da capire in che modo esse si riconnettano al paesaggio e, più specificamente, a un'immagine del suo futuro. Perché decolonizzazione, migrazioni e *queer* dovrebbero entrare in rapporto con il paesaggio? Non sarà che proprio attraverso la relazione con gli interstizi messi in luce da Gilles Clément — Terzo paesaggio, alternativa-ambiente, giardino planetario — quelle parole possano essere comprese nel progetto di un illuminismo post-coloniale, dunque nel paesaggio sociale, naturale di una umanità una ma non omogenea?

¹¹ J. Gamson, *Must Identity Movements Self-Destruct? A Queer Dilemma*, in “Social Problems”, 42, 3, 1995, p. 390.

Uno dei tratti comuni a tutte queste realtà interstiziali sta nella loro provenienza da condizioni di minorità, più che di minoranza, giacché riguardano ambiti che possono avere un'estensione molto ampia, sia socialmente sia geograficamente, ma che finora — come nel caso del Terzo stato prima del 1789 — non sono state politicamente niente. Il rapporto tra le forme di vita, siano esse umane e non-umane, vi è altrettanto rappresentato, così che la loro connessione si intreccia in nodi la cui natura è prevalentemente politica. Si potrebbero adattare a questi fenomeni le osservazioni che Deleuze e Guattari hanno svolto a proposito della “lingua” e della “letteratura minore”: non la lingua speciale di una minoranza, ma «quel che una minoranza costruisce a partire da una lingua maggiore»¹². A ricoprire il ruolo della lingua maggiore è, in questo caso, la tradizione naturalistica, filosofica e artistica nella quale abitualmente collochiamo il senso del paesaggio e dell'esperienza paesaggistica. Prenderne le distanze implica un atto di deterritorializzazione che si focalizza su interstizi nei quali ciò che prende voce, anche se può segnalarsi come espressione di esigenze individuali o di piccoli gruppi, si rivela carico di urgenza politica, cioè di un valore collettivo che va oltre la sfera delle minoranze. Nulla è davvero rivoluzionario, commentano i due autori, «tranne il minore», ed è significativo che il sogno a cui entrambi invitano non è la conquista di una nuova egemonia che renda “maggiore” il patrimonio delle minoranze, ma la creazione di un continuo «divenire-minore», la ricerca delle condizioni rivoluzionarie che si annidano ai margini dell'ordine dominante, del possibile che risiede negli interstizi.

5. Oltre la rappresentazione

Un passaggio alla discussa Biennale d'Arte di Venezia del 2024, curata dal brasiliano Adrian Pedrosa e intitolata *Strangers Everywhere*, può essere utile per dare maggiore concretezza al discorso, senza tacere delle ambivalenze che oggi marcano il prevalere dei particolarismi e delle rivendicazioni identitarie come manifestazione primaria degli interstizi già emersi o in via di emersione. Un solo esempio può essere eloquente, quello del padiglione nazionale della Spagna curato da Agustín Pérez Rubio e affidato a un'artista di origine peruviana, Sandra Gamarra Heshiki (n. 1972), che ha creato una *Pinacoteca migrante* articolata in sei stanze. La prima, che ha per titolo *Terra Vergine*, è dedicata alla pittura di paesaggio. L'ultima, che

¹² G. Deleuze e F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, éd. De Minuit, Paris 1975; tr. it. *Kafka. Per una letteratura minore*, Feltrinelli, Milano 1975.

corrisponde anche a un sogno di emancipazione, al giardino, o per essere precisi al *Giardino migrante*. Le stanze intermedie prendono come tema i disegni botanici e i campioni, vegetali e minerali, raccolti ed esposti in Europa durante le spedizioni esplorative nel Nuovo Mondo (*Gabinetto dell'estinzione*); l'arte del ritratto come «fabbrica della rappresentazione» dei corpi, dei ruoli sociali, delle condotte sessuali e dei modelli di normalità (*Maschere meticce*); l'organizzazione "scientifica" dei territori e delle popolazioni perseguita dalle ricerche etnografiche, dagli interventi di cooperazione e dal missionarismo religioso (*Gabinetto del razzismo illustrato*); lo sfruttamento economico e commerciale della natura, trasformata in risorsa da consumare (*Pala della natura moribonda*).

