

Introduction

Ivana Randazzo

ivana.randazzo@unict.it

The environmental and social crisis that confront our century calls to a quest for new scenarios and landscapes and a reflection on such challenge. In this issue, the question of landscape is approached from a variety of viewpoints, ranging from the more philosophical to the strictly urbanistic. Some of the essays also focus on technology and geography. It is clear that, from engineers to biologists, from architects to the players of the art world, there is a strong interest to imagine future landscapes able to generate forms of life in which one can recognize oneself, and as such more sustainable.

Keywords: Technology, Environment, Aesthetics, Urban Life

Editoriale

Ivana Randazzo

ivana.randazzo@unict.it

La crisi ambientale e sociale che contraddistingue il nostro secolo comporta una riflessione e un desiderio di nuovi scenari e paesaggi del futuro.

Alla 18^a Biennale di Architettura di Venezia erano molti i paesaggi del futuro immaginati. L'estensione dei paesaggi in cui il futuro promette di farci vivere è ampia e va da un paesaggio lunare al quale ci si rivolge per la ricerca di materie prime a quello in cui dai grossi impianti di condizionamento degli edifici si utilizza l'acqua condensata per la coltivazione delle piante, così da non sprecare nulla (*Sweating Assets*, Padiglione del Bahrein). Questa complessità suscita l'attivarsi di un'immaginazione che rinnova il rapporto con la scienza e con la tecnica.

È chiaro che dagli ingegneri ai biologi agli architetti sino al mondo dell'arte è forte la preoccupazione per un paesaggio del futuro capace di generare forme di vita in cui sia dato riconoscersi, anche in questo senso maggiormente sostenibile. Altrettanto vasta è e sarà la gamma di paesaggi urbani e produttivi scaturiti dall'automazione e dalla robotica, dall'"infosfera". Ma tutto ciò non può che essere accompagnato da una riflessione filosofica che dovrà includere tra i suoi argomenti anche la presenza sempre più diffusa di arte pubblica ed immaginare nuovi volti e nuovi spazi urbani.

A partire dal progetto di nuove città come *The Line* in cui tutta la vita viene organizzata lungo una "strip" (riprendendo il modello di Las Vegas) a scenari in cui si ri-naturalizzano gli spazi pubblici, sono molti i segnali di una ansia di ricerca verso modi nuovi per definire il rapporto tra l'insediamento umano e il mondo, prefigurando configurazioni alternative di quell'elemento artificiale, progettato, che è il paesaggio.

Poiché nel paesaggio si materializzano le scelte fondamentali di una civiltà, il suo modo di produrre, la sua immaginazione estetica e la sua dimensione psichica, è diventato urgente l'interrogativo su quali potranno essere i paesaggi coerenti con i desideri e le esigenze dell'umanità nel prossimo avvenire. Mentre spazi già artificiali, abbandonati dall'uomo, tornano alla natura,

rimane da chiedersi in che modo possano convivere sviluppo tecnologico e rispetto ambientale e quali forme di vita bio-tecnologiche diverranno il nostro *way of life*.

In questo numero la questione del paesaggio è stata affrontata da numerosi punti di vista che vanno da una dimensione più filosofica a quella strettamente urbanistica.

Nel suo contributo *Il paesaggio tra estetica e geografia: un confronto tra Joachim Ritter e Augustin Berque* Furia mette a confronto la tradizione dell'estetica filosofica del pensatore tedesco con quella della geografia umana di Berque, allo scopo di superare gradualmente la distanza che separa lo spazio estetico da quelli ecologico-ambientale ed etico-politica.

Un concetto a cui ricorrono più autori nel corso del numero è quello di “Terzo Paesaggio” proposto da Gilles Clément. Trimarchi in *Lasciar spazio ai margini dell'abitare: friche, progettualità ed enjambement* lo riprende soffermandosi sulla nozione di *friche*, offrendo una visione del mondo capace di abbracciare e valorizzare la potenziale ricchezza della vita nelle aree residuali. Attraverso lo stretto legame che intercorre tra uomo, natura e spazio architettonico vengono messi in discussione alcune visioni tradizionali come l'idea di una progressione lineare del soggetto e del tempo a favore di una nuova soggettività, basata sul “lasciar spazio” al fiorire dei margini.

Anche Catucci in *Paesaggi dell'interstizio. Per un Illuminismo post-coloniale* riprende Clément per elaborare una visione del paesaggio del futuro nell'interstizio, vale a dire, con riferimento a Foucault, quella “zona grigia” che ogni cultura produce nella costruzione della propria identità. Catucci mostra la fecondità di questa nozione rispetto ad alcuni movimenti culturali e sociali di oggi (studi post-coloniali, migrazioni, identità queer) che trovano espressione anche alla Biennale d'Arte di Venezia del 2024. In particolare il Padiglione della Spagna ispira un possibile paesaggio del domani dinamico e cosmopolita.

Una parte dei saggi ha un particolare focus su tecnologia, paesaggio e geografia. Simonigh in *Landscape in Technological Image. The Complex Aesthetics Perspective* si interroga sul ruolo che l'estetica audiovisuale può svolgere nell'accentuare la nostra sensibilità rispetto al variare dei paesaggi nell'età dell'antropocene. Strumenti come mappature virtuali o geolocalizzazione si coniugano con nozioni come immersività, sinestesia, *Stimmung* e diventano strategie efficaci per rinnovare, ad esempio, la sensibilità ecologica nel rapporto tra l'uomo e il suo ambiente.

Le potenzialità dello sviluppo tecnologico sul paesaggio diventano un elemento centrale anche nel lavoro di Valdes *Uninhabited territories: eye-machine, operative images and geopolitical conflicts in the works of Agencia de Borde and Femke Herregraven* che a partire dall'analisi di due progetti audiovisivi, nel deserto di Atacama in Cile e in una zona mineraria del Congo, mostra come attraverso l'uso del drone si possano riscoprire paesaggi apparentemente disabitati. Il primo progetto portato

avanti per motivazioni belliche al fine di esplorare campi minati ed il secondo legato all'attività mineraria generano un paesaggio del futuro accessibile solo attraverso le immagini ricavate dal drone: un occhio digitale che può aprire anche ad una lettura politica e sociale di territori presentati come remoti e impenetrabili.

La centralità della tecnica è presente anche nel testo di Tenti *Tecnogenesi della Terra. Simondon e il neo-magico* che riprende la teoria di Gilbert Simondon secondo cui la tecnica sta costruendo la terra come un nuovo "ambiente tecno-geografico". La tecnologia planetaria e le reti infrastrutturali che investono la nostra società vengono intese a partire dalla condizione di instabilità che caratterizza gli odierni sistemi sociali e naturali. Rivedendo la logica interna del discorso di Simondon, viene proposta l'"estetica dopo l'estetica" come via per un reincidentamento laico e simbolico del nostro stare nell'ambiente tecno-planetario.

La preoccupazione per un paesaggio sempre più in crisi a causa del cambiamento climatico a livello territoriale e globale, ha spinto anche sul piano dell'urbanistica a immaginare nuovi scenari. Nel suo articolo Cerruti But *Un'urbanistica relazionale* tratta della doppia direzione che ha intrapreso l'urbanistica: da una parte la strada dell'ipertecnologia e della geoingegneristica e dall'altra quella di una sempre maggiore attenzione al rapporto città-natura. La sua proposta è quella di superare l'insufficienza delle tante misure di rigenerazione ambientale delle città, implementando un modello di urbanistica relazionale valido per tutti gli enti che gravitano all'interno della città. Si delinea così un'idea di paesaggio aperto e dinamico nel quale estetica, geografia, tecnologia e filosofia dialogano verso un obiettivo comune di crescita collettiva.

Immaginare un paesaggio del futuro può anche significare guardare con occhi diversi uno stesso paesaggio già conosciuto e vissuto attraverso una nuova percezione che si ha quando si installano opere di arte pubblica, di Land Art, *site-specific*, che ne stimolano una lettura inaspettata da cui si sviluppa una sensibilità nuova per l'ambiente e i territori. Il valore dell'arte che si 'installa' in natura era già uno dei messaggi del movimento dell'Arte povera che invita non solo a riflettere sul rapporto uomo-natura ma apre ad una esperienza di paesaggio trasformato, immaginato, inaspettato.

In conclusione, rispetto ai vari ragionamenti presentati nel corso del numero, appare rilevante l'osservazione in più occasioni sostenuta da Federico Vercellone secondo cui il soggetto all'interno del paesaggio oltre a creare nuove forme, sviluppa anche nuovi sistemi di autoriconoscimento in un rapporto trasformativo tra l'uomo e l'ambiente.

Landscape between aesthetics and geography: a comparison between Joachim Ritter and Augustin Berque

Paolo Furia

paolo.furia@unito.it

In this essay I compare the landscape philosophy proposed by Joachim Ritter in his famous essay *Landschaft* (1963) and the landscape theory elaborated by French geographer and orientalist Augustin Berque, focussing primarily on the volume *La pensée paysagère* (2008). The perspective from which the comparison is advanced concerns the problem of aesthetic appraisal and experience and its relation to the geographical reality to which landscape refers. The confrontation between Ritter and Berque brings the tradition of philosophical aesthetics into confrontation with that of human geography, as part of a path aimed progressively at overcoming the separation of the aesthetic (of which the aestheticized concept of landscape typical of the tradition of Western art history would be an expression) from the other spheres of meaning with which space is invested, from the ecological-environmental to the ethical-political.

Keywords: Dialectics, Dualism, Landscape, Tension

Il paesaggio tra estetica e geografia: un confronto tra Joachim Ritter e Augustin Berque

Paolo Furia
paolo.furia@unito.it

1.Introduzione

In questo articolo, Joachim Ritter e Augustin Berque sono identificati come riferimenti teorici eminenti di due prospettive sul paesaggio che qui ricostruiamo in forma necessariamente stilizzata. Le due prospettive sono: quella estetico-rappresentazionale, fondata sulla distanza (teorica e pratica) tra soggetto osservante e natura-oggetto, distanza che solo lo sviluppo di un'estetica autonoma è in grado di compensare spiritualmente; e quella estetico-geografica, fondata sulla reintegrazione dell'estetico nella dimensione morfologica, performativa, ecologica e socio-politica del territorio. In nessun modo si intende esaurire la complessità e la ricchezza delle intuizioni di Ritter e Berque nelle righe che seguiranno: la scelta è semmai quella di trarre da questi autori quegli argomenti teorici che possono essere posti a fondamento di due modi diversi di approcciarsi al concetto di paesaggio e, con ciò, due modi diversi di pensare le relazioni, in ogni caso sostanziali, tra soggetto d'esperienza e spazio.

La questione è di primissimo piano per l'estetica perché a cambiare, nelle due prospettive proposte, è proprio il ruolo che giocano l'esperienza e il giudizio estetico nella tessitura dei complessi rapporti tra soggetti e spazi. Se è vero che l'essere-nel-mondo che siamo deve essere compreso nel senso di un "essere-in-un-mondo-estetico"¹, non è irrilevante il senso in cui intendiamo tale carattere estetico del mondo. La questione del paesaggio è

¹ A. Haapala, *Aesthetics, Ethics, and the Meaning of Place*, in "Filozofski vestnik", XX (2), p. 257.

interamente attraversata dalla tensione tra un'estetica della distanza e estetica dell'appartenenza, tra contemplazione e immersione, rappresentazioni e pratiche, sguardo e cammino. A questo proposito è necessario chiarire sin d'ora che la distinzione tra prospettiva estetico-rappresentazionale e prospettiva estetico-geografica non corrisponde a una semplice contrapposizione tra soggettivo e oggettivo. La dimensione estetica è fondamentale in entrambe le prospettive: nella prima, però, la valenza estetica della percezione si è emancipata dalle altre stratificazioni semantiche cristallizzate nelle forme e nelle tracce del paesaggio², mentre nella seconda tale estrazione, o astrazione, dell'estetico dagli altri strati di senso del paesaggio non avviene, o avviene solo in parte. Ritter e Berque vivono entrambi a valle di questa differenziazione dell'estetico, ma ne danno un giudizio diverso, condizionato evidentemente anche dalle diverse fasi storiche in cui i due autori scrivono e operano.

La posizione di Ritter, più fiducioso nei confronti del contributo che tale differenziazione apporta alla ricchezza spirituale della civiltà, è oggi sfidata dalle critiche sempre più diffuse e serrate nei confronti dell'estetizzazione del mondo, da intendersi anche come indifferenza del giudizio estetico per le altre stratificazioni di senso (valori d'uso, significati religiosi e rituali, valenze etico-politiche, ma anche equilibri ecosistemici e dinamiche ecologiche) incorporate nelle sue articolazioni spaziali. D'altra parte, la posizione di Berque, che dal mio punto di vista è più attuale (d'altra parte, è più recente), deve tuttavia confrontarsi con la questione se la differenziazione e la separazione dell'estetico dalle altre sfere di senso sia reversibile. Sempre che si consideri auspicabile un completo ritorno ad un'estetica sostanziale, del tutto dipendente dai valori d'uso o dai significati socio-politici o sacrali attribuiti a questa o quell'articolazione geografica, e ci sono ottime ragioni per non crederlo, rimane comunque la questione che l'autonomizzazione del giudizio di gusto da altre sfere di senso è ormai avvenuta, ed è avvenuta contestualmente alla crisi delle visioni totalizzanti del mondo, teorie in senso pieno, metafisiche in grado di integrare l'estetica al proprio interno. La grandezza e l'attualità del pensiero di Ritter risiede, probabilmente, in questa consapevolezza storica.

² Sul paesaggio come cristallizzazione di stratificazioni semantiche nel tempo – e più precisamente in vari ordini di temporalità, da quella ciclica propria della natura a quella biografica propria dell'esistenza individuale, passando per quella storica propria del tempo della cultura – si veda R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, vol. 1, Giannini, Napoli 1973, pp. 14-20.

D'altra parte, è la stessa consapevolezza storica a portarci nella direzione di un'estetica del paesaggio che non riposi più solo sul giudizio di gusto e sulla sensibilità del soggetto, della cultura o dell'artista. Certo, la metafisica tradizionale è finita, ma per troppo tempo questa fine è stata confusa con una eliminazione del vincolo di realtà, nel senso di una sua evaporazione, a tutto vantaggio di una soggettività relativistica e ipertrofica, misura di tutte le cose. Anche se sotto mentite spoglie, tale narcisismo soggettivistico è tutt'altro che scomparso. Ci si domanda dunque se si possa ancora recuperare il fenomeno nel suo aspetto espressivo, al di là e oltre il trambusto e i filtri del regime rappresentazionale di una cultura, e in particolare della nostra, che di questi filtri si nutre con particolare voracità? Forse non è possibile, perché il fenomeno è già sempre – e particolarmente oggi - anche l'esito di una costruzione rappresentazionale, mediale, linguistica e immaginale. Eppure, tale recupero appare oggi paradossalmente necessario, affinché si riconosca nell'aspetto espressivo del fenomeno un vincolo alla costruzione rappresentazionale, vincolo che è nello stesso tempo testimonianza di un'alterità, un altrove di cui nessun soggetto non può in alcun modo disporre a proprio piacimento.

1. Il paesaggio tra estetica e geografia

L'interesse suscitato dal concetto di paesaggio dal punto di vista teoretico è dovuto in parte alla sua costitutiva ambiguità semantica: il lemma "paesaggio", come il suo equivalente *landscape*, può infatti riferirsi alla rappresentazione di una porzione di spazio terrestre come anche allo spazio stesso in quanto suscettibile di essere rappresentato³. La densità filosofica del concetto di paesaggio sta nel suo riferirsi, nel contempo, all'apparire e all'essere, sfidando così, discretamente, uno dei più durevoli dualismi del ragionare occidentale. Non è un caso che le prime teorizzazioni sul paesaggio condividano una radice morfologica o fisiognomica⁴. In arte, come in geografia, almeno in un primo momento, il paesaggio è innanzitutto realtà terrestre che si manifesta da sé: all'artista,

³ A questo riguardo, il geografo culturale John Wylie ha parlato di paesaggio in termini di «tensione tra vicinanza e distanza, corpo e mente, immersione sensuale e osservazione distaccata» (J. Wylie, *Landscape*, Routledge, Abingdon 2007, p. 1, trad. mia).

⁴ Su questo cfr. M. Marano, *L'idée de paysage entre esthétique et géographie*, in "Journal of Interdisciplinary History of Ideas", 5 (12), pp. 5:1-5:34.

proprio come al geografo, spetta il compito di catturarne la *Stimmung*⁵, quel carattere che si forma a partire dall'interazione dinamica di elementi e processi spaziali e che non può essere spiegato in termini deduttivi e argomentativi, né può essere ridotto a risultato meccanico di una catena causale deterministica. Cogliere la *Stimmung* è dunque un atto estetico e nello stesso tempo conoscitivo: si tratta di giungere alla conoscenza delle qualità specifiche di un luogo, in una sintesi dinamica che si offre tutta intera alla percezione e dà forma all'esperienza estetica dello spazio.

Il programma di collaborazione tra geografia e estetica, perseguito soprattutto dai geografi nel corso dell'Ottocento, si infrange presto, con le evoluzioni epistemologiche della prima metà del Novecento. L'organizzazione dualistica dell'episteme moderna opera per separare, nel paesaggio, il polo estetico-rappresentazionale da quello geografico-spaziale: il primo rimarrà appannaggio dell'estetica e della storia dell'arte, il secondo si costituirà in territorio, ambiente, spazio in senso proprio, o altre categorie dall'aria oggettiva e quantificabile. L'intima, costitutiva solidarietà di geografia e estetica viene dimenticata: sotto l'influenza dell'epistemologia positivista, la geografia ambisce a diventare scienza, in un contesto nel quale fare scienza significa separare rigorosamente l'oggettivo dal soggettivo. La prima cosa necessaria per portare la geografia allo stadio positivo è superare la «fissazione sul particolare»⁶: al tratto corografico e regionale della

⁵ È celebre l'interpretazione morfologica della pittura di paesaggio di Carl Gustav Carus (1835), il quale, sulle tracce di Goethe, si serviva del disegno e della pittura per scopi conoscitivi in materia di botanica e scienze naturali. Pochi anni prima, Alexander Von Humboldt sceglieva il termine *Ansichten* (vedute, quadri) per riferirsi ai modi sempre locali e caratteristici nei quali la natura si presenta alla percezione umana: l'opera, eloquentemente tradotta in italiano con l'espressione *Quadri della natura* (1808), non si riferisce ai modi in cui la natura può essere dipinta, bensì al fatto che la natura stessa si organizza e dispone in "quadri" dotati nello stesso tempo di significato estetico e conoscitivo. Dalla forma si può dunque risalire alle strutture soggiacenti, di origine naturale e culturale; ma la conoscenza della forma, quale risultante dinamica dell'agire e interagire di strutture e processi, è affidata ad una percezione estetica curata e sperimentata, la quale a sua volta è preconditione per una rappresentazione ancorata alla realtà. Su queste questioni cfr. P. Furia, *Space and place. A Morphological Perspective*, in "Axiomathes", 32 (3), 2022, pp. 539-556.

⁶ T. Cresswell, *Geographic Thought. A Critical Introduction*, Blackwell, Oxford 2013, p. 80.

geografia praticata dai maestri di inizio Novecento⁷ viene preferita, nel nuovo corso della geografia soprattutto nordamericana, una ricerca spazialista e quantitativa, capace di dare conto in modo rigoroso di distanze e distribuzioni degli elementi sullo spazio, definendo modelli astratti di combinazione e organizzazione degli stessi al fine di razionalizzare usi e interventi da parte umana⁸.

D'altra parte, l'estetica è andata caratterizzandosi vieppiù come filosofia dell'arte, assumendo in premessa lo stesso dualismo di oggettivo e soggettivo che caratterizza lo sforzo positivistico in geografia e concentrandosi più sulle forme e gli stili di rappresentazione paesaggistica che non sulle condizioni morfologiche del suo apparire⁹. Se la concentrazione sulle condizioni morfologiche del paesaggio rinvia a una considerazione ontologica dello spazio, in grado di presentarsi da sé e di vincolare almeno in parte a questa presentazione l'esperienza percettiva, l'accento posto sugli stili della rappresentazione paesaggistica presuppone una concezione passiva dello spazio come mero ricettacolo dell'osservazione e dell'azione umana, la quale elabora le forme, le modalità e i criteri valutativi dell'esperienza in sede squisitamente culturale. Ciò risulta prodromico all'affermazione di una concezione estetizzata del paesaggio, inteso a questo punto come espressione di una sensibilità tutta moderna per le qualità estetiche dello spazio, comprese come soggettive o culturali, comunque non espressive di un modo di essere reale dello spazio e, quindi, non di pertinenza della conoscenza scientifica, a sua

⁷ Citiamo solo, per semplicità e esemplarità, il francese Paul Vidal de la Blache, autore del *Tableau de la géographie de la France* (1903), dove si trovano vivide descrizioni delle regioni francesi con il supporto delle immagini, e l'americano Carl Sauer, che nel saggio *The Morphology of Landscape* (1925) insiste sul carattere di totalità non riducibile di ogni singolo paesaggio e sulla dimensione euristica e idealtipica delle tassonomie paesaggistiche, costruite su base comparativa.

⁸ Su questo cfr. R. Kitchin, *Positivist Geographies and spatial science*, in S. Aitken & G. Valentine (a cura di), *Approaches to human geography*, Sage, London 2006, pp. 20-29.

⁹ Il dualismo è già presente e operante in Simmel, la cui *Filosofia del paesaggio* (1913) fa da pendant alla più celebre indagine de *La metropoli e la vita dello spirito* (1903). Nella meditazione di Simmel, il paesaggio risulta dalla capacità della percezione di astrarre una porzione di spazio dalla totalità della natura, in sé indifferenziata e inesauribile, per farne una totalità spirituale di nuovo conio, i cui caratteri estetici dipendono fondamentalmente dalla proiezione estetica e psichica dell'osservatore.

volta riconfigurata in termini nomotetici e quantitativi¹⁰. Non solo: siccome il centro della cultura moderna, e in particolare di quella visuale, è la città¹¹, il dualismo epistemologico di soggettivo e oggettivo si salda con quello tra natura e cultura: il paesaggio estetizzato sarebbe dunque il prodotto di uno sguardo culturale sulla natura, sguardo i cui codici sono elaborati nel fermento della vita cittadina, ad una certa distanza dal mondo contadino¹².

In questo percorso di separazione dell'oggettivo dal soggettivo, del naturale dal culturale, di ciò che è di pertinenza di una considerazione scientifica da ciò che è appannaggio del giudizio di gusto e dell'esperienza estetica, il concetto stesso di paesaggio è spesso risultato pleonastico, se non velleitario, ambiguo e ideologico. La sua ambiguità è legata precisamente al suo potersi riferire, contemporaneamente, a una porzione di spazio in

¹⁰ Il rapporto elettivo tra senso del paesaggio e sentimento è stato elaborato già in ambito romantico: la più efficace sintesi di questa elaborazione è rappresentata dall'espressione «ogni paesaggio è uno stato dell'anima» (H. F. Amiel, *Frammenti di un giornale intimo* (1883-1884), tr. it. parz. a cura di C. Baseggio, Utet, Torino 1967, p. 70). Vale la pena completare la citazione: «La vera poesia è più vera della scienza, perché è sintetica e coglie fin dal principio ciò che la combinazione di tutte le scienze potrà al più raggiungere infine come risultato» (*Ibidem*). Se la citazione viene interrotta e si considera solo il primo, più noto aforisma, come talvolta si fa, si ottiene il principio della concezione estetizzata di paesaggio, nei termini di una «riduzione del paesaggio a semplice pretesto per effusioni sentimentali» (R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, I vol., Giannini, Napoli 1973, p. 158). Se si considera bene la seconda parte dell'aforisma, tuttavia, Amiel pone poesia e scienza in competizione sul terreno della produzione di conoscenza: il poeta può comprendere il paesaggio meglio delle singole scienze perché, trascendendo i confini strutturali di qualsiasi scienza, può cogliere il senso delle interconnessioni, le quali costituiscono la “qualità sinfonica” propria della contemplazione paesaggistica del geografo (C. Sauer, *The morphology of landscape*, University of California, Berkeley 1925, in J. Agnew, D.N. Livingstone, A. Rogers [a cura di], *Human geography. An essential anthology*, Blackwell, Oxford 1996, p. 311). Il romanticismo di Amiel è dunque ancora fiducioso nella capacità conoscitiva dell'arte, il cui sostrato è evidentemente il fatto che qualche cosa si dia da conoscere nell'esperienza estetica: il paesaggio, in questo quadro, non è solo l'espressione di una proiezione sentimentale del soggetto sulla natura, ma il riconoscimento di una relazione nella quale «noi (...) siamo a nostra volta condizionati dal piacere o dal dispiacere che essa ci arreca» (R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., p. 165).