Si vede facilmente che attraversando le sei stanze della *Pinacoteca migrante* le connessioni fra emergenze interstiziali che potevano, fin qui, rimanere oscure, si palesano come contenuti di un nuovo immaginario. Questo è basato in gran parte sulla rivisitazione del passato, sulla volontà di rendere visibili le forme di esclusione, di emarginazione e di assoggettamento testimoniate da oggetti e dipinti provenienti dalle collezioni dei musei spagnoli in un arco temporale compreso fra il XVI e il XVIII secolo. Con un'opera di sovrappittura, di ricontestualizzazione, di mescolanza e di interpolazione di materiali estranei a quel patrimonio, per esempio tessuti che incorniciano o velano parte delle raffigurazioni, Gamarra Heshiki crea però un immaginario nel quale, più che le identità, sono rapporti di forza tuttora vigenti a incrinarsi. La forma-pinacoteca, come tale, non viene negata o rimossa, tanto più che l'esposizione ha pur sempre luogo in una Biennale d'arte, ma è dal suo interno che si costruisce la lingua minore di chi, invece di limitarsi a voler apparire in un museo, aspira a decostruirne la logica.

L'operazione, in sé, non è una novità assoluta nel campo dell'arte, anzi la si può far risalire a esperienze già maturate almeno da un trentennio. La critica al museo come istituzione egemonica dell'Occidente, dispositivo che legittima e rende omogeneo al concetto di "arte" tutto quel che presenta, si trova per esempio nel lavoro di Fred Wilson (n. 1954), artista che oltretutto ha talmente rifiutato le logiche identitarie da presentarsi come africano, nativo americano, europeo e amerindio: basti pensare a due suoi progetti degli anni Novanta, *Mining the Museum* (1992) e, ancor più, *Insight: In Site: In Sight: Incite* (1994), quest'ultimo dedicato alla rimozione del passato degli afroamericani negli Stati Uniti. Lo smascheramento delle ideologie alla base delle esplorazioni scientifiche trova riscontro nell'opera di Mark Dion (n. 1961), che ha accentuato il suo interesse per la natura e per il paesaggio in workshops temporanei come *Cabinet of Curiosities* (1997-2001) o in installazioni laboratoriali permanenti

come *Neukom Vivarium* a Seattle (2006). La messa a fuoco delle marginalità neglette è spesso al centro dei progetti di Taryn Simon (n. 1975), in particolare nel rizomatico *Image Atlas* (2012), opera collettiva di cui Simon è ideatrice e coordinatrice, e che sfrutta la ricerca delle immagini su Internet per evidenziare differenze culturali spesso rese invisibili dall'effetto di rumore prodotto dall'abbondanza di materiale reperibile in rete. La *Pinacoteca migrante* ha, rispetto a questi precedenti, un taglio ideologico più marcato, trasparente anche dall'uso di quel termine, decolonizzazione, che come si è detto rasenta la *cancel culture*, se proprio non la comprende come una delle sue componenti essenziali. Il suo merito, però, è quello di unire a un unico capo il passato coloniale, le migrazioni e la definizione dei corpi lungo linee di genere congiungendole a un elemento, il paesaggio, che potrebbe essere considerato solo come lo sfondo neutro su cui quegli interstizi si incontrano e si mescolano.

Sappiamo che la parola "paesaggio" deriva dalla pittura, raro caso di un termine nato per definire un genere figurativo, una forma di rappresentazione, e che ha finito per designare un fenomeno reale. È anche noto che da qui provengono alcuni dei problemi ricorrenti nell'ambito delle riflessioni sul paesaggio: dal suo rapporto con le categorie dell'arte, prima fra tutte la bellezza, alla preminenza assegnata alla vista nel farne esperienza. D'altra parte Georg Simmel, nel testo che ha dato il via alla moderna *Filosofia del paesaggio*, come recita il titolo del suo scritto, ha posto l'accento sull'origine estetica del concetto di paesaggio, e non solo della pittura che lo riproduce o lo immagina, sottolineando come esso sia un ritaglio all'interno dell'unità senza parti della natura e come a dargli a sua volta un senso unitario sia un sentimento, una *Stimmung*, che rinvia di nuovo alle nostre facoltà sensibili, dunque estetiche¹³. Tutto questo è ciò che viene messo in discussione quando, partendo da opere che non aspirano a essere capolavori, ma al contrario vorrebbero esercitare un ruolo di testimonianza e di informazione, Gamarra Heshiki evidenzia i loro presupposti: non solo estetici ma politici, razziali, militari, economici, commerciali.