¹¹ G. Rose, *Introduction. Seeing the City Digitally*, in ID (a cura di), *Seeing the City Digitally. Processing Urban Space and Time*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2023, p. 13.

¹² Su questo aspetto, con particolare riferimento al contesto britannico, rimane fondamentale il saggio di Raymond Williams *The Country and the City* (1975).

quanto si presenta sensibilmente all'esperienza e alle sue rappresentazioni. Un approccio dualistico scioglie la tensione tra polo rappresentazionale e polo spaziale del paesaggio nella maniera più semplice: il termine "paesaggio" viene associato alla dimensione estetico-rappresentazionale della realtà spaziale, oggetto di giudizio di gusto, mentre il polo geografico diventa "ambiente" e può essere oggetto di considerazioni scientifiche. La separazione dei due poli è tutt'ora considerata valida in molta letteratura. Nell'estetica ambientale di orientamento analitico, e in particolare nell'opera di Allen Carlson (2000, 2009), il termine "paesaggio" è riferito a quel modo artificiale, artistico e artefatto, di considerare esteticamente la natura secondo i parametri e i criteri adottati per l'apprezzamento di un'opera d'arte. Si tratterebbe dunque di una categoria culturale erroneamente applicata alla natura, secondo il più classico schema culturalista di cui qualcosa si è detto poco sopra: quando si dice "paesaggio", ci si riferisce ai modi culturali di apprezzare e rappresentare la natura ad una certa distanza, modi che si fondano su una considerazione solo estetica della natura e che restano indifferenti ai suoi equilibri ecologici e socio-politici.

A valle della separazione di estetica e geografia, sulla scia dell'opposizione di arte e scienza e tra scienze naturali e scienze umane, il concetto di paesaggio diventa una delle più esplicite manifestazioni dell'autonomizzazione dell'estetico, quindi dell'estetizzazione della vita moderna. D'altra parte, stiamo assistendo, anche nella letteratura europea e nordamericana, a una diffusa problematizzazione della concezione estetizzata di paesaggio prevalente nella cultura occidentale moderna. In effetti, essa non ha molto da dire in relazione alle nuove minacce del mondo contemporaneo. In qualche caso, anzi, le aggrava. Ad esempio, la globalizzazione ha reso possibile l'esportazione di un gusto paesaggistico standard, debitore, quanto alla qualità compositiva, dell'idealizzazione della natura tipica del pittoresco o del sublime¹³. La ricerca del

¹³ La relazione tra poetica del pittoresco e apprezzamento estetizzante dei paesaggi è stata identificata da Carlson: «Il termine 'pittoresco' significa letteralmente 'simile a un quadro' e la teoria del pittoresco difende una concezione di apprezzamento estetico in cui il mondo naturale è vissuto come se fosse diviso in scene simili a quelle artistiche, che idealmente assomigliano alle opere d'arte, in particolare alla pittura di paesaggio, sia per quanto riguarda il soggetto che per quanto riguarda la composizione» (A. Carlson,

paesaggio scenico o iconico condiziona le pratiche di spostamento quali il turismo, che premiano destinazioni in grado di riscuotere successo nei social media contemporanei (ad esempio, Instagram) per la loro eccezionalità visiva¹⁴. Non solo: influenza anche la pianificazione urbanistica e architettonica. Se le committenze non sono opportunamente informate dell'importanza della dimensione *site-specific* della progettazione, finiscono non di rado per esportare modelli paesaggistici non sostenibili al di fuori di uno specifico habitat ecologico, come quando si pretende di coltivare il prato all'inglese su un suolo desertico¹⁵. La drammatica minaccia posta dal surriscaldamento globale, inoltre, ha effetti globali e, nello stesso tempo, diversificati paesaggio per paesaggio. La desertificazione del suolo, la carenza di acqua e altri fenomeni connessi al surriscaldamento globale hanno sui paesaggi effetti di grande importanza, di cui una concezione estetizzata del paesaggio semplicemente non si occupa. Sulla scorta di queste preoccupazioni, alcuni esponenti dell'estetica e dell'etica ambientale, come si è detto, rifiutano il concetto di paesaggio in favore di concetti considerati più sostanziali, legati alla realtà naturale (ambiente) e sociale (territorio). Tale rifiuto del paesaggio condivide in fondo la stessa partizione dualistica della realtà sulla quale si fonda la concezione estetizzata del paesaggio. La scommessa, piuttosto, è quella di cogliere i vivificanti, biunivoci rapporti tra contemplazione estetica e conoscenza scientifica che il concetto di paesaggio è in grado di riattivare, purché preservato dalla tentazione riduzionistica tipica dello sguardo dualista.

Della concezione estetizzata di paesaggio, l'interpretazione filosofica di Joachim Ritter è forse l'esempio più maturo, soprattutto in quanto vi è espressa la consapevolezza del suo concreto carattere storico. In quanto segue, discuteremo il punto di vista di Ritter più a fondo, mostrandone potenzialità e limiti, portandolo poi a confronto con la prospettiva adottata da Augustin Berque, geografo – filosofo francese contemporaneo animato dal

Nature and Landscape: An Introduction to Environmental Aesthetics, Columbia University Press, New York 2009, p. 4, tr. mia).

¹⁴ Si è parlato, in questo senso, di “*Instagrammability*” come di una nuova forma di pittoresco, portatrice di un gusto standard che riflette le aspirazioni della nuova borghesia globale (cfr. <https://www.bostonreview.net/articles/daniel-penny-insta/>).

¹⁵ Sui rischi connessi a un approccio non *site-specific* alla progettazione del paesaggio, cfr. in particolare J.-M. Besse, *Paesaggio Ambiente. Natura, territorio, percezione* (2017), DeriveApprodi, Roma2020.

tentativo di superare la separazione dei poli costitutivi del paesaggio, reintegrandoli in un unico movimento tensionale che abbraccia in un unico processo la natura e la cultura, l'oggetto e il soggetto, l'essere e l'apparire. Non proporrò in questo contesto una lettura integrale dei saggi sul paesaggio dei due autori; la mia interpretazione si limiterà ad approfondire, in entrambi, il modo di intendere il rapporto tra polo estetico-rappresentazionale e polo scientifico-geografico.

2. Joachim Ritter. Il paesaggio come compensazione estetica della natura perduta

La separazione del polo estetico-rappresentazionale da quello geografico-spaziale del paesaggio è un processo storico, dal quale discende una definizione di paesaggio che, giocoforza, non può considerarsi universale. Del carattere storicamente determinato della nozione estetizzata di paesaggio abbiamo alcune importanti testimonianze nella letteratura dedicata al tema. La prima è sicuramente rappresentata dal celebre saggio di Joachim Ritter, *Paesaggio*, pubblicato nel 1963. Come osserva Massimo Venturi Ferriolo nell'introduzione all'edizione italiana del 1994: «Il paesaggio ottiene con Ritter dignità di vero e proprio pensiero filosofico»¹⁶. Si tratta di un giudizio condiviso da Rosario Assunto, il quale discute il punto di vista di Ritter nel suo *Il paesaggio e l'estetica* (1973), in un contesto di scarsa considerazione per il paesaggio nella letteratura filosofica. I più recenti studi transdisciplinari sul paesaggio associano in genere la posizione di Ritter a quella di Simmel, per il quale, secondo Venturi Ferriolo, Ritter avrebbe un debito intellettuale¹⁷.

¹⁶ M. Venturi Ferriolo, *Joachim Ritter e la teoria del cosmo come "fondamento del paesaggio"*, in J. Ritter, *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna* (1963), Milano, Guerini 1994, p. 24.

¹⁷ «Dobbiamo, in questo contesto ritteriano, presupporre il noto saggio di Georg Simmel dal titolo *Filosofia del paesaggio*» (*Ibidem*, p. 13). Più recentemente, Adriana Verissimo Serrão ha discusso le filosofie di Simmel e Ritter insieme in quanto entrambi, «nonostante vi siano differenze rilevanti tra le rispettive basi filosofiche, comprendono il concetto di paesaggio come una rielaborazione del significato della natura alla luce delle trasformazioni dell'epoca» (A. Verissimo Serrão, *Landscape as a World Conception*, in ID (a cura di), *Philosophy of Landscape. Think, Walk, Act*, Lisbona, Centre for Philosophy of the University of Lisbon Press 2019, p. 29).

Secondo Ritter: «paesaggio è natura che si rivela esteticamente a chi la osserva e la contempla con sentimento»¹⁸. La definizione dello storico della filosofia si fonda su tre presupposti tipicamente moderni: il dualismo di natura e cultura, l'autonomizzazione dell'estetico e l'individuazione del sentimento come suo organo. Il primo presupposto va inteso in senso stretto: il paesaggio è natura contrapposta alla cultura e alla società, dove per società si deve intendere quella specifica evoluzione del vivere insieme propria del mondo industriale e capitalistico, caratterizzato dalla divisione del lavoro e dal dominio del soggetto sulla natura. Ritter ritiene che «per l'uomo la libertà diventa tale con il sorgere della città e con la scienza e il lavoro della società moderna, perché con essa egli si libera definitivamente dal potere della natura, sottomettendo questa, in quanto oggetto, al proprio dominio e al proprio uso»¹⁹. Il moderno guadagna la libertà opponendosi a una natura-oggetto la quale, nel corso di un graduale cammino che inizia con la rivoluzione copernicana, ha perduto l'unità ontologica e cosmologica che fu oggetto di contemplazione teoretica nel mondo greco e che si è tramandata nella sacralità della creazione del mondo cristiano.

Il movimento speculativo del soggetto che si pone fuori dalla natura è reso possibile dai processi di industrializzazione, urbanizzazione e secolarizzazione propri della società moderna occidentale. A tali processi segue il disincanto: la natura non è più realtà sacra, non è più unità cosmica, bensì estensione infinita, priva di teleologia, e per conoscerla occorre osservarla, manipolarla, replicarne i fenomeni in contesto asettico²⁰. Il disincanto è compensato dallo sviluppo di un organo spirituale specifico, il sentimento, che preserva l'unità di umano e natura *sub specie aetheticae*. La libertà ripara al dolore del negativo

¹⁸ J. Ritter, *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna*, cit., p. 47.

¹⁹ *Ibidem*, p. 60.

²⁰ Dal punto di vista epistemologico e storico-scientifico, la questione è stata affrontata nel celebre saggio di Alexander Koyré *Dal mondo chiuso all'universo infinito* (1947), il quale è di riferimento per il più recente lavoro di Ed Casey *The Fate of Place* (1997). In quest'ultimo testo, l'autore ricostruisce storicamente l'evoluzione dei concetti di spazio e luogo, notando come la nozione di spazio cartesiano e newtoniano, assoluto e oggettivo, privo di determinazioni e di qualità, cioè privo di estetica, generi, proprio a causa della sua asetticità, un nuovo bisogno di adesione affettiva simbolica del soggetto ai luoghi, dal loro canto non più presidiati dai *geni* i quali li rendevano unici e specifici sul piano ontologico. Il concetto di paesaggio sorge negli interstizi di questa storia di privazioni e compensazioni nell'ambito dei processi di secolarizzazione propri della modernità occidentale.

che essa stessa ha prodotto nell'atto di liberarsi, scoprendo un nuovo modo di approcciarsi alla natura, fondato, appunto, sulla liberazione del sentimento estetico da esigenze sacrali proprie dell'epoca premoderna, ma anche dalla ricerca scientifica e da scopi pratici e utilitaristici. Così: «né i campi dinanzi alla città né il torrente come 'confine', 'strada mercantile' e 'ostacolo per costruire ponti', né i monti e le steppe dei pastori e delle carovane o dei cercatori di petrolio sono, in quanto tali, 'paesaggio'»²¹, perché il paesaggio è la natura in quanto oggetto di un apprezzamento estetico libero, per il quale i suoi valori d'uso, come anche i suoi puntuali significati simbolici e ideologici, sono irrilevanti. Come nel mondo greco, il cosmo era oggetto di una contemplazione teoretica libera, così libera deve essere la contemplazione estetica della natura, in un'epoca nella quale la contemplazione teoretica non è più possibile. Condizione per il sorgere dell'apprezzamento estetico libero è dunque la distanza, se non la scissione, tra il soggetto e la natura: una distanza che può essere considerata in senso metafisico, come quella condizione di alienazione nella quale vive l'io dopo la rottura dell'unità organica e ontologica del cosmo, ma anche in senso più stretto storico-geografico, come quella distanza che si pone tra un'umanità ormai industrializzata, secolarizzata e urbana e una natura colta principalmente come oggetto esteriore, deposito di risorse, sfondo e carburante dell'azione umana. È proprio a questa riduzione oggettivante della natura a oggetto che consegue alla fine della metafisica che la contemplazione paesaggistica cerca di rimediare, offrendo al soggetto una compensazione che gli consente di apprezzare ancora la natura pur senza il sostegno di una concezione cosmologica e ontologica coerente.

Ora, a ben vedere, l'unità che in questo modo viene recuperata non è che un surrogato del cosmo perduto, perché il cosmo premoderno era l'unità di vero, bene e bello, mentre, col moderno, la ricerca scientifica, il dominio della morale e il giudizio di gusto si separano. Si tratta di un processo decisivo per l'intera storia dell'estetica, com'è evidente: il gesto fondativo dell'estetica, ossia l'autonomizzazione del giudizio di gusto in senso kantiano, è lo stesso gesto che rende possibile il paesaggio come compensazione estetica di una totalità perduta. Il presupposto è lo stesso identificato già diverse decadi fa da Tatarkiewicz nel suo studio sull'idea del bello (Tatarkiewicz 1980): il progressivo

²¹ *Ivi*, p. 47.

superamento della concezione metafisica del cosmo, nella quale il bello era l'espressione visibile del *logos*. Adottando una formula hegeliana, si potrebbe dire che il paesaggio di Ritter perde di sostanza e guadagna in spirito: la fine della metafisica, la perdita della sostanza, equivale alla maturazione dello spirito, e il paesaggio è precisamente il frutto maturo della liberazione dello spirito dalla sostanza. D'altronde, osserva Ritter, tornare alla sostanza è impossibile: già per Schiller, non casualmente autore di riferimento nel breve saggio dedicato al paesaggio, «non può esservi nessun ritorno all'originaria unità con la natura»²². Il cammino imboccato col moderno è irreversibile, ma è anche auspicabile: infatti, è il cammino della libertà che si realizza. A conferma del carattere modernista della posizione di Ritter è infine una schietta manifestazione di eurocentrismo: «l'affinità storica della natura oggettiva della società con la natura in quanto paesaggio mediato esteticamente assume significato universale»²³. In altre parole, Ritter ammette che il doppio e congiunto movimento di oggettivazione e estetizzazione della natura è proprio del mondo occidentale moderno, caratterizzato da peculiari processi di razionalizzazione e secolarizzazione, ma, non diversamente da Hegel, attribuisce a tale movimento un significato universale. Ritter non si limita a offrire un eminente esempio di concezione di paesaggio estetizzato, ma mostra il movimento dialettico, ad un tempo storico e concettuale, che rende tale concezione possibile.

In realtà, recuperare le sostanze del paesaggio ha ben poco a che vedere con il ritorno a un'ipotetica unità originaria di soggetto e natura. Ciò che va perso nell'approccio di Ritter al paesaggio è esattamente l'unità del fenomeno spaziale come tale, di cui il paesaggio estetizzato può difficilmente considerarsi un'efficace compensazione. In gioco non è la possibilità di recupero di un'ipotetica unità originaria, tipicamente premoderna, di natura e soggetto, bensì la riscoperta dei legami tra ciò che il paesaggio è come regione, ossia come realtà degna di interesse per la geologia, la geografia fisica, la geomorfologia, la climatologia, la botanica, la zoologia, ma anche per le scienze umane che si occupano dei gruppi etnici, sociali e religiosi che quel territorio lo hanno vissuto, abitato e attraversato nella storia, e i valori e significati fenomenologici e estetici del paesaggio: per gli abitanti, gli osservatori, i viaggiatori, gli artisti. Su questo terreno, il sentimento estetico dei diversi

²² *Ivi*, p. 60.

²³ *Ivi*, p. 62.

possibili attori non è libero, ma è sempre implicato, impegnato in una fitta rete di rimandi e sensi locali. Ogni paesaggio raccoglie e esibisce una molteplicità di elementi dotati di valore estetico, anche se con ogni probabilità non esclusivamente estetico, come l'ornamento, la decorazione, l'architettura, il design, e ancora, il mito, il folklore, il patrimonio materiale e immateriale di saperi e tradizioni, gli immaginari mediali e le narrazioni. Anche gli elementi di origine non antropica sono dotati di valori estetici intrinseci, come ad esempio il colore della vegetazione e del suolo, le linee che formano le valli e i versanti dei rilievi, la profondità dell'orizzonte, variabile a seconda dei punti d'osservazione e di fuoco. Essi, per un verso, formano un vincolo per la percezione sensibile e per l'esperienza spaziale in generale, e, per un altro, valgono come base per l'elaborazione dei significati simbolici e ideologici degli stessi. Il paesaggio non è, dunque, il "torrente" apprezzato solo secondo il libero sentimento soggettivo, ma è anche il "torrente come confine", il quale può avere molteplici significati anche estetici, combinati in vario modo agli usi culturali e alle interpretazioni materiali, segniche e simboliche dell'oggetto. Almeno in relazione al problema del paesaggio, quello che il giudizio estetico perde in purezza guadagna in portata; quello che il soggetto libero perde in capacità di oggettivazione, guadagna in senso del luogo.

La bellezza del cosmo, dal momento che il cosmo è perduto, diventa la bellezza del paesaggio, sostiene Ritter; ma un ideale di bellezza di paesaggio elaborato e perseguito senza considerazione per le problematiche ecologiche e socio-politiche dello spazio terrestre può accompagnare e ha storicamente accompagnato pratiche di pianificazione e intervento paesaggistico irrazionali, orientate al mero profitto, insostenibili. Non è a Ritter che si attribuisce tale insensibilità nei confronti dell'ecologia e della politica del paesaggio; in questo contesto, si valuta al più la storia degli effetti della concezione estetizzata di paesaggio, di cui Ritter incarna semmai uno dei momenti più virtuosi, consapevoli e coraggiosi.

3. Augustin Berque. Culture di paesaggio e *pensée paysagère*

La teoria del paesaggio di Augustin Berque si propone di ripensare il rapporto tra l'estetico e le altre dimensioni fondamentali della realtà spaziale, quali quella ecologico-ambientale e quella etico-politica, superando i dualismi fondamentali della modernità

occidentale, che fanno ancora da presupposto alla filosofia di Ritter. Il senso del ripensamento tentato da Berque potrebbe essere sintetizzato nel motto: rifiutare l'estetizzazione senza rinunciare all'estetica. L'esplorazione teorica di Berque, geografo di formazione nato a Rabat nel 1942, è infatti permeata da una notevole sensibilità estetica, cui corrisponde l'importanza attribuita alle esperienze dirette, al viaggio e alla ricerca sul campo. Delle molte riflessioni elaborate da Berque, quella che interessa in questa sede è discussa apertamente nel libro *La pensée paysagère* (2008), di cui la versione italiana, curata da Marco Maggioli e Marcello Tanca, è comparsa nel 2022. La questione del paesaggio viene impostata in un modo che appare di primo acchito simile alla maniera in cui è affrontata da Ritter: per avere un concetto autonomo e compiuto di paesaggio, occorre che maturi una certa distanza tra soggetto e natura, cosicché quest'ultima, non più considerata in relazione ai bisogni e alle fatiche di una comunità abitante, si presenti al soggetto come sorgente di stimoli estetici liberi.

A dispetto di questa somiglianza, va detto che Berque considera Ritter solo *en passant* e principalmente in termini polemici. Della tesi di Ritter, Berque contesta innanzitutto l'ordine dei fattori: se, per Ritter, la nascita del paesaggio in Europa è legata alla necessità di «ripristinare l'unità cosmica sconfitta dal dualismo»²⁴, Berque osserva come la pittura di paesaggio e altri segni della comparsa di una concezione autonoma di paesaggio in Europa abbiano semmai anticipato il definitivo affermarsi, sul piano sociale e ambientale, dei dualismi della modernità. Lo scienziato sociale affronta la teoria filosofica tenendo presente meno la storia delle idee che non la storia della loro concreta maturazione e applicazione entro contesti di senso i cui confini appaiono labili e sfumati, difficilmente trattabili da parte di concetti troppo ben determinati. Osserva Berque che il concetto separato e autonomo di paesaggio, in Europa, compare gradualmente e in particolare presso «una cerchia molto ristretta»²⁵, fino a quando, con l'affermazione del Movimento Moderno in architettura e la diffusione su larga scala dell'edilizia industriale nel secondo Dopoguerra, i processi di urbanizzazione assumono un ritmo del tutto inedito. Solo così sono prodotte a livello di massa quelle condizioni di distanza tra soggetto e natura che

²⁴ A. Berque, *Pensare il paesaggio* (2008), a cura di M. Maggioli e M. Tanca, Milano, Mimesis 2022, p. 104.

²⁵ *Ibid.*

tanto Ritter quanto Berque considerano necessarie per lo sviluppo di una considerazione solo estetica del paesaggio. Questa breve ricostruzione storica ha una conseguenza di capitale importanza anche per la teoria filosofica: infatti, se è vero che la distanza è un fattore determinante per la nascita di un concetto autonomo di paesaggio, non è detto che questa distanza sia fondata su una scissione ontologica e metafisica tra soggetto e natura del tipo che abbiamo conosciuto in Europa e che spesso si assume in premessa di molta letteratura filosofica contemporanea. Di tale scissione parla anche Berque, senza assumerla però in chiave dialettica in senso hegeliano, come ancora fa Ritter. Il paesaggio non è una nuova conciliazione di soggetto e oggetto *sub specie aestheticae*, resa possibile precisamente dalla loro scissione; al contrario, osserva Berque, il modello cartesiano e newtoniano di spazio, il quale peraltro si fa strada solo gradualmente, «provoca la morte del paesaggio»²⁶ perché depriva la realtà spaziale di tutti i suoi valori percettivi trasformandola in un principio «assoluto, cioè decentrato, omogeneo, isotropo e infinito (...), puramente misurabile»²⁷. Il dualismo moderno, insiste Berque, non può essere efficacemente compensato da quella che si configura a tutti gli effetti come un'illusione estetizzante, quella di una nozione di paesaggio che vien fatta riposare integralmente sulle condizioni soggettive del percepire e dell'esperire, le quali oltretutto si rivelano socialmente costruite, ideologiche, artefatte.