Le pitture romantiche europee o americane da lei selezionate e rielaborate, che ritraggono paesaggi del Sudamerica, perdono la loro pretesa di neutralità. Lungi dall'essere opera di testimoni, sono opere che contribuiscono a costruire i miti dell'esotismo. Il paesaggio così raffigurato si rivela essere, nelle parole dell'autrice, «un violento generatore di distanza e di differenza» che agisce allo stesso modo delle *Wunderkammern* nelle quali sono esposte le rarità del continente.

¹³ G. Simmel, *Philosophie der Landschaft*, in "Die Gùldenammer. Eine bremische Monatsschrift", 3, vol. 2, 1913, pp. 635-644; tr. it. *Filosofia del paesaggio*, in P. D'Angelo (a cura di), *Estetica e paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2009, pp. 39-51.

Analogamente, dietro l'apparente asetticità delle illustrazioni botaniche, si profila il disprezzo per le culture native che, nelle raffigurazioni di una collezione vicereale spagnola, espongono le loro conoscenze ancestrali affidandosi alla lettura di foglie di coca e gusci di lumache.

Anche il trattamento riservato ai corpi nei ritratti di persone e gruppi viene ricondotto dall'artista al «progetto di meticciamento» e di «sbiancamento della popolazione», oltre che all'imposizione del «binarismo di genere» perseguito soffocando la varietà di comportamenti sessuali delle popolazioni native attraverso due strumenti principali: il peccato, da parte della Chiesa, e la malattia, da parte della scienza. *La Pala della natura moribonda*, che accosta la pratica del ritratto a quella della natura morta con l'uso intenso dei colori rosso e oro, si inserisce così in una rivendicazione che non feticizza il valore delle identità locali, ma prospetta una visione che attraversa un ampio spettro di differenze minoritarie — sesso, razza, classe, età, disabilità — riconducendola a un progetto generale di smascheramento di ciò che ha contribuito, storicamente, a nascondere il peso di decisioni talmente fondative da essere scambiate per un ordine naturale o, se si preferisce, per una serie di non-decisioni: binarismo di genere, patriarcato, capitalismo, colonialismo, guerra, politica delle razze e così via¹⁴.

Infine le migrazioni, che da forzate come sono e come sono state diventano, nel *Giardino migrante*, gli ingredienti di un nuovo paesaggio umano e non-umano. Quante persone vivono oggi in situazioni di sradicamento forzato, in paesaggi che non sono i loro, ma che lo diventano o possono diventarlo, e come dovremmo immaginare il confinamento del *genius loci* a un'opzione pragmatica utile per i programmi di tutela e di restauro, ma spogliato dai suoi presupposti ideologici e identitari? «Un giardino dove si raccontano storie, taciute e ignorate, abitato da esseri migranti che hanno fatto di questo suolo la loro casa», scrive Gamarra Heshiki. Attraverso «la rappresentazione simbolica della resistenza e della resilienza dei loro corpi» una serie di statue, di piccoli monumenti fragili e giocosi, restituisce dignità e parola a chi ha cambiato il paesaggio non meno delle piante che sono state trasferite da un continente all'altro. «Ripiantare» una storia radicata su saccheggi, soprusi e violenze, ricostruire dalla diversità un giardino che torni a essere «luogo di sperimentazione» e di dialogo mettendo al centro i diritti delle forme di vita: «portati il giardino a casa»¹⁵.

È proprio il paesaggio, dunque, a tenere insieme la varietà degli interstizi in parte emersi e in parte in via di emersione. Quella attuale, segnata dai particolarismi e dalle rivendicazioni identitarie,

¹⁴ Cfr. R. Senthoran, *Feeling Queer Jurisprudence: Injury, Intimacy, Identity*, Routledge, London 2020, p. 75.

¹⁵ S. Gamarra Heshiki, *Migrant Art Gallery*, catalogo-opuscolo del padiglione della Spagna alla 60a Biennale di Venezia, Venezia 2024, p. 17.

potrebbe essere solo una fase in vista di quello che è stato chiamato un cosmopolitismo post-coloniale o un cosmopolitismo dei corpi¹⁶. Le vecchie dispute fra ambientalismo ed estetica del paesaggio, fra protezione della natura “bella” o della natura *tout-court*, cedono il passo di fronte a realtà meticce che chiedono di essere non solo riconosciute, ma sviluppate in una prospettiva nuova, segnata non dal senso di colpa di un Occidente che sconta i suoi peccati ma dal desiderio di edificare, insieme, una nuova visione della Terra e della convivenza.