Resta a questo punto da chiarire che cosa intenda Berque per paesaggio e come questo concetto sia utile, nella sua visione, a riaffermare la continuità tra polo estetico-rappresentazionale e polo geografico-spaziale della realtà spaziale, anziché la loro separazione. Per farlo, non si deve trascurare il fatto che Berque è noto anche come grande esperto di Estremo Oriente: da un fitto confronto con diverse fonti della storia del paesaggio extraeuropeo, soprattutto cinese, emerge come l'Europa non sia stato il primo continente a elaborare un concetto autonomo di paesaggio. Per sostenere questa tesi, l'autore elabora un elenco di parametri, ripresi in diverse opere (in *La pensée paysagère* se ne ha la versione più aggiornata) che consentono di definire le cosiddette “culture di paesaggio”, ossia quelle culture nelle quali è effettivamente maturato un concetto autonomo di paesaggio: «1. una letteratura (orale o scritta) che narra la bellezza dei luoghi

²⁶ *Ivi*, p. 105.

²⁷ *Ibid.*

(...); 2. un'arte dei giardini; 3. un'architettura progettata per godere di una bella vista; 4. pitture che rappresentano l'ambiente circostante; 5. una o più parole per dire "paesaggio"; 6. una riflessione esplicita sul 'paesaggio'»²⁸. Insistendo sul carattere estetizzante del concetto autonomo di paesaggio proprio delle culture di paesaggio, si possono proporre ulteriori criteri per completare l'idealtipo formulato da Berque: 7. L'esistenza di criteri tratti dalla storia dell'estetica, e più precisamente dalla storia del gusto, per giudicare e comparare i paesaggi (paesaggi belli / pittoreschi /sublimi): tale parametro implica la possibilità, nelle culture di paesaggio, di concepire paesaggi belli anche quando ecologicamente non sostenibili²⁹; 8. L'esistenza di pratiche spaziali motivate specificatamente dalla fruizione estetica dei luoghi, quali il turismo, la *flânerie*, l'escursionismo.

Questi criteri sono soddisfatti nella Cina del IV e V secolo dopo Cristo: Berque ne parla diffusamente nei capitoli 3 e 4 de *La pensée paysagère*. Il criterio 6, che Berque considera il più difficile da soddisfare, viene a realizzarsi con la riflessione di due figure del mondo intellettuale e artistico dell'epoca. La prima è Xie Lingyun, nato nel 385 d.C.: considerato poeta paesaggista per eccellenza, propone una riflessione estetica che ricorda le 'scoperte' della soggettività moderna, come testimonia il verso: «il sentimento, attraverso il gusto, crea la bellezza»³⁰. Berque insiste sulla condizione sociale di questo «grande signore»³¹: accompagnato da vassalli e servitori, amava viaggiare al fine di godere delle bellezze del paesaggio, cui è sensibile in virtù di «un gusto raffinato inaccessibile alle masse che, di conseguenza, non sanno vedere il paesaggio»³². Per il geografo francese, ciò equivale alla «rimozione del lavoro di massa»³³ che ha permesso la nascita di un gusto d'élite, fondato sull'idealizzazione delle qualità estetiche dello spazio, considerate separatamente dai

²⁸ *Ivi*, pp. 80-81.

²⁹ Tale problema è spesso discusso nell'ambito dell'*environmental aesthetics*, da A. Carlson, *Nature and Landscape*, cit., a M. J. Alcaraz León, *Morally Wrong Beauty as a Source of Value*, in "The Nordic Journal of Aesthetics", 40-41, 2010–2011, pp. 37–52, e S. Spaid, *The Aesthetic Enchantment Approach. From "Troubled" to "Engaged" Beauty*, in "The Journal of Somaesthetics", 6 (1), 2020, pp. 166-182.

³⁰ X. Lingyun, tradotto e citato da A. Berque, *Pensare il paesaggio*, cit., p. 90.

³¹ *Ivi*, p. 92.

³² *Ivi*, p. 93.

³³ *Ibid.*

valori d'uso e dai significati etico-politici che esso custodisce. La seconda figura è Zong Bing, nato nel 375 e autore del più antico trattato sul paesaggio conosciuto³⁴. In questo caso, la frase su cui Berque si sofferma principalmente, traducendo da un testo in cinese curato da Yungao Pan dedicato alle correlazioni tra calligrafia e pittura nella Cina antica (1997), suona ancora più incredibilmente affine a un certo sviluppo dell'estetica moderna occidentale del paesaggio: «Quanto al paesaggio, pur avendo sostanza, tende allo spirito»³⁵. Berque insiste sulla necessità di leggere questo passaggio in termini non dialettici o perlomeno non hegeliani: la sostanza e lo spirito, il visibile e l'invisibile, il materiale e l'immateriale, la realtà esterna con le sue oggettività (ecologiche, etico-politiche, strumentali) e l'esperienza estetica nel paesaggio convivono in una tensione che li avvolge, che li tiene insieme. Nel pensiero di Zong Bing, in cui si riflette quello di Berque³⁶, il concetto di paesaggio (*shanshui*) si è autonomizzato senza per questo perdere contatto con il fondo ontologico che è altro rispetto alla percezione e che guida, vincola, orienta e ispira la percezione.

Ciò che differenzia radicalmente la tesi di Berque da quella di Ritter non è solo l'assenza di una filosofia della storia centrata sulla maturazione spirituale dell'Occidente, dal momento che anche altre culture, come abbiamo appena visto, hanno elaborato un concetto filosofico e operativo autonomo di paesaggio. La definizione di un perimetro di autonomia per il concetto di paesaggio non è infatti alternativa, secondo il geografo francese, al mantenimento di un vigoroso riferimento alla dimensione ontologica da cui le forme, le fisionomie e le immagini paesaggistiche scaturiscono. È questo il punto di merito su cui la posizione di Berque si distingue da quella di Ritter. Nell'orizzonte aperto dalla riflessione di Berque, la tensione che è caratteristica del concetto di paesaggio è anche un equilibrio dinamico: se si perde uno dei due poli di quest'equilibrio, il paesaggio è perduto. La direzione intrapresa dal soggetto occidentale moderno è stata quella di

³⁴ Su questo cfr. almeno M. Paolillo, *L'idea è anteriore al pennello. I fondamenti dell'estetica nella Cina antica e le affinità con la tradizione occidentale*, in "Schede Medievali" 52, 2014, pp. 107-123 e F. Morena, *Abitare l'io. Breve storia della pittura cinese*, Sideways, Firenze 2020.

³⁵ A. Berque, *Pensare il paesaggio*, cit., p. 97.

³⁶ A conferma di questa associazione interviene direttamente Berque nell'ultima sezione di *La pensée paysagère*, il Codicillo che ricollega le riflessioni paesaggistiche elaborate in questo testo alle altre opere di geografia culturale e lavoro sui *milieux*.

elaborare il paesaggio proprio come compensazione per la perdita della sostanza: ma senza sostanza il paesaggio diventa poco più che uno stile dello sguardo o dell'arte, un riflesso della coscienza dell'osservatore, individuale o collettivo, l'apparenza di un luogo i cui processi e meccanismi di funzionamento, costruzione e trasformazione, quelli naturali così come quelli antropici, rimangono estranei alla considerazione paesaggistica. D'altra parte, senza spirito, il paesaggio diventa sostanza totale, realtà che satura l'esperienza imprigionandola in vincoli insuperabili, che le culture interiorizzano come limiti sacrali all'azione umana, antropomorfizzazioni di luoghi o elementi spaziali, ritualizzazione di percorsi e itinerari. Eppure, a ben vedere, anche in questi casi di mancata elaborazione del concetto di paesaggio, cioè di assenza di riconoscimento per la rilevanza specificatamente estetica dello spazio terrestre e delle sue articolazioni, i significati sacri, simbolici, politici e sociali dei luoghi o elementi spaziali si affermano in virtù della loro estetica: la montagna sacra si staglia sulla valle accogliendo gli abitanti, atterrendo gli avventori troppo arditi, è ora benigna ora maligna a seconda del clima, della stagione o dell'ora del giorno.

Insomma: le forme geografiche sono espressive e la loro espressività non è irrilevante nell'esame dei significati non-estetici che una determinata cultura attribuisce loro. Quest'adesione del significato all'immagine, questa simbolicità tensiva dello spazio è studiata da Berque in relazione alla valle dei Saksawa nella catena dell'Alto Atlante occidentale³⁷ e da un altro geografo francese ispirato da Berque, Jean-Pierre Crousse, in relazione alla serra andina in Perù³⁸. A tale adesione dell'estetico al valore d'uso o al valore sacrale della realtà spaziale, Berque attribuisce un significato universale. È ad essa che si riferisce con l'espressione *pensée paysagère*: un pensiero che, nonostante non abbia elaborato un concetto estetico autonomo di paesaggio, sostiene pratiche rilevanti per l'estetica del paesaggio, in quanto a tale estetica sono associati significati extra-estetici decisivi per le culture considerate³⁹. Anche in Europa, osserva Berque, prima dell'emergere di un concetto estetizzato di paesaggio: «si è vissuto in maniera così

³⁷ Cfr. A. Berque, *Pensare il paesaggio*, cit., pp. 45-49.

³⁸ Cfr. J.-P. Crousse, *El paisaje peruano*, Pontificia Universidad Católica del Perú Press, Lima 2016.

³⁹ «Il pensiero paesaggista (*pensée paysagère*) è qualcosa di più primordiale rispetto al pensiero del paesaggio (*pensée du paysage*). È il significato profondo del paesaggio» (A. Berque, *Pensare il paesaggio*, cit., p. 87).

paesaggista da lasciarci paesaggi meravigliosi, e questo in assenza di qualsiasi pensiero di paesaggio. Le persone organizzavano i paesaggi con un certo gusto; in ogni caso, conserviamo le tracce concrete, materiali di questo gusto e possiamo dedurre che quelle genti pensavano (...) in maniera tale da costruire bei paesaggi»⁴⁰. Il pensiero paesaggistico non ha bisogno di soddisfare i parametri dell'idealtipo 'culture di paesaggio': esso riconosce nella bellezza del paesaggio il riflesso di un ordine, di un equilibrio, di un'armonia tra il vissuto degli abitanti e le condizioni onto-ecologiche dell'ambiente; vede dunque nella bellezza un valore regolativo che, certo, si traduce in stili, scelte di design e pratiche artistiche, ma la cui essenza sta nella qualità del suo rapporto con i valori extraestetici. Si cura del paesaggio perché, facendolo, si prende cura della vita del luogo, dei suoi equilibri e della sua salute. Nel pensiero di Berque, l'estetica è un'implicazione originaria della cura. Lo sfondo è chiaramente più heideggeriano che hegeliano: l'orizzonte di Ritter, ancora modernista, è superato nella direzione di una ricerca che, pur senza la pretesa di ricostruire quell'adesione tra umano e natura che si concretizzava, nel premoderno, in una visione cosmico-metafisica del mondo, cerca di riallacciare i rapporti tra l'estetico e l'extraestetico, nella convinzione che la bellezza possa esprimere ancora significati che vadano al di là del mero piacere soggettivo.

A rendere più contemporanea la visione espressa da Berque è la consapevolezza che un concetto solo estetico di paesaggio non è in grado di riallacciarsi ad altre forme di considerazione scientifica dello spazio volte a metterne in luce i processi di formazione e trasformazione tanto sul piano naturale quanto antropico, pertanto risulta cieco e programmaticamente indifferente alle problematiche di giustizia e sostenibilità che la questione del paesaggio, perlomeno in sede geografica, solleva. Se il paesaggio non è solo immagine tra le immagini, ma un «nesso di comunità, giustizia, natura e equità ambientale»⁴¹, allora non occorre aderire ad una prospettiva metafisica particolare per accettare la necessità di restituire all'estetica del paesaggio una dimensione di profondità che tenga in relazione tensiva ciò che il ragionare dualistico della modernità ha preteso di separare.

⁴⁰ *Ivi*, p. 44.

⁴¹ K. Olwig, *Recovering the Substantive Nature of Landscape*, in "Annals of the Association of American Geographers", 86 (4), 1996, pp. 630-631, trad. mia.

Leaving space at the margins of living: *friche*, design and *enjambement*

Rosario Trimarchi
rosario.trimarchi@unito.it

This article discusses the concept of the “Third Landscape” proposed by Gilles Clément, examining its relationship to architectural design and the conception of time and the subject. By analyzing the philosophical implications of the notion of *friche*, it aims to reconsider our anthropocentric worldview in order to embrace an approach that recognizes and values the richness of life in the residual. The text explores the complexity of relationships between humans, nature and architectural space, questioning traditional concepts such as the Promethean idea of the subject and time as a linear progression. Thus, a new model of designing subjectivity based on the Merleau-Pontyan institution is suggested, one that recognizes contingency and anonymity as essential elements of creation, thus emphasizing the need to reconsider as an authentic ethical and political value the letting-space.

Keywords: *friche*, architecture, design, nature

Lasciar spazio ai margini dell'abitare: *friche*, progettualità ed *enjambement*

Rosario Trimarchi

rosario.trimarchi@unito.it

«Questo era Jerónimo, mio nonno, pastore di porci e raccontatore di favole, che sentendo arrivare la morte, andò a dire addio agli alberi nella corte, uno per uno, abbracciandoli e piangendo perché sapeva che non li avrebbe più rivisti».

– José Saramago

1. Introduzione: le *friches* ai margini dell'abitare

Merleau-Ponty aveva pensato, per i corsi al Collège de France del '56 e del '57, di trattare l'allora inattuale problema della Natura. La sua finalità era quella di superare le *impasses* delle moderne filosofie della storia, ontologie dell'«incorporeo» o meri volontarismi: «l'abbandono in cui è caduta la filosofia della Natura implica una certa concezione dello spirito della storia e dell'uomo [...]. Ritornando alla filosofia della Natura [...], si cerca di prepararne una soluzione che non sia *immaterialistica*».¹ Molto presto, tuttavia, nella riflessione merleau-pontyana il problema della Natura e il correlativo concetto di *Terra*, da introduzione al problema ontologico per il quale si sarebbe potuti cominciare anche da considerazioni di carattere antropologico o teologico, hanno assunto valore paradigmatico, al punto che il suo tentativo di riformulazione dell'Essere è stato anche definito come *metafisica terrestre*.²

L'inattualità di allora è l'urgenza di oggi. Ci troviamo infatti nelle condizioni, in un periodo dominato dall'allarme climatico e da una generale e pluristratificata crisi abitativa, di doverci interrogare seriamente sulla questione. Cosa significa *abitare* un pianeta nella fase geologica che Gilles Clément chiama polemicamente «Stupidocene»?³

¹ M. Merleau-Ponty, *Linguaggio, Storia, Natura*, tr. it. M. Carbone, Bompiani, Milano 1995, p. 77.

² Cfr. M. Dalissier, *La métaphysique chez Merleau-Ponty*, Peeters, Louvain 2017.

³ G. Clément, *Il giardino in movimento*, tr. it. E. Borio, Quodlibet, Macerata 2023, p. 8.

Che rapporto sussiste tra storia e natura, in un'epoca in cui la loro relazione è divenuta conflittuale e drammatica? Per rispondere non solo negativamente, ma anche propositivamente, dobbiamo evitare di ricadere in una visione antropocentrica, nonché relativistica, della realtà, in base alla quale non si può concepire alcun rapporto con la natura che non passi da un estremo costruttivismo: «il ricorso all'architettura sembra ancora l'unico modo di incidere in maniera appropriata sul *disordine* naturale». ⁴ Ci dobbiamo domandare, invece, se sia possibile pensare un'attività antropica trasformatrice, ma non prometeica, dove, insomma, la pura *forma* lasci spazio a un'alternativa maniera di procedere. La preoccupazione, certo, riguarda noi direttamente, ma il nostro sguardo è rivolto anche alle prossime generazioni. A cosa assomiglierà la Terra del futuro? Forse a una discarica a cielo aperto come nel film *Wall-E* (2008), oppure ci sono possibilità abitative ancora inaudite?

L'avanzata della natura ci invita oggi a fare largo ad altri valori forti, di cui, nel trambusto del linguaggio e dei flussi informatici, non si è potuto cogliere le suggestioni – pur chiare ed evidenti – perché udibili solo nel silenzio che fa la malva quando fiorisce. La parola chiave per questa rivoluzione di paradigma può essere *friche*, con cui si indica, in genere, un terreno incolto e abbandonato, rurale o urbano, ma che vorremmo qui caricare di una valenza metafisica. Si tratta di un termine che esiste esclusivamente nella lingua francese e che negli altri idiomi può essere reso solo con perifrasi. *Friche* si aggiunge così a *Λόγος* (*Logos*), *道* (*Tao*), *Ereignis*, *différance*, nel novero di quegli intraducibili che fanno epoca e cultura:

tutto ciò che l'uomo abbandona al tempo offre al paesaggio una possibilità di essere, contemporaneamente, da lui marchiato e da lui affrancato. Le *friches* non hanno a che fare con nulla di morente. Nel loro letto le specie si abbandonano all'invenzione. La passeggiata in una *friche* è un perpetuo interrogarsi, poiché tutto lì è fatto per eludere le più azzardate speculazioni. ⁵

⁴ *Ivi*, p. 17.

⁵ Clément, *Il giardino in movimento*, p. 18.

2. Spazi altri: dopo l'edificio

È passato ormai un ventennio dalla pubblicazione del *Manifesto del Terzo paesaggio* di Gilles Clément.⁶ Analizzando il paesaggio di Viassivière “a volo d’uccello”, il botanico francese nota un sensibile alternarsi di zone chiare e di zone scure nel territorio. Le zone marginali, non raggruppabili né sotto l’ombra delle foreste, né sotto la luce dei campi coltivati, vengono definite, appunto, «Terzo paesaggio». Questo è caratterizzato come uno spazio di *indecisione* formato dall’insieme dei luoghi abbandonati dall’uomo, quei territori non più sottoposti all’attività antropica e ripopolati da una ricca varietà faunistica e floristica. Rifacendosi esplicitamente alla definizione di Terzo Stato dell’abate Sieyès, Clément descrive questo ambiente intermedio come uno «spazio che non esprime né potere, né sottomissione al potere»,⁷ come uno spazio totalmente altro, eccedente, che può essere colto solo “di traverso”. È la *friche*, che, escludendo «al tempo stesso la natura e l’agricoltura, lascia intendere che si potrebbe fare di meglio».⁸

Ora, malgrado il ricorso alla categoria di alterità non è possibile, come sarebbe spontaneo pensare, sussumere la *friche* o il Terzo paesaggio sotto la categoria di eterotopia elaborata da Foucault.⁹ Certo, Terzo paesaggio ed eterotopie si caratterizzano entrambe – lo vedremo – come immense «riserve di immaginazione», assolvendo alla funzione di «contro-luoghi», friabili, penetrabili e porosi, luoghi dell’altrimenti capaci di dare a pensare, di dare a contestare. Alla dolcezza delle utopie, nel discorso foucaultiano, viene contrapposto, potremmo dire, il sapido delle eterotopie, che neutralizza il piattume anestetico dello spazio quotidiano. Questa sorta di *epochè*, libera, così, il vento dell’immaginazione, che fa alzare la gonna della realtà e prendere il largo alle imbarcazioni che sognano i fanciulli: case chiuse e navi sono le eterotopie per eccellenza.¹⁰ Ma questa funzione emancipatrice dell’eterotopia rischia di essere convertita in dipendenza e in dissociazione, come il glutammato dei cibi confezionati, che sovra-stimola e anestetizza il gusto, lasciando con una gran sete e ancora più desiderio di sale.

⁶ Id., *Manifesto del Terzo paesaggio*, tr. it. F. De Pieri e G. Lucchesini, Quodlibet, Macerata 2014 (ed. or. 2004).

⁷ *Ivi*, p. 11.

⁸ Id., *Il giardino in movimento*, p. 54.

⁹ Cfr. M. Foucault, *Utopie, eterotopie*, tr. it. A. Moscati, Cronopio, Napoli 2006.

¹⁰ Cfr. *ivi*, pp. 27-28.

Foucault non concepisce – qui sta il “limite” delle sue geniali analisi – degli spazi che non siano *costruiti*, proseguendo in quella linea culturalista che segna *Le parole e le cose*, di cui la comunicazione radiofonica sulle eterotopie (anch’essa del 1966) fa da contraltare. La spazializzazione dell’utopia, o sarebbe meglio dire, la torsione che flette la loro verticalità trascendente nell’orizzontalità immanente dell’eterotopia, finisce con il proporre uno spazio altro che, lungi dal costituirsi come autentico spazio della contestazione, non fa che affermare, duplicandolo, quell’ambiente tutto umano dominato e manipolato dalla ragione strumentale.¹¹ Soltanto, come detto, la vettorialità di questa geometria alternativa non si distribuisce più verticalmente, impositivamente (sopra/sotto), bensì orizzontalmente (interno/esterno) e *flessibilmente*: «l’eterotopia è un luogo aperto, ma che ha la proprietà di farvi restare fuori».¹²

Il problema dello strutturalismo e del post-strutturalismo, come sottolinea Iofrida, è chiaro: «il tema della natura rimaneva necessariamente non tematizzabile».¹³ Pure il *giardino*, l’unico esempio di eterotopia “naturale”, è costruito, romanzato, formalizzato.¹⁴ Insomma, l’eterotopia conserva la propria configurazione solo grazie al continuo intervento umano, necessitando di manutenzione frenetica e costante,¹⁵ di controllo calcolato e *governo* pervasivo.

Il Terzo paesaggio è, invece, il luogo nel quale, direbbe Merleau-Ponty, si esprime «una vita che ha un senso, ma in cui, tuttavia, non c’è pensiero»,¹⁶ un vero e proprio «impero»

¹¹ Sarà a partire da *Sorvegliare e punire* che nuovi temi, in particolare corporeità e vita, entreranno nella riflessione di Foucault, permettendo al filosofo francese di superare il paradigma linguistico entro cui *Le parole e le cose* era installato. La contestazione post-strutturalista non solo del capitalismo avanzato, ma di un sistema culturale, quello francese ed europeo (il gaullismo, il regime dell’uomo bianco occidentale, incravattato e represso), condotta a partire dalla triade Saussure-Mallarmé-Nietzsche, ha finito per spalleggiare quel medesimo sistema di produzione capitalistico che si reggeva (e continua a reggersi) sull’esistenza di soggetti decostruiti, atomizzati e infinitamente desideranti. Tutta la produzione degli anni Settanta e Ottanta di Foucault può essere letta come la ricerca di un nuovo senso del limite e della comunità, capace di arginare la poiesi inarrestabile del capitale finanziarizzato. Ne è testimonianza quella *ontologia del presente* che molto deve a Merleau-Ponty, maestro con il quale Foucault non ha mai smesso di fare i conti. Per un approfondimento si rimanda a J. Revel, *Foucault avec Merleau-Ponty. Ontologie politique, présentisme et histoire*, Vrin, Paris 2015.

¹² Foucault, op. cit., pp. 23-24.

¹³ M. Iofrida, *Per un paradigma del corpo: una rifondazione filosofica dell’ecologia*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 107.

¹⁴ Foucault, op. cit., pp. 19-20. A tal riguardo, l’idea di *friche* comporta quella che potremmo definire una *rottura eterotopica*, un concreto movimento di sconfinamento, dove si innesta, a partire dalla *traccia* dell’abitare, l’andirivieni relazionale cultura-natura.

¹⁵ Cfr. R. Koolhaas, *Junkspace*, tr. it. F. De Pieri, Quodlibet, Macerata 2021.

¹⁶ M. Merleau-Ponty, *La natura*, tr. it. M. Mazzocut-Mis e F. Sossi, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996, p. 4.

del non-*costituito* per il quale, tuttavia, non vi sono garanzie né rappresentanza possibili.¹⁷ la *friche* è *abietta*. È, invece, il fenomenologo francese a offrirci degli importanti strumenti filosofici per pensare e dire la *r-esistenza* di questa vita nel residuo, la quale «si oppone al costume e al discorso».¹⁸ Il concetto di Natura da lui formulato indica «una produttività che non è nostra [...] una produttività originaria che continua sotto le creazioni artificiali dell'uomo».¹⁹ La Natura, poi rimodulata nei termini di *carne del mondo*, è quel suolo inoggettivabile dal quale nasciamo e che continua a reggerci. Tra l'essere umano e le cose si frappone quindi un *intermondo*, lo spessore avvolgente di un «essere primordiale che non è ancora l'essere-soggetto né l'essere-oggetto».²⁰ Possiamo a tal proposito richiamare i termini di ripiegamento o di *invaginazione*, usati da Merleau-Ponty per indicare la pienezza di un vuoto tra le cose che, appunto, non è un nulla, ma membratura (*membrure*) invisibile in cui è contenuta tutta la trama imprevedibile dei possibili. Il filosofo francese ci offre così un nuovo modello di legalità, alieno dalla necessità e dal finalismo, ma anche dalla casualità:²¹ non più la legge paolina che punisce, ma una legalità che fa fiorire, quella della Terra-Madre, una spontaneità «in perpetuo parto»²² non schiacciata dalla *pesanteur* della necessità, imbalsamata fin nelle radici; d'altro canto, la natura manifesta una regolarità, per quanto eccentrica, che resiste anche all'anarchia rizomatica del caso. Nel ventaglio delle categorie modali è dunque sulla *possibilità* (*Möglichkeit*) che Merleau-Ponty ci invita a riflettere, per una visione della realtà e delle essenze *in movimento* (*Wirklichkeit*).²³

Nel dominio del Terzo paesaggio, come dicevamo, resta poco dell'essere umano, ne resta *traccia*, sepolta nel documento dell'edificio abbandonato. I ruderi dati alla *friche*, come frammenti di quel grande libro dell'umanità che è l'architettura, hanno «valore strutturalmente testamentario».²⁴ Tuttavia, se costruire – quale atto di trasformazione dell'ambiente naturale e delineazione di un *luogo* – è in-scrivere in quanto

¹⁷ Cfr. B. Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, La Découverte, Paris 1991, n. éd. 1997, pp. 190 e ss.

¹⁸ Merleau-Ponty, *La natura*, cit., p. 4.

¹⁹ *Ivi*, p. 185.

²⁰ Id., *Linguaggio, storia, natura*, cit. p. 79.

²¹ Id., *L'istituzione, La passività. Note di corso 1954-1955*, tr. it. G. Fava, R. Valenti, Mimesis, Milano-Udine 2023, pp. 123 e ss.

²² Id., *Il visibile e l'invisibile*, tr. it. A. Bonomi, Bompiani, Milano 2000, p. 143.

²³ Cfr. *ivi*, pp. 264-265.

²⁴ J. Derrida, *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, tr. it. G. Dalmaso, Jaca Book, Milano 2021, p. 136.

temporalizzazione del senso o *spaziatura*,²⁵ l'avanzare dell'incolto si caratterizza propriamente come *contro-spaziatura*, de-localizzazione, transizione dalla cultura alla natura come ripiegamento di un fuori verso un dentro.²⁶ Ha ragione Heidegger – specie se consideriamo il problema ecologico e abitativo che oggi attraversiamo – nel sostenere che «la vera crisi dell'abitare consiste nel fatto che i mortali sono sempre ancora in cerca dell'essenza dell'abitare, che essi *devono anzitutto imparare ad abitare*»,²⁷ e, potremmo aggiungere, che non bisogna solo imparare a occupare gli spazi, bensì a trattare come autentica possibilità abitativa anche l'abbandonarli: «un suolo abbandonato è un terreno ideale per le piante *vagabonde*. Una pagina nuova per tracciare un disegno senza un modello».²⁸

Questa regolarità senza concetto ci consente di intendere diversamente l'attività progettuale umana, la divisione degli spazi e, aggiungiamo, anche l'organizzazione del lavoro. Ciò che sfugge all'opera, al metter-mano umano perché abbandonato, non più mano-tenuto, si ristrutturata spontaneamente fondandosi su ciò che rimane dell'azione antropica, laddove la massa di detriti della storia dischiude la possibilità di un nuovo inizio. Insomma, il morire dell'edificio, con un'intenzione derridiana, deve essere compreso nella progettazione a titolo di *im-progettabile*. Tutte queste sono nozioni chiave che, a partire dal Terzo paesaggio, ci permettono di enucleare le caratteristiche di un nuovo paradigma dell'abitare e del costruire, per un ripensamento radicale degli spazi della nostra vita e anche per la formulazione di un nuovo soggetto agente e trasformante, non più *esaltato* come Prometeo, né *umiliato* come il mostro di Frankenstein,²⁹ ma un soggetto responsabile, creativo, capace di apporre, senza alcun narcisismo, la firma³⁰ al proprio lavoro, consapevole che questa si dissolve già mentre la sta tracciando.

²⁵ Cfr. Id., *Della grammatologia*, tr. it. R. Balzarotti, Jaca Book, Milano 1989, pp. 79-80.

²⁶ Chiariremo in seguito il senso di questa quasi-immanenza. Cfr. *infra*, pp. 13-14.

²⁷ M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, tr. it. G. Vattimo, Mursia, Milano 2019, p. 108.

²⁸ Clément, *Il giardino in movimento*, cit., p. 12.

²⁹ Cfr. P. Ricœur, *Sé come un altro*, trad. it. di D. Iannotta, Jaca Book, Milano 2020, pp. 75 e ss.

³⁰ Cfr. J. Derrida, *Firma, evento, contesto*, in *Margini - della filosofia*, tr. it. M. Iofrida, Einaudi, Torino 1997, p. 424.

3. La *friche* come unione degli impossibili: un approccio morfologico *terato-topico*

Il Terzo paesaggio si configura come frattura, *soglia*, il limitare nel quale è possibile che, a un dato istante e in un medesimo luogo, il campo onto-logico sia dialethicamente³¹ occupato da due colori, o mondi, diversi. Non è tangibile come qualcosa di meramente materiale, ma è comunque attraversabile, zigzagando tra il reale e l'immaginario. Il Terzo paesaggio va dunque pensato come accadimento, evento, che irrompe sconvolgendo i nostri schemi abituali. Secondo questa accezione, come direbbe Sini, la *friche* è da intendere come «l'accadere della differenza, ossia della distanza»,³² o, con Clément, come uno *sfasamento*, ovvero «un modo molto indiscreto, ma in definitiva violento, di dare a vedere cose semplici». ³³ A un esame più attento, è proprio nell'indecisione e nella recalcitranza a farsi assorbire da categorie nette e da recinzioni (*enclosures* fisiche e trascendentali) che la *friche* lascia spontaneamente emergere la sua peculiarità o “positività” tutta differenziale, rivelandosi infine come «un territorio di rifugio per la *diversità*». ³⁴

Se è prerogativa di ogni società quella di avere luoghi privilegiati, sacri o proibiti, spazi altri inaccessibili, o accessibili condizionalmente, in contrapposizione agli spazi pubblici, la marginalità del Terzo paesaggio, in quanto «unione degli impossibili»,³⁵ sovverte tutti questi dualismi (interno/esterno, pubblico/privato, sacro/profano), irrompe a dare *coerente incoerenza* alla mostruosità, nel nostro caso, all'eco-mostruosità e all'abusivismo. Con le parole di Merleau-Ponty, la *friche* rappresenta quella «base di natura *disumana* [...] al di qua dell'umanità costituita»,³⁶ che sfida la nostra «singolare ripugnanza a pensare alla differenza, a descrivere degli scarti e delle dispersioni, a dissociare la forma rassicurante dell'identico [...], a trarre le conseguenze generali e perfino a desumere tutte le implicazioni possibili di quei concetti di soglia, di mutazioni [...]. Come se avessimo paura di concepire l'*Altro* all'interno del tempo del nostro pensiero»³⁷ e dello spazio delle nostre contrade.

³¹ «A *dialetheia* is a sentence, *A*, such that both it and its negation, $\neg A$, are true» (G. Priest, F. Berto, Z. Weber, “Dialetheism”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2024 Edition), E.N. Zalta, U. Nodelman (eds.), <https://plato.stanford.edu/archives/sum2024/entries/dialetheism/>).

³² C. Sini, *L'analogia della parola. Filosofia e metafisica. Figure dell'enciclopedia filosofica*, tomo I, Jaca Book, Milano 2004, p. 39.

³³ Clément, *Il giardino in movimento*, cit., p. 93.

³⁴ Id., *Manifesto del Terzo paesaggio*, cit., p. 16, corsivo nostro.

³⁵ Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 265.

³⁶ Id., *Senso e non senso*, tr. it. P. Caruso, il Saggiatore, Milano 2015, p. 35 c. n.

³⁷ M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, tr. it. G. Bogliolo, Bur, Milano 2018, p. 18.

La valenza di contestazione silenziosa del Terzo paesaggio si può tradurre così in una riqualificazione, non solo concettuale, dei resti degli edifici abbandonati, da considerarsi non più come esito di mera negligenza politica o incuria umana, ma attestazione della potenza naturale, capace di reintegrare la differenza, pure nella forma di un estremo artificialismo (cemento armato, calcestruzzo, vetro, cavi elettrici ecc.), in un sistema “razionale” – termine usato qui «per equivoco» come direbbe Husserl – più comprensivo, un *logos* tacito ampio e accogliente. Ma occorre modificare il nostro punto di vista educandoci a una nuova estetica della forma: oltre l’utopia e l’eterotopia potremmo pensare alla *friche* come una *teratopia*, luogo di incessanti, ma solidali metamorfosi *informative* e *de-formazioni* coerenti.³⁸

Clément afferma che «il residuo è tributario di un modo di gestione, ma deriva più in generale dal principio di organizzazione razionale del territorio, in quanto spazio abbandonato».³⁹ Il paesaggista francese intende sottolineare non solo i perversimenti, ma le potenzialità pratico-inerti, non calcolate, del metter-mano umano. Bisogna concentrarsi sul processo, su ciò che ha condotto l’opera a stabilizzarsi, a istituirsi o affermarsi,⁴⁰ nella sua vita e *nel suo dopo-vita*, laddove l’imprevedibile eccede il progettato. Al di sotto del dualismo soggetto progettante-materia inerte (spazio astratto o foglio bianco)⁴¹ – o più radicalmente, della contrapposizione cultura-natura – grazie a Clément intravediamo una possibile via di uscita da queste dicotomie. La *friche* non sopprime semplicemente la dialettica umano-natura facendola ricadere in una forma di indistinzione, ma la sostiene e la movimenta, conducendoci verso «una ricostruzione della tecnica come momento di ristabilimento del nostro scambio attivo-passivo con l’ambiente».⁴² Il Terzo paesaggio è, infine, capace di controbilanciare le derive violente dell’antropizzazione planetaria a partire dagli scarti di quella stessa attività: senza speranza, anti-teleologicamente, i residui rinaturalizzati avanzano tacitamente il loro gran rifiuto.

³⁸ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Segni*, tr. it. G. Alfieri, il Saggiatore, Milano 2015, p. 73.

³⁹ Clément, *Manifesto del Terzo paesaggio*, cit., p. 20.

⁴⁰ Nel saggio introduttivo alla recente edizione de *La dinamica della forma* di Rudolf Arnheim, Luca Taddio ci invita a considerare l’opera architettonica (l’opera d’arte in generale) come *affermazione di pensiero*. A partire da un’analisi etimologica del termine “affermazione”, che segue l’interpretazione severiniana, Taddio mette in relazione opera e cultura (forma di vita), dimostrando come l’architettura, in particolare, rappresenti un determinato sistema di valori, dia forma tangibile, “calpestabile”, ai problemi del tempo (cfr. L. Taddio, *Vedere e pensare l’architettura*, in R. Arnheim, *La dinamica della forma architettonica*, tr. it. M. Vitta, Mimesis, Milano-Udine 2020, p. XXIX).

⁴¹ Cfr. A. Berque, *Écoumène. Introduction à l’étude des milieux humains*, Belin, Paris 2000, n. éd. 2015, p. 24.

⁴² Iofrida, op. cit., p. 97.

4. Tempi di progettazione o contrattempi? Eternità, insabbiamento, morte

Il Terzo paesaggio esprime una precisa atmosfera emotiva che emerge dall'indecisione stessa di questo ambiente. Eccedendo la dimensione rigida del progetto e le logiche della costruzione, sfuggendo alla volontà pianificatrice dell'architetto, il silenzio del Terzo paesaggio porta a manifestazione l'aporia del tempo e il moltiplicarsi dei tempi (tempo soggettivo e tempo cosmico, tempo della storia e tempo della natura). Al centro di questa tensione c'è il soggetto, che non è più possibile considerare come creatore eroico capace di edificare anche nel deserto, titanico dominatore della natura. Ci è così imposto di ripensare il ruolo del costruttore nell'ottica relazionale della reversibilità, a partire da una revisione delle nozioni classiche di soggetto, costruzione (o costituzione) e tempo.⁴³ L'estetica del Terzo paesaggio sollecita, certo, nell'osservatore il sentimento di finitudine e di caducità del tempo umano dell'abitare nei confronti della vastità del tempo cosmico, ma genera anche sentimenti del tutto contrastanti, come uno straordinario senso di curiosità e di interrogazione. Quale partito scegliere allora? Agostino o Aristotele? E se questa fosse una falsa alternativa, acritica e debitrice di quel primato occidentale del tempo (puro),⁴⁴ che invece il Terzo paesaggio ci invita a problematizzare ed eventualmente superare?

Restando nella contrapposizione radicale tra queste polarità del tempo e dello spazio rischiamo di trovarci a ondeggiare tra la passività totale, la rassegnazione e l'ansia, rinvigorite proprio dal contrasto percettivo che sussiste tra l'innalzarsi della vegetazione e il fratturarsi del cemento. Ne consegue, da un punto di vista strettamente pratico, l'impossibilità di trovare spazio per l'abitare temporale dell'essere umano, quindi, di agire fuori dai modi d'esistenza del sovranismo violento e del prometeismo vanaglorioso, oppure, dell'angoscia paralizzante. La contrapposizione tecnica-natura, calcolo-passività non calcolata, viene così esacerbata fino a estreme conseguenze che difficilmente non potremmo non caratterizzare come nichilistiche.

Dobbiamo, invece, superare questi pregiudizi, legati a un'estetica romantica decisamente antropocentrica. Il resoconto di Clément – che è tutt'altro che solo speculativo, ma

⁴³ Si rimanda, per un dibattito critico sull'argomento, a A. Armando, G. Durbiano (a cura di), *Critica della ragione progettuale*, il Mulino, Bologna 2023. Di particolare rilievo per il presente studio, il contributo di Galli, *La questione del progetto: architettura, politica, tecnica, filosofia*.

⁴⁴ È noto che nella dottrina indiana dei *Purāṇa*, il tempo abbia come misura il battito di ciglia, *nimeṣa*, e come esso dipenda dai fenomeni fisiologici, prima che astrologici.

attestato da una coerente messa in pratica dei suoi assunti teorici⁴⁵ – va in una direzione opposta, aprendo la strada a una riconsiderazione del tempo, dell’azione e persino dell’atmosfera emotiva (*Befindlichkeit*) che caratterizza la pratica abitativa umana. Il Terzo paesaggio dà adito al lavoro del pensiero, dispiegando il terreno per «un nuovo tipo d’essere, un essere di porosità, di gravidanza o di generalità»,⁴⁶ che, probabilmente, deve condurci ad accomiatarci da quella «concezione del tempo come significato ultimo di ogni azione e come regola di ogni rapporto col visibile». ⁴⁷ Se dovessimo assegnare una *posizione* all’umano nel cosmo, questa non potrebbe che essere la soglia della reversibilità: si esce dalla stessa porta dalla quale si è entrati, non si “inizia” e non si “finisce”, si *tra*-passa.

Nel suo commento all’*Origine della geometria* di Husserl, Derrida scrive: «il silenzio degli arcani preistorici e delle civiltà sepolte, l’insabbiamento delle intenzioni perdute e dei segreti mantenuti, l’illeggibilità dell’iscrizione lapidaria rivelano *il senso trascendentale della morte*». ⁴⁸ Questa considerazione può essere applicata senza errore alla *friche*: in uno spazio non solo ci si muove, ma ci si co-(m)muove, si passa attraverso le sue figure di vita e le sue figure di morte; sopravvivenza e ripetizione si rincorrono in circolo segnando l’apertura della storia o, più modestamente, della storia di *una* vita. Il tempo spazializzato dalla traccia, di ciò che resta, è la *friche*, *archi*-scrittura ormai contaminata dalla vegetazione. Se la potenza della natura ci fa sentire il peso della vita umana, rendendo impotente o fragile la volontà, siamo tuttavia dispensati dal sentirci ingabbiati in un tragico destino, umiliati come il nuovo Prometeo shelliano o frustrati come lo stoico Cézanne di Merleau-Ponty, il quale ha passato un’intera esistenza tentando di farsi paesaggio e costringendosi all’abbruttimento e alla solitudine. ⁴⁹ Invece, come esempio virtuoso e modello di coesistenza uomo-natura, contraltare soggettivo del Terzo

⁴⁵ Clément ha corrisposto la sua attività di paesaggista e di teorico, alla pratica del giardiniere. Cfr. G. Clément, *Ho costruito una casa da giardiniere*, tr. it. G. Lucchesini, Quodlibet, Macerata 2014.

⁴⁶ Merleau-Ponty, *Il visibile e l’invisibile*, cit., p. 178.

⁴⁷ S. Righetti, *Etica dello spazio. Per una critica ecologica al principio della temporalità nella produzione occidentale*, Mimesis, Milano-Udine 2015, p. 62.

⁴⁸ J. Derrida, *Introduzione a Husserl, L’origine della geometria*, tr. it. C. di Martino, Jaca Book, Milano 2008, p. 85. Questo passaggio è citato da Terzi in un suo recente articolo (R. Terzi, *Événement, champ, trace: le concept phénoménologique d’institution*, in “Philosophie”, 131/4, 2016, pp. 52-68, p. 66). Attraverso la teoria della traccia di Derrida, Terzi mette in mostra il problematico rapporto che in Merleau-Ponty si stabilisce tra continuità e interruzione, tra senso e non-senso nel contesto della sua filosofia dell’istituzione. Emerge di conseguenza, la problematicità di fare una fenomenologia della storia *a partire dalle risorse e dagli strumenti della fenomenologia stessa*. La *friche*, come dispositivo teoretico, potrebbe offrire una soluzione a questa *impasse*.

⁴⁹ Cfr. *Senso e non senso*, cit., pp. 39-40.

paesaggio, possiamo far riferimento alla figura di San Francesco, protagonista di uno dei primi articoli pubblicati da Merleau-Ponty,⁵⁰ per il quale, come ricorda Righetti, «la morte, definita sorella, non prefigura, in questo senso, alcuna angoscia finale: [...] la morte appare intrinseca al creato come parte della sua stessa vitalità».⁵¹

Il Terzo paesaggio sarebbe, così, non l'affermazione di un futuro inumano, un "in avanti" senza *Sorge né Dasein*, ma uno spazio impastato con il tempo che possiamo abitare e nel quale possiamo passare attraverso. Si tratta dell'immagine sensibile di quella «invincibile parola» – come definisce Ricoeur il famoso e tremendo frammento di Anassimandro – «che, prima di tutta la nostra filosofia e nonostante la nostra fenomenologia della coscienza del tempo, insegna che noi non produciamo affatto il tempo, ma che è lui ad accerchiarci, a circondarci e a dominarci con la sua temibile potenza».⁵² Questa visione di un tempo avvolgente, *pesante* e vischioso – forse eccessivamente tragica, ma non senza ragione –, ci invita a pensare la storia *verticalmente*,⁵³ come processo di sedimentazione, di insabbiamento come diceva appunto Derrida, per una visione del tempo che sia indissociabile dallo spazio: dopo le forme pure dell'estetica trascendentale kantiana si apre la dimensione stratificata, gibbosa di una *geologia trascendentale*.⁵⁴ Dobbiamo ora trarre le conseguenze ontologiche di questa estetica dell'incertezza, instabile e sottoposta a continui smottamenti, così da rendere lo spazio-tempo della *friche*, «il luogo delle nostre interrogazioni e dei nostri stupori»⁵⁵ – non il museo *en plain air* dei fallimenti umani, per un *pittoresco* «raccoglimento da necropoli».⁵⁶

5. Dal soggetto progettante al terrestre istituyente

Ripensare la progettualità a partire dal «mondo alla rovescia», come direbbe Fink,⁵⁷ del Terzo paesaggio significa rivedere radicalmente la nostra concezione del soggetto e il rapporto che questi intrattiene con il tempo, e, parimenti, il rapporto che il tempo intrattiene con lo spazio e con la natura. Soprattutto, bisogna riformulare una concezione

⁵⁰ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Parcours 1935-1951*, Verdier, Lagrasse 1997, p. 30.

⁵¹ S. Righetti, op. cit., p. 49.

⁵² P. Ricoeur, *Tempo e racconto III*, tr. it. G. Grampa, Jaca Book, Milano 1988, p. 26.

⁵³ Cfr. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 282.

⁵⁴ Merleau-Ponty ne *Il visibile e l'invisibile*, la descrive come «*Urstiftung* simultanea di tempo e spazio, la quale fa sì che ci sia un *paesaggio* storico e una *iscrizione* quasi geografica della storia» (*ivi*, p. 299, c.n.).

⁵⁵ Merleau-Ponty, *Segni*, p. 89.

⁵⁶ *Ivi*, p. 81. Cfr. inoltre A. Berleant, *Reconsidering scenic beauty*, in "Environmental Values", 19, 2010, pp. 335-350.

⁵⁷ E. Fink, *Studi di fenomenologia 1930-1939*, tr. it. N. Zippel, Lithos Editrice, Roma 2010, p. 273.

della prassi umana, che, mantenendosi trasformatrice, presenti al proprio interno un lato di opacità e di passività che non può venir mai completamente rischiarato o riattivato. Ci sembra, infine, che solo il *corpo*, nella sua materialità e *visibilità pesante*, incarni tutti questi valori e possa costituirsi come «il sistema di riferimento fenomenologico attraverso il quale stabiliamo il senso stesso del nostro abitare». ⁵⁸

La teoria dell'iniziativa del sé narrativo di Ricoeur, nonostante sia una delle reinterpretazioni più sofisticate del soggetto disponibili oggi, rischia di rivelarsi inadatta ad affrontare il problema di cui stiamo trattando a causa di una parziale dimenticanza ⁵⁹ del corpo – che deriva da una concezione dell'*aisthesis* come mera recettività e dalla priorità assoluta data alla *poiesis* linguistica, come momento attivo di integrazione di senso su cui è fondata la sua ermeneutica della scrittura-lettura. ⁶⁰ Infatti, come evidenzia Feyles, ⁶¹ l'identità narrativa, perno della nozione di soggetto ricoeuriana, è un'identità disincarnata, l'«io posso» dell'*homme capable* resta una funzione di linguaggio inserita all'interno di una cornice interamente ermeneutica. ⁶² Ogni potere del soggetto (parlare, agire, raccontarsi, essere imputato moralmente, ricordare, riconoscere) è attestazione di un potere di dire o di giudicare – misura di comodo per superare dall'interno le derive cognitiviste e soggettiviste del kantismo –, bilanciando inoltre il momento heideggeriano dell'appartenenza e quello husserliano della distanziamento tramite l'immaginazione, in funzione di un ridimensionamento della sensibilità e della percezione. Il mondo, in particolare, risulta essere «l'insieme delle referenze spalancate da tutti i diversi testi descrittivi o poetici che ho letto, interpretato e amato», ⁶³ e «comprendere questi testi vuol

⁵⁸ Taddio, op cit., p. XXXI.