6. Dagli interstizi al paesaggio del futuro

È giunto il momento di riassumere in una conclusione, quasi in un altro “manifesto”, quello che potrà essere un paesaggio del futuro il cui sogno nasce dall’osservazione di ciò che si sta muovendo, adesso, nei suoi interstizi. In primo luogo non potrà essere un paesaggio neutrale, basato su considerazioni solamente scientifiche riguardo la protezione dell’ambiente. Sarà o potrà essere piuttosto un paesaggio inclusivo che accanto alla scienza, alla geologia e alla botanica, collocherà un arcipelago di culture diverse. Alcune di queste sembrano ancora oggi scomparse, estinte. Altre vengono facilmente giudicate folkloristiche, inadeguate, magiche. In un libro bello e importante, *Il paesaggio come teatro*, Eugenio Turri sottolineava però che il paesaggio intreccia due dimensioni: una fisica, che chiamava “corema”, e una culturale, “iconema”¹⁷. Senza una delle due dimensioni non c’è paesaggio e tenere conto delle culture minori, locali, di quel sapere che presto viene derubricato a non-sapere, è un presupposto fondamentale perché il paesaggio non diventi, di nuovo, una risorsa offerta all’intrattenimento turistico o a uno sfruttamento mascherato di buone pratiche e buone intenzioni. Gli esempi, oltre a quello della *Pinacoteca migrante*, si sarebbero potuti moltiplicare, a cominciare dalle storie delle Prime Nazioni australiane, per esempio quelle delle comunità Yorta Yorta e Dja Dja Wurrung, per le quali un albero non è mai semplicemente un oggetto o un’entità naturale, e la Terra non è mai soltanto un suolo, ma il deposito di memorie condivise nel contatto fra l’umano e il non-umano, in un legame continuo fra gli antenati, i vivi e i nascituri.

¹⁶ Cfr. A. Raghavan, *Towards Corporeal Cosmopolitanism: Performing Decolonial Solidarities*, Rowman & Littlefield, London and New York 2017.

¹⁷ E. Turri, *Il paesaggio come teatro*, Marsilio, Venezia 1995.

Per questo il paesaggio del futuro sarà fundamentalmente un paesaggio politico. Potrà esserlo in negativo e in positivo, come raccogliitore delle identità in conflitto tra loro o come vettore di un nuovo cosmopolitismo post-coloniale e dei corpi. La posta in gioco è alta, ma come potrebbe non esserlo? Si potrà superare la distinzione fra paesaggio naturale e paesaggio urbano, ancora oggetto di dispute fra i teorici, solo se alle città verrà applicato quel che proviene dal paesaggio come tale, la sua capacità di essere un'esperienza costitutiva per i rapporti fra le singolarità di gruppo o individuali e l'unità della specie umana in generale. Una politica *del* paesaggio, perciò, è decisiva per riattivare un'immaginazione del futuro che non si limiti ad attenuare o a edulcorare l'attualità.

Il paesaggio del futuro potrà essere sempre meno assimilato a una risorsa. Si ricorderà che già Heidegger, nel distinguere l'opera della tecnica moderna da quella della tecnica antica, aveva insistito su questa mutazione, cioè sui dispositivi che trasformano la natura in una miniera di risorse indefinitamente accumulabili. Tornando al mondo precolombiano, un indizio interessante è fornito dallo strumento con cui l'impero Inca, che non conosceva la scrittura, registrava notizie, storie e sistemi dei pagamenti dei tributi: il *kipu*. Si trattava di una serie di fili colorati e di nodi intrecciati a una corda principale, per la nostra cultura poco distinguibile da uno straccio di cordicelle legate insieme¹⁸. Le trascrizioni dei *kipu* effettuate dai loro costruttori a beneficio dei colonizzatori spagnoli mostrano, nell'arco di pochi decenni, una trasformazione semantica molto significativa. Se sotto l'impero Inca il *kipu* prevedeva una serie di azioni come pagamento dei tributi, pur sempre all'interno di un sistema schiavistico, nei primi decenni dell'occupazione spagnola la varietà delle cose da fare si riduce a un solo verbo: *dare*. Così una delle parafrasi di *kipu* di età coloniale: «abbiamo dato oro e argento proveniente da Kashamarka per un valore di 596 *pesos*, abbiamo dato 40 lama, 4 finimenti per cavalli», più quantità ben specificate di mais e di fagioli, 2.983 fra ciotole, brocche e vasellame vario, 2.386 fagiani etc.¹⁹. L'impoverimento espressivo del *kipu* è una testimonianza eloquente della violenza senza precedenti con la quale un'intera società è stata schiacciata dai suoi colonizzatori ed è il sintomo di quella separazione netta fra i soggetti e le cose che la filosofia europea avrebbe ratificato di lì a poco, dopo che si era già consolidata nelle pratiche