⁵⁹ Usiamo l'espressione “parziale dimenticanza” perché Ricoeur affronta in più occasioni il tema del corpo (per esempio, ne *Il volontario e l'involontario*). Ciononostante, come bene ha sintetizzato Derrida, Ricoeur resta, anche per sua stessa ammissione, un filosofo della parola (cfr. J. Derrida, *La parole. Donner, nommer, appeler*, in M. Revault d'Allonnes, F. Azouvi (dir.), *Ricoeur*, L'Herne, Paris 2004).

⁶⁰ Cfr. P. Ricoeur, *Tempo e racconto III*, cit., pp. 257 e ss.

⁶¹ Cfr. M. Feyles, *L'undicesimo studio*, in “Rivista di Filosofia Neo-Scolastica”, 111/2, 2019, pp. 451-472.

⁶² Non sorprenderebbe quindi l'assenza di riferimenti, in *Sé come un altro*, a Merleau-Ponty (cfr. V. Melchiorre, *L'io e l'altro. Confronto con Paul Ricoeur*, Danese, Genova 1993, pp. 79 e ss.). Tuttavia, criticando le tesi di Parfit, Ricoeur mette al centro proprio i temi della corporeità e della terrestrità, come si diceva in precedenza, considerati come condizioni inaggirabili e insuperabili del nostro essere-nel-mondo (cfr. Ricoeur, *Sé come un altro*, cit., p. 242). Un ulteriore esempio sono le osservazioni polemiche nei confronti di Heidegger, secondo il quale, dice Ricoeur, la centralità della problematica del tempo, ha “impedito di dare la sua possibilità a una fenomenologia della spazialità autentica e, dunque, a una ontologia della carne” (*ivi*, p. 444). Tutto ciò, comunque, rimane un mare inesplorato, che meriterebbe ulteriori approfondimenti.

⁶³ P. Ricoeur, *Tempo e racconto I*, tr. it. G. Grampa, Jaca Book, Milano 2016, p. 130

dire interpolare tra i predicati della nostra situazione tutti i significati che, di un semplice ambiente (*Umwelt*), fanno un mondo (*Welt*)». ⁶⁴

L'esplorazione ricoeuriana dell'architettura nel saggio *Architecture et narrativité* ⁶⁵ traduce ed estende questa concezione poetico-ermeneutica dell'identità narrativa – che è essenzialmente un'identità temporale – allo spazio, applicando all'urbanistica il modello della triplice *mimesis*, che sottende, appunto, al processo di mondizzazione (umana) dell'ambiente generico. Centrale è il momento della configurazione, inteso come l'atto di iscrizione di nuove strutture all'intero di un contesto urbano pre-figurato, abitato e già costruito. Alla sintesi temporale dell'eterogeneo tipica del racconto è corrisposta la sintesi spaziale del fare architeturale. Il successo di questo atto di iscrizione si gioca in fase di progettazione, sull'equilibrio, fragile e *in fieri*, tra innovazione e rispetto della *tradizione*: si scrive e si costruisce contro, accanto, sopra, vicino a una *memoria* del luogo depositata, appunto, nel con-*testo* urbano.

L'abitare, quindi, è il risultato di una rfigurazione pianificatrice e intenzionale, pur nella polifonia delle voci e degli stili, negoziata con gli altri all'interno di una grande *agorà*, piazza mercato e tribunale, il cui *centro* d'interesse non può che essere il verbo-*logos*, l'agire comunicativo e progettuale dell'*anthropos*. Non a caso, per Ricoeur, la Torre di Babele diviene il simbolo di questa visione del linguaggio e dell'abitare. Il mito biblico è considerato non solo come l'emblema de «la dispersion au plan de l'espace, la confusion au plan de la communicabilité», ⁶⁶ ma come la condizione orgiastica e dionisiaca del linguaggio *di fatto*: una pluralità innocente a cui può, in linea *di diritto*, apportare sempre soccorso l'ordine apollineo di una *traduzione* giusta e proporzionale.

Così, tradizione e traduzione si rivelano essere l'*arché* e il *telos* per uomini costitutivamente destinati a essere *cittadini*, i quali, per caso, destino o coscienza, ⁶⁷ si sono ritagliati all'interno della natura uno spazio proprio potenzialmente misurabile e calcolabile. Questa fiducia ricoeuriana nella regola (*nomos*) e nel *logos* dimentica, forse, che la forza del linguaggio «affonda le sue radici più nel profondo, nell'espressività del

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ P. Ricoeur, *Architecture et narrativité*, in "Urbanisme", 303, 1998, pp. 44-51, ora in "Études Ricoeuriennes/Ricoeur Studies", 7/2, 2016, pp. 20-30.

⁶⁶ P. Ricoeur, *Le Juste II*, Seuil, Paris 2001, p. 56.

⁶⁷ Ricoeur parla dell'essere umano come di «un essere che si è strappato per differenza ai rapporti intranaturali» (Id, *Il conflitto delle interpretazioni*, tr. it. R. Balzarotti, F. Botturi, G. Colombo, Jaca Book, Milano 2020, p. 275).

cosmo, nel voler-dire del desiderio», oltre che «nella varietà immaginativa dei soggetti»,⁶⁸ ovvero nella relazione percettiva, affettiva e corporea con l'ambiente, nella "memoria" della Terra, «passato mai stato presente», e nell'auto-formatività spontanea della Natura. Mantenendo prioritario il senso sul sensibile, l'orizzonte umano della *mimesis* sulla *physis*, la volontà sull'inconscio, Ricoeur ci impone di scegliere il primo di questi due centri, che, naturalmente, restano impossibili da far convergere e che non possono essere avvicinati, né di fatto, né per principio, nemmeno all'infinito dell'interpretazione.⁶⁹ Seguendo invece Latour, «ce qui rend très peu plausible l'idée d'un choix pour ou contre l'anthropocentrisme, c'est qu'il y ait un centre, ou plutôt deux, l'homme et la nature, entre lesquels il faudrait prétendument choisir».⁷⁰

Occorrerebbe più opportunamente pensare la relazione abitativa umano-ambiente in termini *traiettivi*,⁷¹ come co-creazione reciproca, non esclusivamente linguistica, ma corporea, emozionale, *atmosferica*, attivo-passiva dell'ente e del suo *milieu*. Per un umano *terrestre* (*Earthbound*), il modello alternativo di soggettività progettante e di storicità a cui vogliamo fare riferimento – come pure intuisce Ricoeur, in un pensiero

⁶⁸ Id, *Dell'interpretazione. Saggio su Freud*, tr. it. E. Renzi, il Saggiatore, Milano 2002, p. 28.

⁶⁹ Questa immagine spaziale è tratta da P. Downes, *At the Threshold of Ricoeur's Concerns in La Métaphore Vive: A Spatial Discourse of Diametric and Concentric Structures of Relation Building on Lévi-Strauss*, in "Études Ricoeuriennes / Ricoeur Studies", 7 (2), 2016, pp. 146-163. Le due circonferenze, nel nostro caso, sono la rappresentazione dell'ontologia del sé e di una possibile cosmologia, che Ricoeur, secondo un'intenzione kantiana, tiene separate per evitare di ricadere nelle secche di un'ontologia fondamentale come quella di Heidegger, la quale, demoralizzando e deresponsabilizzando il soggetto, lo rende incapace di affrontare il male e il tragico dell'azione. Il simbolo, per esempio, che pure «esita sulla linea di confine fra *bios* e *logos*» e «testimonia del radicamento originario del Discorso nella Vita» (P. Ricoeur, *Parola e simbolo*, tr. it. G. Losito, in *Filosofia e linguaggio*, a cura di D. Jervolino, Guerini e Associati, Milano 1994, p. 157), viene in seguito attirato verso la metafora e il concetto e così assorbito nel regno del verbale e della prassi comunicativa, allontanandosi asintoticamente dalla sua "terrenità".

⁷⁰ B. Latour, *Où atterrir? Comment s'orienter en politique*, La Découverte, Paris 2017, p. 110.

⁷¹ Cfr. A. Berque, op. cit., pp. 148 e ss.

sull'azione e sul presente purtroppo eluso troppo velocemente⁷² – è quello proposto da Merleau-Ponty nella sua filosofia del corpo-carne con la nozione di *istituzione*.⁷³

L'attività poetica del soggetto istituyente (terrestre e corporeo) è un fare che esprime un certo commercio anonimo, passivo e muto con la quotidianità e la natura; il gesto creativo dell'artista – che è umano, non un demiurgo⁷⁴ – eccede sempre il computo lineare del pensiero e della parola, perché «l'opera non si fa lontano dalle cose, in qualche intimo laboratorio»,⁷⁵ bensì a contatto con il mondo, e sorge come all'insaputa dell'autore, tacitamente. Il campo dispiegato da un *evento-matrice* è allora un «ambiente in cui una forma gravida di contingenza apre, a un tratto, un ciclo di avvenire, e lo comanda con l'autorità dell'istituito». ⁷⁶ La storia dell'opera, a questo punto, deve essere spazzolata contropelo, come intendeva Benjamin, al fine di farne emergere una sottostante *logica della contingenza*,⁷⁷ un logo sensibile o uno stile nel quale senso e non-senso sono l'uno il risvolto dell'altro, *à coté* di un soggetto corporeo e imperfetto, *balbettante*, perché solo nell'imperfezione c'è una promessa di cambiamento. Non bisogna qui scegliere tra due centri, ma assecondare il movimento *chiastico* e *reversibile* di due mani che si toccano, di una metafora carnale o di un'idea sensibile, le quali non hanno alcun bisogno delle buone *intenzioni* di cui è lastricata la «via regale dell'analogia»⁷⁸ per tenere assieme identità e differenza, passato e futuro, natura e cultura.

Siamo così indotti a non considerare l'inatteso, o il residuo nel nostro caso, come un mero pervertimento del progetto, un non calcolato che un algoritmo più sofisticato, dialettico o finanziario che sia, potrà integrare, bensì come *la condizione di marginalità o di*

⁷² «[L]'esperienza dell'io posso, radice dell'io sono [...] presenta il notevole vantaggio di designare il *corpo proprio* come il mediatore più originario tra il corso del vissuto e l'ordine del mondo» (Ricoeur, *Tempo e racconto III*, p. 351). Ma è la nozione di *iniziativa* e la ripresa della teoria dei sistemi di von Wright – in particolare la nozione di *chiusura del sistema*, con cui Ricoeur riconfigura l'assetto della filosofia pratica di Kant –, a impedire di concretizzare più sinergicamente nel corpo attività e passività, cultura e natura, vita e forma. Usando una terminologia latouriana, Ricoeur è riformista in materia di diritto civile e penale (critico nei confronti della rigidità del formalismo e del contrattualismo moderno, da Kant a Rawls), ma è conservatorista intransigente in materia di costituzione: la garanzia ontologica che legittima una morale e una giustizia, che attesta la capacità etica e politica del soggetto, resta l'*umanità*, in particolare l'umanità europea (greco-cristiana) edificata da Aristotele e Agostino, da Kant e Husserl sui principi di uguaglianza, di rispetto reciproco e di *telos* razionale (corpo *spirituale*, corpo *volontario*).

⁷³ Per un approfondimento, E. Lisciani-Petrini, *Merleau-Ponty: potenza dell'istituzione*, in “Discipline filosofiche”, 29/2, 2019, pp. 71-98, R. Terzi, *Institution, événement et histoire chez Merleau-Ponty*, in “Bulletin d'Analyse Phénoménologique”, 13/3, 2017, pp. 1-29.

⁷⁴ Merleau-Ponty, *Segni*, cit., p. 64.

⁷⁵ *Ivi*, p. 73.

⁷⁶ *Ivi*, p. 147.

⁷⁷ *Id.*, *L'istituzione, La passività*, cit., pp. 163 e ss.

⁷⁸ P. Ricoeur, *Finitudine e colpa*, tr. it. M.S. Girardet, Morcelliana, Brescia 2021, p. 57.

impensato della prassi umana, che, senza cadere in un'illusione retrospettiva, deve *esistere* quale luogo della *contingenza*:

noi dobbiamo concepire un labirinto di atti spontanei che si riprendono, che talvolta si intersecano e talvolta si confermano, ma attraverso queste deviazioni, quali riflussi di disordine, dobbiamo convincerci che tutta l'impresa riposa su sé stessa.⁷⁹

Il soggetto libero, la cui iniziativa resta invischiata nell'inerzia, nella resistenza passiva di un'avversità anonima,⁸⁰ la sua *terrestrità*, si definisce e nei limiti di un campo di possibilità storiche già istituite e nei limiti di un campo mai completamente storicizzabile, la natura;⁸¹ così, la sua opera resta aperta a un avvenire ricco di ulteriori possibilità, realizzabili solo prendendo posizione in favore di quel trascendentale della morte di cui parlava Derrida, che si afferma in quanto ripetizione, ma a cui è preclusa la sicurezza ingegneristica della ridondanza.

Conclusione: figure di spazio ed *enjambement*

Che fare dopo Prometeo? Quale può essere l'*ethos* del presente? Oltre il principio di prestazione e la razionalità strumentale, Marcuse aveva proposto due modelli archetipici alternativi, Orfeo e Narciso.⁸² Certo, oggi il mito di Narciso, emblema di una «vita di *bellezza*» e di mera contemplazione, non solo risulta inattuale, ma anche deleterio, figlio di quell'atteggiamento epicureo che, di fronte alla crisi, ci induce a rifugiarsi, forse vigliaccamente, nella solitudine o nell'amicizia di quelli che Heidegger, in un eccesso di aristocraticismo bucolico, avrebbe considerati «rari e pochi». È invece Orfeo a offrirci il modello per una nuova educazione *ecologica*, grazie alla quale si rivaluti la resistenza del *bios* naturale sul quale le nostre vite umane sono fondate e mobilitate. E di questo movimento del nostro corpo e del suolo terrestre,⁸³ che è anche *possibilità di stasi*, è rappresentazione la prassi del soggetto istituente merleau-pontyano e del giardiniere di Clément. Solo così potremo comprendere come a ogni trasformazione esteriore della natura che apportiamo con la nostra opera, corrisponde una trasformazione interiore, un

⁷⁹ Id., *Segni*, cit., p. 274.

⁸⁰ Cfr. *ivi*, p. 271.

⁸¹ Cfr. Iofrida, op. cit., p. 54.

⁸² H. Marcuse, *Eros e civiltà*, tr. it. L. Bassi, Einaudi, Torino 2001, pp. 183 e ss.

⁸³ Cfr. Merleau-Ponty, *Linguaggio, storia, natura*, cit., pp. 122-3.

contraccolpo *illuminante* o un contrattempo *cianotico* che subiscono le nostre esistenze. Bisogna, allora, «conservare l'equilibrio dell'ombra e della luce»,⁸⁴ poiché *eliofilia* e *sciafilia*, nella *friche* o sulla Terra, non sono atteggiamenti contrapposti, ma complementari. La tensione dell'Eros orfico, così limitato, è quindi quel simbolismo d'indivisione intimamente dialettico nel quale il pittore, l'artista o l'architetto si immergono per reperire nuove dimensionalità d'essere e strutturare interi nuovi campi di relazioni grazie alle quali valorizzare e dare giusto spazio alle differenze. Da questa angolazione obliqua è possibile far emergere anche delle regolarità, che non sono prestabilite, ma si realizzano nello stesso esplicitarsi della materia. Non c'è, insomma, addomesticamento o totalizzazione, né atto tetico di un soggetto sovrano che impone «norme impietrite e artificiali».⁸⁵

Infatti, è solo riconoscendo i limiti di movimento, i vincoli terrestri, del soggetto istituyente che può essere compreso il «modo di spazialità»⁸⁶ che gli conviene. Il chiasma della carne e del mondo è inteso da Merleau-Ponty anche nei termini di «scavalco» (*enjambement*), procedimento stilistico che non può essere né udito né scritto: l'*enjambement* consiste nel lasciare semplicemente spazio. L'*enjambement* funziona mettendo in sospeso, ponendoci beffardamente in attesa di qualcosa verso cui siamo già protesi, ma che, grazie a questa interruzione, potrebbe riservare una sorpresa oltre le nostre anticipazioni. Aprendo, sì, una finestra per la calma, per la riflessione e per il respiro, l'*enjambement* gioca di contrappunti e di sincopi con il progetto, con la struttura della frase e, in fondo, con l'ovvietà, finendo per gettarci nello *thauma*: è «una domanda-sapere, che per principio non può essere superata da nessun enunciato o risposta, quindi, forse il modo proprio del nostro rapporto con l'Essere».⁸⁷ L'*enjambement* dispiega inoltre lo spazio per una comunicazione non solo interumana; è l'istante in cui sta spezzandosi quel filo di silenzio interposto tra un corpo che si appresta a tacere e uno che inizia a parlare o che, addirittura, non può parlare: “auscultazione o palpazione in spessore [...] che mette in questione la “coincidenza”».⁸⁸ Là, nello spazio di due labbra che si serrano,

⁸⁴ Clément, *Il giardino in movimento*, cit., p. 7.

⁸⁵ E. Lisciani-Petrini, op. cit., p. 88.

⁸⁶ R. Barbaras, *Motricité et phénoménalité chez le dernier Merleau-Ponty*, in M Richir, E Tassin, *Merleau-Ponty. Phénoménologie et expériences*, Millon, Grenoble 1992, p. 35.

⁸⁷ Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., pp. 164 e 165.

⁸⁸ *Ibid.*

“si assiste a una sorta di propagazione, di trasgressione o di scavalcamento che prefigura il passaggio dal *solus ipse* all’altro». ⁸⁹

Il bisogno di gettare ponti e costruire connessioni resta una necessità incrollabile dell’animo umano. È per questo che imparare ad abitare significa imparare a fare i conti con quel fondo magmatico e oscuro che infesta, come certa vegetazione, l’essere dell’uomo e che richiede una disciplina particolare e unica per essere (✚)colto. Lo spazio dischiuso dall’*enjambement* o dalla *friche* è l’«ambito indeciso in cui ci troviamo [...] l’ambito stesso della nostra vita e della nostra vita conoscitiva». ⁹⁰ È la dura disciplina del lasciar spazio che deve regolamentare e ingiungere alla responsabilità del co-abitare, insegnandoci a piantare e lasciar crescere, non solo a versare o estirpare. Il coltivare lasciando esprimere, come essenza della cultura, ⁹¹ costituisce la base per una *paideia* ecologica rigorosa con la quale ci si esercita a una certa *felicità* dell’imprevisto, cogliendo il rischio di vivere, in compagnia di quella piccola pietra ⁹² che testimonia, in quanto *parte totale*, la grazia della generazione.

⁸⁹ Id., *Segni*, cit., p. 201.

⁹⁰ Id., *Il visibile e l’invisibile*, cit., p. 142.

⁹¹ Per un esempio di attivismo e pratica concreta si rimanda all’intero e inestimabile lavoro di Stefano Mancuso. A titolo generale, cfr. S. Mancuso, *Fitopolis, la città vivente*, Laterza, Roma-Bari 2023.

⁹² Cfr. R. Barbaras, *L’appartenance. Vers une cosmologie phénoménologique*, Peeters, Louvain-La-Neuve 2019.

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'eroticismo, 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 Olúfẹ́mi 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 fondamentalmente 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.

Landscape in Technological Image

The Complex Aesthetics Perspective

Chiara Simonigh
chiara.simonigh@unito.it

In the Anthropocene, what contribution to landscape design and creation can the technological image, whose action, or agency, is global in scope?

Beyond being a functional backdrop for human action and an object of images provided by devices designed for control in virtual mappings and telematic geolocations, can the landscape also be the subject of technological images that are able to promote a new paradigm of reciprocity between man and cosmos?

In an attempt to answer such questions, this contribution is aimed at reconsidering in epistemological terms certain notions of the aesthetics of the technological image and, in particular, of the audiovisual image: immersivity, synesthesia and Stimmung.

In the perspective of the development of a complex aesthetics, it is hypothesized that the aesthetic experience of the artistic audiovisual image of the landscape can potentially promote a sensitive knowledge of the environment, capable of contributing to the development of an ecological sensitivity.

Keywords: complex aesthetics, audiovisual experience, sensitive knowledge, cosmocentrism

Landscape in Technological Image

The Complex Aesthetics Perspective

Chiara Simonigh

chiara.simonigh@unito.it

From the very beginning, human beings have attempted to transform nature into art and this will undoubtedly continue to happen.

However, development understood in an exclusively techno-economic sense and its environmental and social consequences now require that humans also attempt to transform art into nature.

It is a matter of making the aesthetic experience an environmentally sensitive relationship.

Much can be done in this regard by intervening in one of the aesthetic experiences that, according to current statistics, is among the most practised in the world: the audiovisual experience¹.

During the audiovisual aesthetic experience, the mediated or medial aesthetic relationship established with the environment can contribute to the evolution of a sensitive knowledge and an ecological-aesthetic awareness.

In the perspective of developing an aesthetics based on the philosophy of complexity, the investigation of sensible knowledge or understanding as the emergence of aesthetic experience assumes epistemological relevance, especially for the ecological implications it entails.

Complexity aesthetics understands epistemic-sensible experience as the faculty of perceiving-feeling and the related understanding and interpretation and assumes it as a primary form of relationship that, in both an ontogenetic and phylogenetic sense, precedes and at the same time presides over the other types of relationship with the otherness of the cosmos².

¹ In 2023, 31% of online purchases consisted of audiovisual content; YouTube and TikTok emerged as the most widely used applications globally; YouTube is the second most utilized social platform internationally: <https://datareportal.com/reports/digital-2023-global-overview-report>

² On the notion of the aesthetics of complexity: E. Morin, *Sur la définition de complexité*, in AA.VV., *Science et pratique de la complexité*, United Nation University - Institut de l'audiovisuel et des télécommunications en Europe - La Documentation Française, Paris 1986; F. Carmagnola, *La visibilità. Per un'estetica dei fenomeni complessi*, Guerini, Milano 1989; J. Casti, A. Karlqvist, *Art and Complexity*, JAI, Stamford 2003; R. Gibson, *Changescapes. Complexity, Mutability, Aesthetics*, University of Western Australia Press, Perth 2015; E. Morin, *Sur l'esthétique*, Laffont, Paris 2016; Id., *Le cinéma, un art de la complexité*, (M. Peyrière, C. Simonigh ed.), Nouveau Monde, Paris 2018; C. Simonigh, *Il sistema audiovisivo. Estetica e complessità*, Meltemi, Milano 2020; J. McCormack, C. Cruz Gambardella, *Complexity and aesthetics in generative and evolutionary Art*, in "Genetic Programming and Evolvable Machines", n. 23, April 2022, pp. 535-556.

This manifests itself emblematically when the audiovisual image is focused on the landscape and especially, as will be discussed below, when the aesthetic relationship with the cosmos is marked by phenomena such as immersivity, synaesthesia and Stimmung.

The landscape is the perceptible manifestation of the relationship between man and the Earth; a great open-air document in which to read the interweaving of human and natural history: the phases of conflict and harmony, the lines of tension and power relationships; the crises and regenerations are inscribed there as so many traces of a common and perennial metamorphosis.

The landscape constitutes the sensitive expression of the sharing of time and space between human beings and other beings of nature.

Starting with the Anthropocene, it bears the signs of the multiple ways in which man has thought about and related to himself and the cosmos, to the point of perhaps irreversibly affecting those processes that Humberto Maturana and Francisco Varela have designated as the “autopoiesis” of the Earth-system³.

The landscape can therefore be considered as evidence of the state of health or suffering of the Earth-system, in the perspective of what Gregory Bateson has defined as “healthy ecology”: «a single system of *environment combined with high human civilization* in which the flexibility of the civilization shall match that of the environment to create an ongoing complex system, open-ended for slow change of even basic (hard-programmed) characteristics»⁴.

By observing the landscape from an ecological perspective, the numerous difficulties encountered in spreading and rooting at a global level within scientific, humanistic, and media culture become evident.

These are the paradigms of knowledge that emerged in the second half of the 20th century, such as the “Gaia hypothesis” by James Lovelock and Lynn Margulis and the reconfiguration by Bruno Latour or Philippe Descola of the historically arisen conceptions in the West around the notions of nature and culture⁵.

³ H.R. Maturana, F.J. Varela, *Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living*, Reidel Publishing, Dordrecht, 1980.

⁴ G. Bateson, *Steps to an Ecology of Mind* (1979), University Chicago Press, Chicago-London 2000, p. 502.

⁵ B. Latour, *We Have Never Been Modern* (1991), Harvester Wheatsheaf, New York-London 1993; Id., *Politics of Nature. How to Bring the Sciences into Democracy*, Harvard University Press, Cambridge Mass.-London 2004; Ph. Descola, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris 2005; Id., *Diversités des natures, diversités des cultures*, Bayard, Paris 2021.

The complexity of the landscape has promoted an interdisciplinary and transdisciplinary knowledge, with respect to which the field of ecological aesthetics can be considered one of the most fertile fields in which to face the challenges of the 21st century, due to its aptitude for taking the landscape as a central issue in which nature and history converge, and due to its tension to set up — albeit through different methodological approaches — a bioanthropological paradigm, i.e. a reciprocal relationship between man and cosmos⁶.

The path of rational and objective knowledge, while having provided fundamental contributions to establishing a bio-anthropological paradigm, remains largely based on a disjunctive logic (subject/object) that is often anthropocentric. This approach risks perpetuating the detached and instrumental conception of the cosmos as a human habitat, as expressed by René Descartes with the formula «l’homme maître et possesseur de la nature» (man master and possessor of nature).

From this perspective, the preservation of the landscape would be instrumental to the survival of the human species. This could lead to an ecological consciousness that is sometimes paternalistic or coercive, implicitly marked by anthropocentrism or an uninternalized categorical imperative, or even a sense of guilt. Such motivations would make the protection of the Earth and its landscapes coerced, not deeply rooted and genuinely felt, and therefore potentially fragile and ineffective⁷.

In the perspective of the development of a complex aesthetics, the path of sensitive understanding although still too little influenced by science, can contribute to the rooting and development of a felt ecological consciousness⁸.

Ecological sensibility can be the source of the unfolding of subjectivity that constitutes the core of aesthetic experience and is realised in the emotional and affective transference not only between human beings but also between human beings and other beings in the cosmos. By virtue of the aesthetic transfert, other beings are perceived by analogy and mirroring as subjects endowed with a life and not as inert, detached objects instrumentally functional to their own needs.

⁶ P. D’Angelo, *Il paesaggio. Teorie, storie, luoghi*, Laterza, Bari-Roma 2021; N. Mirzoeff, *How to see the World*, Penguin, London 2015; Id., *Visualizing the Anthropocene*, in “Public Culture”, n. 2, 73, 2014, p. 221; D. Guastini, *Per una filosofia ecologica*, in *Dizionario del pensiero ecologico*, (R. Della Seta, D. Guastini ed.), Carocci, Roma 2007; A. Berelant, *Aesthetics and the Environment. Themes and Variations in Art and Culture*, Aldershot, Ashgate 2005; T. Griffero, *Paesaggi e atmosfere. Ontologia ed esperienza estetica della natura*, in “Rivista di Estetica”, n. 29, 2005, pp. 7-40; L. Bonesio, *Oltre il paesaggio. I luoghi tra estetica e geofilosofia*, Arianna Editrice, Casalecchio 2002; M. Budd, *The Aesthetic Appreciation of Nature. Essays on the Aesthetics of Nature*, Clarendon, Oxford 2002; P. Matthews, *Scientific Knowledge and the Aesthetic Appreciation of Nature*, in “Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 2002, 1, pp. 37-48; A. Berleant, *Living in the Landscape. New Essays in Environmental Aesthetics*, Kansas University Press, Lawrence 1997.

⁷ F. Capra, D. Diamond, *Theatre for Living. The Art and Science of Community-Based Dialogue*, Trafford Publishing, Bloomington 2008; W. Fox, *Toward a Transpersonal Ecology*, Sambhala, Boston 1990.

⁸ For example, Carlson proposed the Natural Environment Model, a paradigm for attempting to combine the appreciation of the environment with natural science, which, however, leaves the subjectivity of aesthetic appreciation of the landscape in the background, as it equates it with arbitrariness. A. Carlson, *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*, Routledge, London-New York 2005.

In principle, *but certainly not automatically or immediately*, the sensitive knowledge or understanding that arises from aesthetic experience could foster an entrenchment of the cosmocentric paradigm, starting precisely from a relationship of bioanthropological analogy and reciprocity by virtue of which care for the Earth and its beings could literally be experienced not so much as an imposed or self-imposed obligation, but as the outgrowth of a sensitivity and awareness of the similarity between living beings.

Already at the end of the 19th and beginning of the 20th century, Vischer's or Wölfflin's theories of empathy had identified affectivity and imagination as the main agents of a perception of things and the world, similar to that established between human beings.

In the anthropo-cosmo-morphic transfert process, which constitutes an original human attitude later developed in the artistic sphere, the cosmos and its beings are perceived not as inert objects, brute matter, "deaf and blind things", available to human volitions, but as animate subjects, living organisms, endowed with an autonomous individuality with respect to the sphere of human thought and action.

In the transfert with the cosmos, the human being not only sees himself as the one who shapes and constructs the environment, but also *feels* physically immersed and ontologically bound to the habitat.

Aesthetic thought analogically, symbolically and mythologically unifies reality and its image, reifies representation, gives body and real life to the contents of representation, installs them in a space/time that blends and merges with the ordinary one.

A complex aesthetic, in embracing the challenges of the Anthropocene, is grounded in the cosmocentric paradigm and is consistent, for example, with the "politics of nature" proposed by Bruno Latour in terms of a comparative anthropology of the relationships between human and non-human beings.

An aesthetic experience in the sign of complexity can root a profound awareness of the non-disjunctive and reciprocal relationship that exists between human beings and other beings in the cosmos, establishing, especially through the anthropo-cosmic transference promoted by the image, an "analogue of subjectivity".

This analogy of subjectivity can ground the awareness of the equal dignity of the existence of all terrestrials, not only and not so much as objects of functional preservation for the survival of the human species, but rather as subjects endowed with multiple forms of life and, consequently, autonomy, freedom and rights — as, moreover, envisaged by the most advanced constitutionalism and jurisprudence of the 21st century⁹.

According to Mitchell, in the technological image, the landscape runs the risk of becoming less and less an aesthetic subject and more and more the object of different forms of biopictures which, while on the one hand allow us to positively overcome a certain complacent and naive vision of the past, on the other hand also require a more conscious gaze capable of combining history and politics precisely with aesthetics, in order to prevent the image from becoming another instrument of man's hybris against the Earth and its landscapes¹⁰.

So what contribution to the conception and creation of the landscape, according to a cosmocentric paradigm, can the audiovisual image, whose action, or agency¹¹, has been global since its origins, provide?

Beyond being a functional backdrop for human action and an object of images provided and disseminated by devices designed for control in virtual mappings and telematic geolocations (via satellites, drones, cameras, and monitors), can the landscape also be the subject of technological images that go beyond the Panopticon paradigm or theatrical backdrop, and that, in the sign of an ecological aesthetics or geo-aesthetics, are able to promote a new paradigm of bio-anthropological reciprocity?

In the contemporary context, what use of the technological image as a medium between man and cosmos can be envisaged and what awareness of the gaze can be hypothesized, in the perspective of a complex aesthetics?

The answers to these questions can be based, in the first instance, on the epistemological and aesthetic reconsideration of some of the categories of opposites that have run through the history of theories of the image and the gaze, such as, for example, looking and knowing, appearance and reality, observer and observed.

Referring to these categories, recognising how there is a dialogical relationship between them — that is, one of mutual influence, complementary antagonism and generative — is useful from the point of view of complex aesthetics in order to identify the multiple implications and correlations that the image and the gaze inextricably entertain with the imaginary and the real.

⁹ B. Latour, *Facing Gaia. Eight Lectures on the New Climatic Regime*, Polity, London 2017; O. Bayer, E. R. Zaffaroni, *La Pachamama y el humano*, Ediciones Madres de Plaza de Mayo, Buenos Aires 2012.

¹⁰ W.J.T. Mitchell, "Imperial Landscape", in W.J.T. Mitchell (ed.), *Landscape and Power*, University of Chicago Press, Chicago-London 1994.

¹¹ A. Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford University Press, Oxford-New York 1998.

It is also necessary to place in dialogue the idea of Georges Salles and Walter Benjamin, according to which «the human eye has always modelled the world according to the scheme of its cosmos»¹², with Maurice Merleau-Ponty's conception according to which «Perception is not a sort of beginning science, an elementary exercise of intelligence; we must rediscover a commerce with the world and a presence to the world is older than intelligence»¹³.

A further epistemological and aesthetic reconsideration based on the dialogic should then be referred to polar pairs such as activity and passivity, “absorption” and “theatricality”¹⁴, which in the discourse on the image and the gaze have at times constituted as many insuperable dichotomies and which, if stiffened in simplistic terms, risk implicitly recalling that epistemological and aesthetic paradigm founded on a detached, perspective, projective and disembodied vision, as well as on the idea of a human subject who, by assigning a privilege to the sense of sight, epistemologically and aesthetically dominates the object-world.

For the development of complex aesthetics, it is therefore indispensable to bring aesthetics itself back to its original meaning of aisthesis — the faculty of perceiving-feeling-understanding — and to understand it as the origin and at the same time as the outcome, in both an ontogenetic and phylogenetic sense, of the primary sensory and epistemic relationship that both precedes and presides over the other types of relationship with the otherness of the world.

Aesthetics, in this perspective, expresses a sensitive and epistemic relationship and is at the same time embodied, historically situated and individually determined, starting from the inextricable nexus between the subjective, social and species dimensions.

By virtue of the centrality that physicality assumes in the relationship with the environment, the perspective of complex aesthetics is one that assumes the experience of the audiovisual image of the landscape as the experience of a subject endowed with a mobile, sensitive and animated body.

From this embodied experience promoted by the audiovisual image of the landscape, a new sensitive knowledge can potentially emerge, an unprecedented understanding of the relationship between human beings and the cosmos for the affirmation of a cosmocentric paradigm¹⁵.

¹² W. Benjamin, *Selected Writings, 1935-1938*, vol. 3, (H. Eiland, M.W. Jennings eds.), Harvard University Press, Cambridge Mass.-London 2002, p. 123.

¹³ M. Merleau-Ponty, *Sense and Non-sense* (1948) Northwestern University Press, Evanston 1964, p. 52.

¹⁴ M. Fried, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, University Chicago Press, Chicago-London 1998, specifically: pp. 148-172; Id., *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University Chicago Press, Chicago-London 1980.

¹⁵ A. Berleant, *Aesthetics and Environment, Theme and Variations on Art and Culture*, Ashgate, Aldershot 2005.

As anticipated, it is hypothesized here that the aesthetic-epistemic potential of the aesthetic experience of the audiovisual image of the landscape resides in at least three factors: the “immersive” vision, which implies the perception of the environment not as an external and surrounding space, but as a place in which one is physically included and of which one is an integral part; the synesthesia, which summons the senses and disposes them to an aesthetic embodiment of the cosmos and its entities; and the *Stimmung*, which relates to a trans-subjective empathetic understanding of the complex of landscape elements present in the audiovisual medium.

1. Immersiveness in the landscape and audiovisual kinetic contemplation

The audiovisual image have introduced a new spatial sensibility by virtue of an unprecedented kind of iconic aesthetic experience, capable of dynamically combining visual perception and proprioception relating to the position, movement and balance of the body in space.

In more than a century of history of kinetic and audiovisual images, an ever-widening range of techniques, first analogue and then digital, as well as expressive, representational and dramaturgical forms, has made recollection and slowness less and less indispensable to the audience’s immersive and contemplative experience of the environment.

Instead of a viewing space consciously elaborated by the viewer, a technically and stylistically elaborated space has taken its place, which the viewer has, since the origins of cinema, unconsciously perceived in dynamic terms.

Throughout the history of kinetic images, the dialogue between two only apparently opposing terms, such as immersive vision and the contemplative experience of the landscape and its entities, has been explored and re-proposed, in particular, by some great artists.

It is not surprising that this includes Akira Kurosawa, whose aesthetic research is largely characterised by cultural syncretism. The episode of *Dreams* (1990) dedicated to Van Gogh offers a conjugation of immersive vision and contemplative experience of the landscape that constitutes the outcome of an aesthetic journey from the pictorial to the cinematographic representation of the landscape and vice versa. The protagonist’s inadvertent transit from the museum, where he contemplates *The Langlois Bridge* (1888), to the riverbank below the bridge and then into a country landscape of intense summer colours, leads him to hear Van Gogh say, while painting en plein air, «If you concentrate and observe, everything in nature is beauty. And in that beauty I lose myself» — just as the protagonist will eventually lose himself, literally walking inside the material brushstrokes with which Van Gogh gave new pictorial meaning to the landscape.

In Kurosawa's dream, a combination of heterogeneous sensory stimuli — the chirping of cicadas and the chirping of birds interact with the dynamism of the iconic representation given by the camera movements and the movements of the actor's body among the natural elements — offers the spectator an impression of three-dimensionality so intense that it subsists even when the body is immersed in the landscape that is not only real but also painted.

The oneiric or poetic dimension of rêverie, in Kurosawa's work, expresses a type of aesthetic illusion that is correlated to the dialogical relationship between immersive vision and contemplative experience, and which calls into question a multidimensional complex of heterogeneous cofactors, including, in the perceptive dimension, the stereokinetic effect, in the sensorial dimension, coenesthesia and proprioception, in the mental dimension, the imaginary, memory and analogical thought.

The artifice of oneiricism or rêverie, in the audiovisual image of the landscape and its beings, may not, however, constitute the only representational convention at the origin of the aesthetic experience that combines immersive vision and kinetic contemplation.

This same aesthetic experience may relate to the exploration or "revelation of the world" that is characteristic of the modes of realism of the audiovisual image.

According to André Bazin's interpretation, in fact, one of the most historically relevant contributions of the medium of film, as well as one of the co-factors of the ontology of cinema, is given by its proposing itself to the spectator as a spectacle of reality, "revealing" the natural element. As cinema is by its essence a dramaturgy of nature, it replaces the universe not by constructing a set or architecture but by determining an aesthetic catalyst that will appear as "nature"¹⁶.

«The epic neo-realist landscape», celebrated in a lyric by Pier Paolo Pasolini — «with its cobblestones, pines, peeling walls»¹⁷ —, within which the characters move and with them the entire system of representation, could, according to this theory, be conceived as the main "aesthetic catalyst", the primary source of an aesthetic experience dominated by the "sensation of space", characteristic of Neorealist cinema.

Re-elaborating these instances later, the authors of the Nouvelle Vague intensified the immersive and contemplative aesthetic experience, soliciting the spectator's transfert with characters who constantly confront the context, including the landscape.

¹⁶ A. Bazin, *What is Cinema?* (1967), Vol. 1, University of California Press, Oakland 2005.

¹⁷ P.P. Pasolini, *The Religion of my Time*, in Id., *The Selected Poetry of Pier Paolo Pasolini*, Chicago University Press, Chicago 2014.

It happens, for instance, in the finale scene of *Les quatre cents coups* (1959), when there appears, first, a dynamic representation of Antoine's subjective point of view as he gazes for the first time in his life at the seascape, with its beach, boats and open horizon; and, later, a shot of the boy running through that same landscape, until he plunges his feet into the sea.

In this sequence, which combines the contemplative vision and the immersive experience of the seascape, the spectator's psychological processes of identification and projection invests the character and, through him, also nature and its entities, thanks to the sharing of Antoine's point of view, the duration of his observation of space and his movement within it — as well as the relevance of the sound of his feet in the puddles and, finally in the roaring waves of the sea.

By virtue of the psychological transfert with the character, the spectator shares his experience and also his relationship with the landscape, experiencing the “sensation of space” as well as the experience of coenesthetic, proprioceptive and tactile exploration of the environment, the sense of freedom.

In the anthropomorphism of the cosmos and in the cosmomorphism of man connected to the “revelation of nature”, it can glimpse the first announcement of a cosmocentric aesthetic. This aesthetic implicitly correlates with ecologism, which emerged during the historical period of the Nouvelle Vague, intertwining with various cultural currents of different origins.

Joshua Meyrowitz linked the profound social and cultural transformations occurring around the mid-20th century to the longstanding influence of media culture. From this interpretive perspective, it is plausible to hypothesize that the gradual transcendence of anthropocentrism and a shift in the “structure of feeling” and thinking are interconnected. This shift can be attributed to numerous cultural and social factors that emerged in the latter half of the 20th century, including early signals of an ecological and cosmocentric aesthetic.

The audiovisual media, particularly since that era, has played a significant role in exploring and revealing the natural world through the conventions of realism. This exploration spans various genres, formats, registers, and styles within the global media system — from naturalistic documentaries to adventure films, reality shows set in wild nature, and narrative films focusing on the human/nature relationship. These media forms increasingly engage the viewer's senses in an immersive perception and dynamic contemplative experience.

A primary factor in this aesthetic experience of the natural landscape through audiovisual media is the movement of the camera in space. These movements are perceived as analogous to human movement due to the operator's actions on the camera, regardless of whether they simulate a character's subjective viewpoint. This perception roots in the *Gestalttheorie* perspective by Rudolf Arnheim and later reflections by Sobchack inspired by Merleau-Ponty's phenomenology¹⁸. These interpretations view camera movement as a principal means of situating humans in the world, simulating the dynamic relationship of the body within a three-dimensional environment.

David Bordwell elaborates that the dynamism of the shot establishes a mimetic relationship not only with vision but also with all the viewer's bodily senses. This offers proprioceptive, tactile, and haptic perceptions that mimic the kinetic interaction with the environment and its entities. This is the anthropomorphic camera movements¹⁹.

For instance, in the opening scene of Andrej Tarkovsky's *Offret (Sacrifice)*, 1986), the expansive, flat landscape by the lake is traversed in breadth and depth by the camera over approximately ten minutes. This follows the slow and discontinuous movements of the characters, providing the viewer with a sense of the natural space's expanse and three-dimensionality. This effect is achieved through the gradual discovery of individual areas or the overall landscape, enabling the perception and cognition of the metonymic relationship between humans and natural elements.

These immersive and contemplative aesthetic experiences foster a deeper connection and understanding between humans and their environment, contributing to a shift towards a more ecologically conscious and cosmocentric perspective.

The movement of the visual field within space serves as the primary technical-expressive tool for mediating between humans and their environment, a mediation unique to the kinetic medium. This mediation is grounded in the action of mimetic thinking, mirror neurons, and more broadly, mirror systems, which Gallese and Guerra describe as promoting an "embodied simulation" of bodily movement²⁰.

¹⁸ V. Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, Princeton 1992; Id., *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley 2016; L. U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema Embodiment and the Senses*, Duke University Press, Durham 2000; Id., *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2002.

¹⁹ D. Bordwell, *Camera Movement and Cinematic Space*, in "Ciné-Tracts", n. 2, 1977, pp. 19-25; J.M. Barker, *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles- London 2009.

²⁰ V. Gallese, M. Guerra, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina, Milano 2015.

Such an interaction with the environment, both imaginary and physical, forms the basis for immersive vision and the contemplative experience of the viewer in front of the kinetic image of the landscape. Interestingly, the very factors defining the condition of the aesthetic experience of the moving image — the actual separation between representation and viewer and the absence of real bodily cenesthesia in the latter — are essential for a more intense mental activation of processes related to movement mimesis.

The dialogic relationship between the carnal and mental dimensions, the real and the imaginary, inherent in the aesthetic relationship, is the *conditio sine qua non* for a situated and sensitive relationship with the cosmos and its entities. This dialogic interplay is also the primary source of metaphorical and symbolic thinking, as well as rational and empirical thought.

This dialogical relationship paves the way for the development of an ecological and cosmocentric aesthetic.

2. Synesthesia of the Audiovisual Landscape

In the opening scene of *Fata Morgana* (1971) by Werner Herzog, the slow and wide movements of the camera traverse the desert landscape's dunes, highlighting their irregular surfaces, cavities, and reliefs. This almost tactile engagement with the landscape gives the impression of "touching" the dunes with the viewer's fingers.

Similarly, in the finale scene of *Cave of Forgotten Dreams* (2010) by Werner Herzog, the drone-mounted camera captures the variegated and polychromatic rock walls bordering a riverine landscape in 3D. The low-altitude flight of the drone emphasizes the rocks' tridimensionality, their changing colors, and shadows as it moves, dynamically presenting them for the viewer's eyes, hands, body, and mind.

According to the conception of Merleau-Ponty, revisited by the philosophy of embodiment at the start of the 21st century, aesthetic thought and sensory knowledge, as embodied activities, form a unity with the "flesh of the world". Experience and perception are thus an indivisible whole, both in their components and in relation to the cosmos.

The embodied experience in these films exemplifies the notion that the human sensory engagement with the world is not limited to isolated sensory inputs but is a holistic, unified experience. This approach aligns with the philosophy of embodiment, which emphasizes that thought and sensory perception are inherently connected to human bodily experience.

The use of technology, such as drones and advanced cameras, enhances this immersive sensory engagement by allowing viewers to experience landscapes in new, more integrated ways. By simulating the experience of moving through these environments, the films encourage an embodied and sensitive understanding of the landscape.

Already during the 20th century, the search for a common denominator between a physiological or scientific conception of seeing and a historical and cultural one culminated, especially in the French context, in the notion of “regard” – Roger Caillois, Georges Bataille, Jean-Paul Sartre, Jacques Lacan, Roland Barthes, and indeed Merleau-Ponty – affirming its carnal rooting and expanding its semantic area to encompass the world of animals and inanimate objects, as well as inspiring, among others, authors like Elkins, Mitchell, Didi-Huberman, and Bredekamp in insisting on the transfer of the human gaze and the world and its entities, including the images themselves²¹.

For the purposes of this investigation, it is worth noting that there are two main lines characterizing this area of research.

On the one hand, the interest in separating the gaze from its seemingly essential connection with the eye — especially the human eye — has regenerated attention to the issue of animism, which has recently developed in the field of film theory, media studies, and contemporary art, also thanks to a rediscovery of the writings of Jean Epstein, Sergei M. Eisenstein, and Edgar Morin. In this field, Louis Abramson’s question about what landscapes in images want from their observers is of great interest for our study. The question takes its cue from Mitchell’s famous essay *What Do Pictures Want?* and at the same time recalls that original process of subjectivization of the landscape that, in the pictorial context, Paul Cézanne had expressed with the formula «The landscape reflects, humanizes itself, thinks in me», and which must be ascribed to the anthropo-cosmo-morphic transfer, that is, to that key process of aesthetic perception and thought — through mimetic, metaphorical, and metamorphic artistic sign as a gesture of introjection and creative expression — within which the awareness of existential, equal, and metonymic interdependence and interrelation – *pars pro toto* and *totum pro parte* – between man and the cosmos could potentially be rooted.

²¹ J. Elkins, *The Object Stares Back. On the Nature of Seeing*, Simon & Schuster, New York 1996; W.J.T. Mitchell, *What do Pictures Want?* Chicago University Press, Chicago 2006; H. Bredekamp, *Image Act: A Systematic Approach to Visual Agency*, De Gruyter, Berlin 2021; G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Editions du Minuit, Paris 1999.

On the other hand, what Martin Jay has called the “denigration of vision” in relation to this area of research has given rise to a series of investigations into the carnality of the gaze and its relationship with the other senses, which Mitchell has indicated as fruitful for the development of visual culture studies, when he wrote that the most promising offering of visual culture lies in moving beyond the scopophilic wars towards a more productive critical space, where the intricate entanglement and nesting of the visual with the other senses would be studied.