¹⁸ Vd. M. Ascher e R. Ascher, *Code of Quipu. A Study in Media, Mathematics and Culture*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1981.

¹⁹ G. Urton, *From Knots to Narratives: Reconstructing the Art of Historical Record-Keeping in the Andes from Spanish Transcriptions of Inka Khipus*, in "Ethnohistory", 45, 3, 1998, pp. 421-428.

del commercio e della produzione. Un paesaggio non sottomesso a sistemi di sfruttamento intensivo, e che non deve necessariamente “dare” né in termini di risorse né in termini di intrattenimento, è ciò che gli interstizi emergenti chiedono con urgenza.

Il paesaggio del futuro potrà considerare altrettanto importanti l’umano e il non-umano, la pianta, l’animale, la terra e tutto ciò che rientra nell’ambito di una cultura delle differenze. Questo comporta anche un superamento della nozione moderna di “soggetto”, sia come fonte delle rappresentazioni del reale sia come centro di ogni esperienza del paesaggio. Preso nell’accezione più significativa il *queer*, e addirittura il *post-queer*, funziona come negazione di ogni presupposto identitario e assume al suo posto il «divenire», proprio nel senso in cui questa espressione è stata usata da Deleuze e Guattari, in vista di una diversa comprensione del paesaggio naturale e sociale. «L’attuale politica del *queer*», ha scritto per esempio David V. Ruffolo, è limitata dall’alternativa del binomio *queer/eteronormativo*, cosa che ripropone il posizionamento dei corpi su «piani fissi» che dipendono da categorie predeterminate o sono rappresentati attraverso differenze identitarie²⁰. Mettere al centro il paesaggio, con tutte le variabili che esso comprende, è un altro modo per orientare la politica delle differenze verso una nuova unità e non verso una frammentazione.

Le migrazioni saranno un altro ingrediente dei paesaggi a venire, nel senso di una traslazione nella quale i temi dell’autenticità e dell’inautenticità, dell’autoctono e dello straniero, potranno essere riformulati in modalità non solo più inclusive, ma appunto meno focalizzate su rivendicazioni identitarie. La fluidità del paesaggio, in altre parole, potrà essere espressione delle fluidità dei corpi e dei riconoscimenti nazionali, senza più limiti geopolitici a distinguere cosa appartenga all’uno o all’altro stato, e di conseguenza all’uno o all’altro confine. Un paesaggio inevitabilmente poroso, ibrido, nel quale il trapianto di essenze vegetali al di là dei loro luoghi d’origine corrisponderà anche con il trapianto di popolazioni viste non più come invasori, ma come abitanti che hanno messo radici in altri luoghi.

Tutto questo può essere integrato nel Terzo paesaggio, nell’alternativa-ambiente e nel giardino planetario di cui ha parlato Gilles Clément. Il percorso che va dai luoghi di risulta al giardino, o al giardino migrante, è analogo a quello che va dalla colpevolizzazione dell’Occidente e della sua idea di modernità al desiderio di costruire un paesaggio diverso e realmente cosmopolita nel quale si riconosca, peraltro, che l’impulso di modernizzazione non è esclusiva dell’Europa e dei bianchi. Se la prospettiva è davvero quella del pianeta, di una natura minacciata fino

²⁰ D. V. Ruffolo, *Post-Queer Politics*, Ashgate Publishing Ltd., Farnham 2009, p. 4.

all'annientamento e dei margini dai quali proviene una via d'uscita, il futuro promette una possibile alleanza degli interstizi. Ignorandola ci attenderebbe solo un radicamento dei conflitti, degli egoismi locali e, in ultima analisi, una fine tragica. Portiamo questo nuovo giardino a casa. È più e meno di una speranza e di un sogno: è il possibile che occorre creare.