Synesthesia could be defined as the manifold unity of sensory perception that summons the entire sensorium and the individual senses, defining the boundaries of human sensitivity and aesthetic experience. It is not conceivable as one of the contents of aesthetics, but rather as the context that determines them individually; in other words, it does not constitute one of its variants but rather the organizational form that makes them possible.

The “multiplex unitas” of synesthesia is a complex system that cannot be broken down or reduced to its isolated parts, and whose individual elements are placed in interrelationship with each other and with those of the audiovisual system.

It is characteristic of the aesthetic experience of the audiovisual to glimpse the organized whole of perceptions and simultaneously the reciprocal relationships that compose this whole. As clarified by Merleau-Ponty, reflecting on the cinematic experience, analytical perception, which offers the absolute value of isolated elements, thus corresponds to a late and exceptional attitude, that of the intellectual or philosopher who reflects.

The audiovisual medium engages the totality of the sensorium in a spatiotemporal composition of visual and auditory elements that, placed in a dynamic and reciprocal relationship, become meaning — we could therefore say, with Roland Barthes, that “meaning is produced sensually”.

Thought in the audiovisual realm emerges from the complex and dynamic spatiotemporal system of auditory and visual forms. In this emergence of sensitive thought and knowledge, a key function is exercised by the imaginary, memory, and related non-visual and non-auditory sensations, or “others”: tactile, olfactory, gustatory, kinesthetic, and proprioceptive.

According to this conception, the human being may not be so much the one who explains and constructs the world, but rather a being who is immersed in and connected to it through an inherent and natural bond.

It is understood that within the realm of cinematic representation of landscapes, synesthesia constitutes a key factor in predisposing the viewer to an aesthetic embodiment — mimetic, metaphorical, and metamorphic — of the cosmos and its beings.

Already in the context of silent cinema, Eisenstein had reflected on the “music of the landscape” and on the cinematic image of an emotional landscape, which acts in the film as a musical component and which is “non-indifferent nature”. According to this conception, for example, in silent cinema, it was the landscape that "resonated" most frequently.

This conception finds its manifestation in the sequence from *Battleship Potemkin* (1925), set at dawn in the port of Odessa, where the slow movement of leaden mists over the sparkling water creates a plastic symphony of chiaroscuro, through a dynamism of patches of shadows and sharp reflections, which gives rise to a sensation of silence and unease and composes, as a whole, a “music for the eyes”, inspired – as the author explained – by the study of Chinese landscape paintings, in which a musical composition of iconic elements dominates.

Diverse sensory stimuli converge in the coherent creation of meaning in this case, and the landscape is perceived as a dynamic subject, literally “animated”, to the extent that it becomes, in its own right, “non-indifferent nature” to humans and their sensitivity. Synesthetic composition appears, in this way, as an additional factor provoking the dynamic contemplative experience of the viewer towards the cinematic image of the landscape.

With the advent of audiovisual media, sound and image have become equivalent elements, organically fused in the composition of the film’s complex system.

Intradiegetic or extradiegetic noise and music have paved the way for a multisensory perception of space, in which the environmental character of hearing becomes crucial for the viewer’s immersion in the landscape. In this framework, the chromatic element can intervene, moreover, to integrate even more intimately, and almost symphonically, the viewer’s sight and hearing.

The concept of soundscape, introduced and popularized in the 1970s by Raymond Murray Schafer, has allowed us to reflect on the landscape as not only a visual but also a sonic element; not only pictorial but also audiovisual. It marked a cultural and aesthetic paradigm shift, which we referred to as a cosmocentric turn that emerged in the second half of the 20th century, coinciding with the spread of environmentalism²².

The entire sensorium is indeed involved, along with sight and hearing, in the experience of audiovisual media, following a principle of interdependence. As noted by Vivian Sobchack, the fingers, skin, nose, lips, tongue and every other part of human body understand the film. As kinesthetic subjects, the human beings possess an embodied intelligence that opens the eyes far beyond their discrete ability to see, and opens the film far beyond its visibility on the screen.

²² R.M. Schafer, *The Soundscape*, Destiny, Rochester 1993.

This is particularly evident in the iconic and sonic representation of the landscape, where natural elements like snow, ice, water, wind, and fire can activate synesthesia through imagination and memory. They can evoke feelings and thoughts, even in the absence of characters that typically provoke psychological processes of identification and projection. For example, the wind moving landscape elements is not only seen and heard but also felt on the skin and in the breath, and can convey various feelings, from freedom to fear.

In *Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring* (2003) by Kim Ki-duk, each episode corresponds to a season of the year and of human life, and opens with the recurring image of a lake nestled among high mountains and trees emerging from the water, whose crowns change colors and shapes and are more or less delicately moved by the wind, whether it be the warm summer breath, the fresh spring breeze, or the icy winter gust. This synesthetic experience of the landscape, which recurs at the beginning of each episode, is intensified by the different sonic connotation that characterizes each season: the sound of the lake's waves in summer, the birdsong in spring, the silence of the crystallizing ice in winter.

It is understood how the complex system of audiovisual media corresponds to the much more complex realm of sensitivity and interpretation that are immersed in the anthropocosmic transfert.

The senses, collectively, enter into a kind of resonance through reciprocity, within which, reciprocally so to speak, meaning resonates: in the flow of these inter-retro-actions, the whole or its individual parts oscillate, almost "indifferently", now towards the percept, now towards the meaning, now towards the empirical, now towards the abstract.

In this bidirectional flow, alternating between the sensory and bodily dimension and the mnemonic, imaginative, emotional, and intellectual dimensions, the senses are unified for their embodied and secondarily intellectual significance. In the face of the audiovisual image of the landscape, the spectator is a complete human being, and the act that creates it is a mutually constitutive act of sensitivity and thought, which are only later separated by subsequent rational reflection.

The body of the audiovisual landscape echoes the body of the viewer or, in the terms of Merleau-Ponty, the "flesh of the world", which resonates with that of humans, sensitive and sentient.

Even in the audiovisual synesthetic experience that takes the landscape as its subject, the embodied character of understanding manifests itself, and it is in the body that the mutually constitutive relationship and the dialogical and reciprocal relationship between humans and the cosmos can be rooted.

3. Dynamic Stimmung and the subjectivity of the landscape

In the opening sequence of *Into the Wild* (2008) by Sean Penn, the protagonist appears as an integral part of the landscape: a small, barely visible moving point in the vast expanse of mountains, ice, and rocks; a dark spot camouflaged among the trees; a figure towering over a raised spur, reaching out towards the flying birds; an animal moving cautiously through the snow alongside a deer and a squirrel.

These are just a few of the audiovisual forms that the mimetic, metonymic, and metaphorical relationship between human and Earth can take, understood as an analogy of subjectivity.

The world, the environment, the landscape in audiovisual media are not just objective data, but simultaneously our relationship as human beings with this data. They represent an objective-subjective synthesis of a relationship that is not solely spatial, but of *transfert*, expressed aesthetically through modes of sensory perception, aesthetic experience, and understanding.

Therefore, every perceivable image refers to an inner image, according to that dual nature of objective and subjective, real and imaginary, which is human essence.

Every audiovisual image of the landscape can potentially contain and represent this *transfert*, which is intensely expressed as atmosphere and constitutes a cosmocentric perception or cognition of the world.

For this reason, the nature in cinema is never neutral, independent of subjectivity, even when it appears as a simple background or mere topography. It is a space inhabited by humans and, at the same time, it inhabits humans.

When the space represented in the audiovisual image is a landscape, it has the power to reveal to its viewer the relationship of the author, the character, and the viewer themselves with the world, and more broadly, between humans and the cosmos.

Therefore, what Nelson Goodman affirms about every type of landscape image applies much more deeply to the audiovisual image that the landscape falls within those types of representations that are organs of reality, in the sense that only through them does something become understandable and then real to the spectator. The image of the landscape is capable of making and remaking the world, territories, and cities — and also of remaking the way of making the world, territories, and cities²³.

²³ N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hackett, Indianapolis 1978.

In this sense, the audiovisual image of the landscape, to borrow from Georges Didi-Huberman, can “make us look at what concerns us” and mediate between objectivity and subjectivity, between exterior and interior, through what in much aesthetic reflection has been defined as *Stimmung* — a term whose semantic area could be rendered in Italian with expressions such as “emotional atmosphere”, “emotional tone”, or “situation”.

The experience of *Stimmung*, as clarified by Simmel, is the result of a synesthetic perception and a contemplation of feeling that unfolds as a fusion of different dimensions of humans and the environment. When, as in the case of the landscape, the unity of natural being seeks to insert us into its fabric, the division between an I that sees and an I that feels is doubly mistaken²⁴.

In the kinetic contemplation of the landscape through audiovisual representation, particularly, *Stimmung* is dynamic and emerges from the internal movement within the landscape itself and from the external movement produced by the image.

Motion is therefore what animates and subjectivizes the landscape in the image, while mobilizing the senses and intensifying the aesthetic experience also in an affective and emotional sense — from the Latin *e-motio* “movement out”.

Motion, in particular, is a factor that, due to the multiple dimensions involved in the experience, assigns to the dynamic *Stimmung*, characteristic of the audiovisual image, a unified character to the heterogeneity of the elements that compose the landscape. As Simmel recalled, the landscape is such precisely because it has no parts, it is the unity of a totality, it is the infinite connection of things, the uninterrupted birth and destruction of forms, it is the unitary totality.

Inserted into this manifold unity, the viewer of the audiovisual image of the landscape can come to experience empathy and a genuine fusion with the landscape, immersing and “transmigrating” into it, feeling and perceiving it with the entire sensorium, identifying and becoming one with it, and thus finally activating an empathetic inter- and trans-subjective understanding.

In these (rare) cases, there is an aesthetic and ecstatic participation in the landscape, a perceiving-feeling (*aisthesis*) that is at the same time a form of co-living and, in the terms of Hans Georg Gadamer, an “experience of truth” in which the reciprocity between humans and cosmos is realized. The Anthropocene needs audiovisual images capable of bringing the human to these modes of experience and understanding, and of moving us beyond the widespread attitude of an-aesthetic indifference towards the landscape, finally setting the conditions for the development of a cosmocentric consciousness and enabling us to poetically inhabit the Earth.

²⁴ G. Simmel, *The Philosophy of Landscape*, in “Theory Culture & Society”, n.24, December 2007, pp. 20-29.

**Uninhabited territories:
eye-machine, operative images and geopolitical conflicts in the works of
Agencia de Borde and Femke Herregraven**

Carla Ayala Valdés
ayalavaldesc@gmail.com

This article aims to analyze how the drone - in its prosthetic, machine and automated dimension - and the operative images that emerge from the recording of certain sites intervened with war and extractivist motives generate ecomedial and techno-imaginary ecologies of seemingly uninhabited territories. The above is developed from the analysis of two audiovisual projects: *The Landmine Project* (2016-2020) by the Chilean collective Agencia de Borde and *Prelude To: When The Dust Unsettles* by Dutch artist and designer Femke Herregraven (2022). The former explores minefields laid between 1973 and 1983 in the Atacama Desert in Chile, while the latter shows the modus operandi of a digital twin for mining in the Congo. These are seemingly untouchable territories, out of circulation, where, given their imagined future - either as explosive or exploited territory - a drone and its digital eye appear to be the only way to visually access these places, which are presented as inadmissible and uninhabited. Both cases expose geopolitical conflicts that are primarily articulated and mediated through the production and manipulation of images and technical intervention. In this way, the development of the text proposes to think about forms of contemporary violence that take shape through specific visual devices and rhetorics.

Keywords: territory, drones, operative image, landscape

Uninhabited territories:

eye-machine, operative images and geopolitical conflicts in the works of Agencia de Borde and Femke Herregraven

Carla Ayala Valdés
ayalavaldesc@gmail.com

Introduction

The hypothesis of this research is that the process of recording territories, through specific devices that operate from the air —such as drones and satellites—, leads to the structuring of what I propose as a landscape-weapon. Thus, I define landscape-weapon¹ as *a technical, warlike, capital and visual construct that provokes the overflow of the concept of landscape from the unavoidable link it maintains with structures of contemporary violence*. With this in mind, I would like to position the present article as a dialogue in development that seeks to think about and stress the relationship between territory, operative images and eye-machine -fundamental concepts in the proposed problematic- through the analysis of audiovisual material generated by contemporary creative practices that narrate diverse geopolitical tensions. Two cases are presented and described below for introductory purposes:

¹ The idea of the *landscape-weapon* is inscribed in the framework of my current doctoral project, where it is proposed as a concept that seeks to highlight the status of landscape (as a representation of territory) in relation to its relationship with contemporary forms of violence and the development of certain devices of visibility. I propose that the *landscape-weapon* appears in the triad of violence-order-surveillance. That is, there is a strategy that operates in the territory (at the aesthetic, symbolic, and political levels) and there is a visual regime that registers it, especially the eye-machine. The concept of the weapon is approached mainly from the ideas developed by Wolfgang Sofsky, German sociologist, writer and journalist, in *Traktat über die Gewalt* (1996). For Sofsky, weapons are the backbone of violent mechanisms. Assuming that the mortality of the body is the imperfection that mobilizes the logic of violence, this corporeal vulnerability generates the need to create weapons and devices of greater range, whose aim is to extend brute force where the human body cannot reach. In this sense, weapons are not only artifacts, but also the manipulation of time and space, as well as territorial representations and landscape. The *landscape-weapon* would thus adapt to the development of action and the organization of violence.

Overtaken by the war-technical intervention in the Atacama Desert is a minefield.

In *The Landmine Project*² (Campos minados, 2016) by the Chilean collective Agencia de Borde, the unauthorized border crossing of Huaytiquina is explored where anti-tank and anti-personnel mines, 5 x 8-centimeter artifacts planted during a decade (1973- 1983) by the Chilean Army, configure a minefield of approximately 42 kilometers. A small object distributed in masse, 182,000 mines, flood a vast area, transforming its original geological condition. A drone travels through the territory vetoed by the technical intervention. Safe and controlled, it registers the uncertain area that cannot be trodden in view of the imminent explosive danger.

A digital twin that speculates on the future to break through the ground.

In *Prelude To: When The Dust Unsettles*³ (2022), Femke Herregraven evidences the link between advanced visualization systems and mineral extraction through the creation of a “digital twin” of a large lithium deposit in Manono, Democratic Republic of Congo. A digital twin is a rendered model of a real-world mine in which virtual mining operations are simulated to detect and optimize stock efficiency and future profits. Stripped of side effects such as contaminated ecosystems, exploited bodies, endangered species, toxic air, geological faults, traumatized communities and violated landscapes, the digital twin operates as an uninhabited 3D model that can be traversed by a disembodied and immune eye.

Both audiovisual projects described above give food for thought from different perspectives. However, there are aspects that I would like to problematize specifically. Where the body cannot access, the prosthetic and machinic eye of the drone -both omnipresent and speculative- presents itself as the only resource of visibility and access. There too, where images create the illusion of an uninhabited territory (by silencing its occupation), diverse geopolitical tensions resonate. Both in the desert minefields and in Manono's digital twin, it is evident how technologies of visibility in their ubiquitous presence can generate ecomedial ecologies (Cometa, 2023) and techno-imaginaries that invisibilize structures of capital and colonial violence rooted in the places.

² Agencia de Borde. *The Landmine Project*. See in: <https://www.thelandmineproject.com/>

³ Femke Herregraven. *Prelude To: When The Dust Unsettles*. See in: <https://www.place.dev/player/index.php?key=tzJMmUKbrY>

In this sense, several questions arise: in what way do images impact on the territories? are images a passive agent of registration? under what rhetoric of operability, both device and image, can they make invisible? And, by the way the projects described, how can creative practices generate critical counter-narratives that question the use of images? This article aims to problematize the idea of uninhabited territory from the analysis of the use of operative images produced by drones in the works described above. The reading axes will be focused on thinking how the creation and constant development of new technological devices of visibility, particularly those that produce images from a prosthetic eye, make evident how human activities increasingly drive to a systematic distributed violence that overflows the margins of the representation of places and territories.

In order to develop the above, the proposed critical apparatus is structured in four moments. First, a brief conceptual horizon on territory is proposed, understanding the latter as a discursive device that brings together political, economic, strategic, warlike, legal forces, among others, that are activated and enter into conflict depending on the sociohistorical margins in relation to the delimitation of land or terrain (Elden, 2013; Montero, 2023). In the second instance, the drone will be situated as a robotic device, primarily epistemic (Denicolai, 2022), which impacts the optical field by enhancing human vision as an automated prosthetic and machinic biotechnological organism (Arcagni, 2018; Cavallotti 2022; Emmelhainz, 2015). The drone as a heterogeneous assemblage based on the superposition of its potential functions is the articulation of the *medium* par excellence for the extraction and datification of the world remotely (Chamayou, 2006). The drone is also inscribed in the rhetoric of those visual devices, not only in terms of the models of representation that they imply, «sino como emplazamiento de saber y poder que operan directamente sobre el cuerpo del individuo»⁴. In this context, the drone, in a totalization of perspectives or synoptic visions covering the whole space and altering time, establishes itself as an expanded field: the data it captures and the way of seeing it develops and configures provokes a revolution from the sighting. For Nathan Hensley and Roger Stahl signify, in addition, a regime of figuration, a way of seeing, therefore, a modality of thought (Hensley, 2016).

⁴ J. Crary, *Techniques of the observer: On vision and modernity in the nineteenth century* (1992), tr. sp. di Lopez Garcia. F, Cendeac, Murcia 2008.

Thirdly, images will be analyzed from their operational dimension, that is, practices and infrastructures of images whose purpose is not representational but rather to detect, calculate, measure, analyze, navigate, identify or even destroy (Parikka, 2023). Due to its digital character, its performativity unfolds in visual and invisual fields, generating a dense mass of data organized in layers of information. All these characteristics structure a methodology that addresses their operational character as ontogenetic forces that produce material realities. They are therefore instrumental images for the dynamics of power and capital⁵. To the extent that these images regulate, guide and reconfigure, they manage to impact bodies and territories as they contribute in war, extraction and financing logics (Mezzadra, S., & Neilson, 2019). As a fourth and final part, the analysis of *The Landmine Project* and *Prelude To: When The Dust Unsettles* will be developed problematizing the previous concepts. This will emphasize how the configuration and use of drones and their production of images operate as a function of a political rhetoric which generates an imaginary of unoccupation, thus allowing the instrumentalization and colonization of spaces.

To conclude this introductory instance, I would like to propose the following question: how do these tensions in the territory affect, stress, overflow or even exhaust the concept of landscape as a representational device⁶? Currently, the creation and constant development of new technological⁷ and visual devices⁸, the overwhelming and overflowing presence of technology, the changes in the contemporary social fabric due to the collapse of the modern narrative matrix⁹, together with the new perception we have of the planet/world in the context

⁵ J. Parikka, *Operational Images: From the Visual to the Invisual*, University of Minnesota Press, Minnesota 2023, p. 36.

⁶ Although this article does not focus on the conceptualization and tradition of landscape, it is important to emphasize that it is inscribed within contemporary concerns about the emergence of ideas and concepts that come to question it. Force-ideas such as extractivism, extinction events, climate crisis, Anthropocene, the irruption of Gaia, among others, arrive to stress its aesthetic universe as a means of representation that presents the relationship between human beings and territory, as proposed by Jens Andermann in *Entranced Earth: Art, Extractivism, and the End of Landscape* (2023). In this sense, it seems to me that elaborating the concept of territory, as a field in dispute, in its geopolitical and representational dimension, takes on particular force to think and rethink the horizon of meaning of the landscape in the face of the need to assemble the human and the non-human in contexts where violence overflows.

⁷ Along with digitalization and as Alain Roger points out, «the invasion of the audiovisual, the acceleration of speeds, the spatial and abyssal conquests have taught us and forced us to live in new landscapes, subway, underwater, aerial, sonorous, olfactory, moving away from the archaic story of the old Europe». See in: Roger, Alain, *Court traité du paysage* (1997), transl. sp. by Veuthey, (ed. by) Maderuelo, J, Biblioteca Nueva, Madrid 2013.

⁸ H. Steyerl, *The wretched of the Screen* (2012), transl. sp. by Berardi, F, Caja Negra, Buenos Aires 2014.

⁹ S. Rojas, *El Arte Agotado*, Sangría Editora, Santiago de Chile 2012.

of the Anthropocene and climate change, reveal how human activities increasingly drive to a systematic ecological and socially distributed violence that overflows the margins of the representation of places¹⁰. Moreover, it seems as if we are facing an imperative where the world is configured from the becoming landscape. The means of visibility are so prolific and totalizing —enclosing us in the time of the large scale synchronized with technology, globalization and capital— that the question arises if there is a representational omnipresence. Territories are loaded with meaning. The world is loaded with landscape, the world itself is an image. In this regard, how do we think the landscape? How do we represent from the landscape this condition and relationship with the world?

Brief annotations about the territory

As stated at the beginning, this article is developed under the assumption that technologies of visibility can generate ecomedial¹¹ (Cometa, 2023) and techno-imaginary ecologies that invisibilize structures of violence rooted in places. In the proposed case, these technologies generate, on the one hand, a discursivity of uninhabited territories when they manage to omit human and non-human occupation from their registers and, on the other hand, they leave in evidence the structures of violence rooted in the places, thus stressing the concept of landscape as a representation device.

¹⁰ The point in question about the landscape configuration is precisely, following Sergio Rojas' ideas, the crisis of the subject (as configurator) and the humanist coefficient of its articulation. Therefore, we can speculate that the concept of landscape is overflowed because the reading key strongly rooted in the human-object relationship as a measure of the world has collapsed, proper to the appearance of an overwhelming consciousness of entities that question the measure of man. See in: S. Rojas, *El Arte Agotado*, Sangría Editora, Santiago de Chile 2012.

¹¹ With ecomediality, Michael Cometa proposes to expand the field of investigation of media ecology in order to stop reducing the problem to studies of hardware and technical and/or cybernetic devices. For, as he states, what we commonly call media are only one component of a much more complex environment, of a *nicchia ecomediale* that comprises precisely bodies, gazes, forms of perception. The idea of *nicchia ecomediale* elaborated by the author allows us to understand the media as devices in a sense more closely linked to the positions of Foucault and Giorgio Agamben. That is to say, to understand them «come sistemi complessi che comprendono il *vivente* e il *non vivente*, materie e discorsi, l'ideale e il materiale, le innovazioni tecniche e la *zoe*. Insomma come nicchie ecomediali». In this context, the concept of ecology is key. It allows us to broaden the field of biology, which, as Cometa states is «importante sia come metafore sia come modello concreto per l'evoluzione dei media- all'ambiente, perchè i media vanno compresi in un sistema di relazioni che include l'intero ecosistema del pianeta. Non solo, quindi, la materia, ma anche la *materialità* degli elementi, organici e non-organici che li costituiscono. Si tratta insomma di applicare una visione compiutamente bioculturale, basata cioè sull'idea di una coevoluzione tra *zoe*, *bíos* e *téchne*, di innesti – sempre più evidenti dell'era del post-umano tecnologico – tra il biota e il resto del pianeta che è fatto di materia inerte, macchine, costruzioni culturali (linguistiche e gestuali), rituali, performance e via discorrendo». See in: M. Cometa, *La Svolta Ecomediale: La Mediazione Come Forma Di Vita*, Meltemi, Milano 2023, pp. 12-13.

As a starting point, situating the concept of territory is key. As the English geographer Stuart Elden points out in *The birth of territory* (2013), this is far beyond being a simple delimited place, «the territory should be understood as a political technology, or perhaps better as a bundle of political technologies»¹². That is, the territory is a device generated between various discursive forces and the interaction between them. Political, economic, strategic, warlike, legal forces, among others, are tensioned depending on the socio-historical margins in relation to the delimitation of land or terrain (as property). As Michel Foucault points out: «territory is undoubtedly a geographical notion, but it is above all a juridical-political notion: the area controlled by a certain type of power»¹³. On the other hand, and apropos of the same, for Chilean researcher, visual artist and photographer María Rosario Montero, it is fundamental to highlight the link that the concept of territory maintains with violence. She writes:

Por su parte, desde el ámbito de la geografía legal, David Delaney define el territorio como tierra ocupada por la violencia, como lugares donde las limitaciones y las fronteras son negociadas o impuestas por/ una comunidad determinada. Elden también reflexiona en la violencia que implica la delimitación del espacio, como un acto de exclusión e inclusión, donde aquello que se delimita distingue una pertenencia de un adentro y un afuera, al mismo tiempo que compone espacios que necesitan ser reforzados y mantenidos, requiriéndose un esfuerzo constante para establecerlos y mantenerlos [...] El territorio es, por tanto, la tierra poseída, distribuida, mapeada, calculada, delimitada, disputada y controlada. En este reconocimiento de la dimensión simbólica del territorio, confirmamos que su valor va más allá de ser un objeto económico: ha sido concebido como un modo de organización social/espacial, de carácter histórico, geográficamente limitado y dependiente de la cultura que lo administra¹⁴.

We can say, then, that the territory is a politically active and performative device (affective and experiential), which mutates and is permanently under tension. Based on the ideas of Félix Guattari and establishing a dialogue with the Brazilian geographer Rogerio Haesbaert,

¹² S. Elden, *The Birth of Territory*, The University of Chicago Press, Chicago 2013, p. 322.

¹³ M. Foucault, *Questions à Michel Foucault sur la géographie*, in “Dits et écrits”, 1954–1988, vol. 3, (éd. par) D. Defert and F. Ewald, Gallimard, Paris 1994, 32; and M. Foucault, *Questions on Geography*, (trad. par) C. Gordon, in “Space, Knowledge and Power”, (ed. par) J. Crampton, S. Elden, Ashgate, Aldershot, UK 2007, p. 176.

¹⁴ R.M. Montero, *Una Línea Marca El Horizonte: Fotografía Contemporánea Del Paisaje En Chile*, Ediciones Metales Pesados, Santiago, Chile 2022, p. 51.

Pablo Mansilla Quiñones points out that the current phase of modernity (late capitalist, colonial and patriarchal) promotes constant processes of deterritorialization and reterritorialization. This articulates a global dis-order that transgresses the way in which territories are produced and inhabited. In this way, environments and zones in crisis are incubated, where disputes over power over diverse terrains, nature and its resources are at the center of contemporary geopolitical conflicts¹⁵.

In this context, the representation and production of images, particularly those of zenithal vision¹⁶, play a fundamental role. Various devices and apparatuses have sought to give visibility to territories and their respective changes. From cartographic language — as Lorenza Pignatti explains in *Cartografie Radicali* (2023) —, through painting, panoramas, photography, to more contemporary forms such as Google Maps/Earth, the gradual improvement of satellite images and remote sensing, surveillance and monitoring technologies such as drones and security cameras, forms of territorial records are configured articulating specific relations of knowledge-power in relation to land and its occupation. In this way, the relationship between land and power -its limits and boundaries, its openings and closings-, and eventually diverse forms of violence materialized in space, are mediated by devices of visibility and imagery.

The eye that floats, the eye that registers, the machine eye

I propose to think of the drone as a complex robotic device, underlining its epistemic agency, which impacts the optical field by enhancing human vision as a prosthetic and automated biotechnological organism. We will call drone a remotely controlled eye-machine that, independent of its degree, under Gilbert Simondon's logic of individuation and complexity of registration, operates under the logic of zenithal vision and telecommand. In this section and in relation to the above, it is important to develop the relationship of this device with the visualization of spaces and territories.

First, we must situate such a device in relation to the technical-visual. As Irmgard Emmelhainz states, the development of devices in the optical field offers an improvement of

¹⁵ P. Mansilla Quiñones, *Geography of Absences, Coloniality of the Being and the Territory as a Critical Substantive in the South Epistemologies*, in “Utopía Y Praxis Latinoamericana” 24, n.º 86, pp. 148-161.

¹⁶ M. Gutiérrez De Angelis, *De Kepler a Google Street View: La perspectiva cenital como dispositivo de la visión*, in “E-imagen Revista 2.0”, Nº5, Sans Soleil Ediciones, España-Argentina 2018.

human vision through prostheses¹⁷. For the author, this inaugurated three crucial processes in perception. First, the machine introduces the gradual standardization of viewing in augmented reality. Second, this prosthetic enhancement of the human eye generates the illusion of "limitlessness" and the unregulated gluttony that desires to see everything from nothing, spreading the principle that everything can be seen, constantly kicking the edge of the invisible. Third, machinic vision becomes an epistemological issue from a human-centered point of view, but without stable points of reference¹⁸. Under this conceptual horizon and starting from the ideas developed by Lorenzo Denicolai in his essay *Il robotmedium come dispositivo relazionale: tecnologia e visione* I propose to situate the drone as a specifically robotic device. Denicolai, in an interesting proposal, states that a robot is a medium capable of substituting and empowering humans in certain actions and situations (at the same time articulated as a media and shamanic-technical machine). In this sense, the robot is a device that allows us to establish relationships with others and to experience the world in which we are inscribed. He points out:

In questo caso, il robot fornirebbe lo strumento e le necessarie regolazioni per vedere e per mostrate (un dispositivo di visione e/o di rivelazione?), aprendo così alle possibilità di esplorazione dell'ambiente: conseguentemente, dunque, sembra configurarsi anche come un'estensione percettiva e cognitiva, come uno dei molti "media that performatively intervene in our action" [...] Il robot si inserisce bene in questo ambiente complesso e stratificato, in un panorama relazionale che apre a dei potenziali approfondimenti. Da un lato, infatti, è evidenti che il robot costituisce una delle molte possibilità che l'automazione e la datificazione – intesa sia come la produzione e l'estrazione di dati, sia come l'elaborazione e la trasformazione di questi ultimi in oggetti percepibili, visibili e, perché no, vivibili- offrono oggi all'agente umano¹⁹.

In this sense, the author emphasizes the immediate relationship between man and medium (facilitated by the robot). A hypermediatic relationship, of reciprocal and communicative naturalization, which strengthens the link between the digital and analog worlds at different levels. On the other hand, based on the ideas of Ruggero Eugeni, who proposes three

¹⁷ It even creates confusion between itself and the device (which is configured as an extension).

¹⁸ I. Emmelhainz, *Conditions of Visuality under the Anthropocene and Images of the Anthropocene to Come*, in "Journal #63", 2015, <https://www.e-flux.com/journal/63/60882/conditions-of-visibility-under-the-anthropocene-and-images-of-the-anthropocene-to-come/>.

¹⁹ L. Denicolai, *Robotmedium: Dispositivi, Intelligenze, Cinema*, Meltemi, Milano 2022, pp. 25-26.

typologies of devices: technological, situational and epistemic²⁰, Denicolai distinguishes between types of robots that are part of our daily life according to these categories. As technological devices or *apparecchio* refers to prostheses with a high degree of automatism that function without our apparent participation, but participate in our daily experiences²¹. On the other hand, a situational device or *assamblage* refers to robots that interact with humans with a relatively low level of AI, generating immediate communication (they can be either digital thermometers or medical machines that interact with patients). Finally, there is the epistemic device or *apparatus*, which the author explains:

Si tratta in sostanza, di un oggetto vivificato che, per riprendere la rilettura antropologica di Severi, assume su di sé delle identità complesse, “derivanti dal costituirsi di relazioni rituali e non soltanto al semplice trasferimento di un aspetto del pensiero umano sul mondo degli oggetti” [...] Il robot (che prende il posto dell’ indefinito oggetto di cui parla Severi) non è solo un feticcio, ma piuttosto un *assemblage* di eterogeneità – perlomeno di sue identità, la nostra e quella dell’ oggetto stesso – che dialetticamente si co-modellano nel rispecchiamento che la sua stessa materialità corporea garantisce. In questo senso, è possibile accennare rapidamente a un’ ulteriore lettura. Per Kirk Besmer, l’ uomo può riflettersi nell’ agente robotico avviando un processo di embodiment, sottolineando come il “sense of being “in” or “inhabiting” the remote body of the robot” si traduca in un “robotic re-embodiment”²².

In this way, the epistemic dimension of the robot points to those devices that allow us to know the world to the extent that the human and the environment enter into a relationship of mutual modification for the generation of new knowledge.

At this point, I would like to add a fundamental aspect of the device we propose as robotic: the machinic gaze. The drone is not only a device that moves and flies, but also records and registers. The device is first and foremost a hovering camera that can capture different visual data depending on the complexity of its operation. As Denicolai points out about this aspect

²⁰ Eugeni says: «Parlerò in seguito (riordinando i termini lessicali del dibattito) di un dispositivo epistemologico (l’ apparato, più generale e astratto, cui assegno il nome inglese di apparatus), di un dispositivo situazionale (il dispositivo che eroga e guida l’ esperienza di uno o più soggetti, che nominerò con il termine di dispositivo) e di un dispositivo tecnologico (l’ apparecchio o gli apparecchi specifici: quello che si può chiamare il device/appliance)» See in: R. Eugeni, *Che cosa sarà un dispositivo. Archeologia e prospettive di uno strumento per pensare i media*, in R. Eugeni, G. Avezzi, (ed.), *Il dispositivo*, La Scuola Editrice, Brescia 2017, pp. 5- 43 [<http://hdl.handle.net/10807/110986>]

²¹ *Ivi*, p. 35.

²² *Ivi*, pp. 44-45.

— regarding machine vision integrated in robots —: «intanto, la visione meccanica, ossia la capacità del medium robotico di potenziare e di estendere la vista umana, abilitandola a vedere dei fenomeni altrimenti non coglibili a occhio nudo»²³. In other words, the robotic device with built-in machine vision has an extended state of visibility that would emphasize even more an assembly resulting from a mutual embodiment between the human and the device itself. It is also important to emphasize that the result of this connection, i.e. the creation of images, occurs as an act of material translation, in which the visual information collected by the machine must be transformed into a perceptible fact for the human being. Artificial vision is a gaze that the machine shares with the human. In this way, a way of translating a mechanical perception is configured that becomes meaningful for human reception and cognition²⁴.

Taking all of the above into account, within this universe the drone moves between the three stages of robotic devices described above, depending on the complexity of the technical device itself, whether simple or complex. That is, it is a technical device insofar as it is a diverse technological object that adapts its corporeality to objectives and automation — a drone for war, a drone for show/tourism, or a drone for home recording are not the same thing — it is a situational device insofar as it interacts with humans as a function of telecommand; and finally, it is above all an epistemic device. This is because the drone is incorporated into human perception, not only as a resource that provides specific images, as an alien object, but as a way of seeing, thinking, and relating to space and time, as an object of visual expansion with which the body is embodied.

At this point, it is important to emphasize the relationship between drones and the mapping of territories, especially in terms of their epistemic condition. Drones, as remotely controlled vehicles, represent space vertically from coverage and mapping. In *Théorie du drone* (2013), Grégoire Chamayou outlines seven principles for understanding such a revolution of the gaze. First, the drone articulates a constant geospatial gaze, the mechanical eye that observes has no eyelids. Secondly, this gaze produces a totalization of perspectives (the field of vision extends over large areas), i.e. it is possible to see everything, all the time. The large number of images produced by these devices generates, as a third principle, a total archive, the storage

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ivi*, pp. 38-39.

of which makes it possible to reconstruct genealogies and itineraries (this storage capacity overflows the existing one). Fourthly, the data and archives produced can be merged to create blocks of information that contain the potential to build informational layers of the same event, unifying the present, the past and the future from anywhere. Finally, principles five, six and seven unfold in the logic of surveillance and monitoring: schematization of life forms, behavioral analysis and detection of anomalies with a preventive purpose²⁵.

In this context, the images generated by drones, as strategies of representation based on digital apparatuses and assuming a specific topography, a certain way of thinking and organizing time and space²⁶, have detonated a series of changes in the aesthetic, symbolic and political dimensions on and from visibility. It alters any sense of scale, radicalizes and transcends the human scale, and produces a return to the fiction of the Eye of God. «El ojo de Dios abarca con su mirada dominante la totalidad del mundo (...) Nada le es opaco porque es eterno, abarca todo el tiempo, pasado presente y futuro. Su saber, en fin, es más que un saber. A la omnisciencia le corresponde la omnipotencia»²⁷. Diachronic and totalizing, the form of the drone is based on massive asymmetries of perspective²⁸.

The resulting georeferenced database poses more than one problem. Sovereignty, for example, is no longer flat, slavishly territorial, but volumetric and three-dimensional²⁹. As Chamayou points out, the drone eliminates the reciprocity of the scene of the crime and transforms vision — and with it the risk of death — into a unilateral operation. In this sense, the images produced by drones in contexts of surveillance and monitoring represent a certain exercise of biopolitical power. That is, forms of producing sovereignty and espionage from the domain of 3D, or what architect and researcher Eyal Weizman calls the politics of verticality. As he explains in *Introduction to the Politics of Verticality* (2002), before, geopolitical control used to be distributed on a flat surface (like a map, where borders were defined and drawn two-dimensionally). Today, the distribution of power has taken on a

²⁵ G. Chamayou, *Théorie du drone* (2013), tr. sp. di L. Eiff, Ned ediciones, Barcelona 2016.

²⁶ *Ivi*, p. 28.

²⁷ *Ivi*, p. 46.

²⁸ N. K. Hensley, *Drone Form: Word and Image at the End of Empire*, in “Journal #72”, 2016, <https://www.e-flux.com/journal/72/60482/drone-form-word-and-image-at-the-end-of-empire/>.

²⁹ G. Chamayou, *Théorie du drone* (2013), cit., p. 58.

vertical dimension³⁰, dividing space (subsoil, land, and airspace) into stacked horizontal layers³¹.

In this context then, from above, explains Hito Steryel quoting the Cameroonian philosopher Achille Mbembe:

La ocupación del suelo adquiere, por tanto, una importancia primordial en la medida en que la mayor parte de las acciones policiales tienen lugar desde el aire. Con este fin se movilizan tecnologías variadas: detectores a bordo de vehículos aéreos no tripulados, jets de reconocimiento aéreo, aviones con “ojo de halcón”, helicóptero de asalto, satélites de observación, técnicas de hologramas³².

Therefore, images coming from devices such as the drone are reshaping cartography, international relations and global representation strongly intertwined with digital capitalism: sovereign territories of the world also gaining digital visual domains, navigable and privatized in the hands of large corporations³³. The drone, in principle, is the story of an eye turned into a weapon. High resolution flying cameras armed with missiles and detailed images of the territories of conflict zones³⁴. It is for this reason that the rapid proliferation in the technical development of drones has meant an equally rapid proliferation of new ways of seeing and conceiving hegemony, as well as new ways of exposing political violence. As Roger Stahl explains, drawing on the ideas of Paul Virilio: «the history of war is a history of visual technologies and, in many respects, the gun and the camera share a common lineage; alongside the war machine there has always been a machine of ocular observation»³⁵.

³⁰ Eyal Weizman cites Israel's occupation of Palestine as an example. This began as a set of ideas, policies, projects and regulations proposed by technocrats, generals, archeologists, planners and road engineers of the Israeli state since the occupation of the West Bank, dividing the territory into different discontinuous layers generating control from high points.

³¹ H. Steyerl, *The Wretched of the Screen* (2012).

³² *Ibid.*

³³ L. Parks, C. Kaplan, *Life in the Age of Drone Warfare*, Duke University Press, Durham, NC 2017.

³⁴ G. Chamayou, *Théorie du drone* (2013), cit.

³⁵ R. Stahl, *What the Drone Saw: The Cultural Optics of the Unmanned War*, in “Australian Journal of International Affairs 67”, no. 5, 2013, pp. 659-674 doi: 10.1080/10357718.2013.817526.

Operative images and the production of uninhabited imaginaries

Now, the images produced by visibility devices such as drones are framed in a specific ecomediality, above all, and particularly in terms of their digital quality. That is to say, a digital object³⁶ that becomes data, pixel, measurement, automation, rendering, speculation and projection. These activities are framed within the logics of operativity. As Jussi Parikka points out in *Operational images: From the visual to the Invisual* (2022), «operational images trouble what an image is, as far as it shifts from representational to nonrepresentational, from the primacy of human perception of bodies, movement, and things to measurement, pattern analysis, navigation, and more. They change the scales and terms of reference»³⁷. In this sense, operativity, according to Parikka in dialogue with Sandro Mezzadra and Brett Neilson -in relation to contemporary capitalism-, is a term that is linked to logistical infrastructures and all kinds of actions that function to sustain, mobilize, analyze and synthesize all those "data" that become "images". A coupling of perception and action that control, regulate and amplify the functioning of bodies. In this sense, operative images only exist thanks to other operations and, moreover, operations that help us to understand the transformation of images into data, from the visual to other forms and formats of registering the world beyond representation³⁸. Operative images, then, are not so much interesting as images in themselves, but as part of a broader infrastructure of skills, labor, techniques and technologies and, above all, of how institutions assemble such images according to their particular needs and uses impacting our daily lives and our affections. Parikka explains:

It can be seen as a term that speaks to techniques of measurement, analysis, and synthesis through techniques of images but in particular institutional situations and uses. Operational images organize the world, but they also organize our sense and skills in terms of how we are trained to approach such images, from the photogrammetric mapping of landscapes to pattern recognition, astronomy datasets to Mars Rover imaging practices. On the other hand, the term relates to practices (and labor) of testing, administering, and planning also reflected in the sites of filming. These range from schools to offices to management training centers, and army field exercises, to paraphrase Elsaesser³⁹.

³⁶ It is suggested to follow Yuk Hui's ideas in *What is a digital object?*. See in: Y. Hui. *WHAT IS A DIGITAL OBJECT?*, in "Metaphilosophy 43", no. 4, 2012.

³⁷ J. Parikka, *Operational Images: From the Visual to the Invisual*, cit., p. 36.

³⁸ *Ivi*, p. 11.

³⁹ *Ivi*, p. 38.

It is important to highlight the explicit political scope of the author's proposal. Parikka does not propose these images as mere institutional instruments for their social use, but rather situates them as forces of attraction that direct in various ways the spheres of power, vision, perception, subjectivity, information, data and access to them. In this way, operative images introduce frictions related to their hegemonic institutional functional use and to all those dynamics of capitalist force/violence that pass as every day and harmless operations. In this aspect, images in their operativity are understood as ontogenetic forces that produce reality, that is to say, they produce material realities that become suitable instruments for the dynamics of power.

Based on the proposal of this essay, it is appropriate to focus the discussion on the operative images of the territories. That is, images that measure, divide, describe, speculate, project and extract. This theme is also developed by Jussi Parikka in a broad and critical way, focusing on the discursive chains between images and geopolitical interventions. He develops this by underlining in particular the idea that territory today refers not only to the earth, but to any planetary surface framed by observation technologies, from satellites to sensors⁴⁰. We can see here that the constant development of visual devices and their images kick and reconfigure the boundary of what we know as territory. To the extent that the devices visualize new zones to be discovered and inhabited (both terrestrial and non-terrestrial, human and non-human), they enter the confines and logics of geopolitics. That is to say, they enter the logic of knowledge-power through the administration of the earth:

Forms of techniques (that are other than military targeting or the even broader aerial view and photography) are central in understanding the operative ontologies at play: images materialize at specific sites and spatial–logistical formations, and they are operative in specific institutional practices (military, finance, extraction industries, scientific remote sensing, landscape surveys, architecture, and planning, to name some)⁴¹.

How do these images impact on the territories? Let us follow Parikka's proposal in dialogue with Mezzadra and Neilson, who propose three main operations to develop their theory of capitalism: extraction, logistics and financing. Parikka thinks about the impact of operative

⁴⁰ *Ivi*, p. 41.

⁴¹ *Ivi*, p. 55.

images in connection with the territory in its direct relationship with colonial, capital and war activities, bearing in mind the three operations mentioned above. Parikka refers to images that operate in particular narratives: visualization of battlefields, espionage in conflict zones, measurement and remote sensing of territories for agricultural or mining activities, data extraction and rendering of models with Artificial Intelligence, among others. This last factor particularly stands out, since the potential operational image allows a speculative and projective dimension. The operative image has the power to configure models, i.e., to extract data to later articulate them in a provisional way and generate a set of trained actions that can create alternative models to the real one. In this sense, operative images detect patterns of analysis that potentially produce anything as an image.

But the question of the model becomes a site of investigation of the change of images, as it becomes a site of investigation of data and knowledge, which is why it warrants placement alongside the discussions of platforms and datasets. Model, as such, also becomes an epistemic device to investigate the operations of images and operations of formatting the world in their own invisual image. Such models are not visualizations of the world but operational interfaces through which changes are enacted, whether in the contexts of urban planning, military operations, or earth observation of land use and land cover, vegetation, agricultural crops, erosion, and so on⁴².

It seems that the idea of the measured territory is the basis for transforming the image into data, the data into a model, and the models into infinite images of possible futures. A mechanism that makes it possible to visualize different strategies for formatting environments. Predictions of territories, predictions of the future. This aspect, however, does not particularly surprise us, since it is a common contemporary operation, present in architectural and design projects, as well as in other economic activities related to the exploration and exploitation of land, sea or space, or even in strategic projects of military invasion, among others. The problem of articulating such models arises when they are part of a dynamic that seeks to make structures of violence invisible. That is, the problem that Parikka demonstrates is that in these models, in relation to the rhetoric of capital and power, configures a projection of raw land and not of its actual occupation or habitation. Each

⁴² *Ivi*, p. 91.

projection is made without taking into account possible vulnerable human and non-human factors, thus hiding the secondary effects that certain actions can have on different agents.

In this context of the production and use of operative images, it is important to emphasize the critical role that contemporary creative practices maintain when they use these same images to articulate discourses of residence and to make visible the various problems of violence that are rooted and invisible in the territories. In this way, the critical use of operative images can put in tension the hegemonic use of the rhetoric of capital, production and operativity.

The Landmine Project and Prelude To: When the Dust Unsettle

Creative practices, especially those that configure audiovisual material through digital tools, seek to generate strategies of creation, action and circulation from a transdisciplinary perspective, producing diverse experiences of materialization around a narrative engine. In the analysis proposed below of *The Landmine Project* by Agencia de Borde and *Prelude To: When The Dust Unsettle*, forms of representation of the territory are examined mainly through the articulation of images recorded by drones. Both projects also expose, through the alternative montage of operative images, various fractures that testify to the historical and symbolic tensions present in conflict zones. That is, contexts in which violence materializes in places and is registered through machinic gazes. In this way, the material analyzed responds to the desire to generate critical counter-narratives from the alternative use of images.

One. Femke Herregraven developed *Prelude To: When The Dust Unsettles* as a member of the international artist collective On-Trade-Off⁴³, founded in 2018 in response to the "discovery" of a lithium deposit in a mining area in the Democratic Republic of Congo, specifically in the village of Manono. The work is a video installation with a topographical model and a sound composition with recordings of the site.

While this territory was declared a key piece in the promise of green energy, it was transformed, at the same time, into a zone of financial speculation and future mining

⁴³ Current members: Alexis Destoop, Marjolijn Dijkman, Pélagic Gbaguidi, Femke Herregraven, Jean Katambayi Mukendi, Musasa, Alain Nsenga, Georges Senga, Pamela Tulizo, Maarten Vanden Eynde.

exploitation⁴⁴. Currently, and due to the use of available visualization technologies, large international mining companies generate complex digital models of territories in order to speculate and make simulations of megaprojects. Sophisticated digital tools of remote sensing, computational modeling and machine learning are used to generate what is known as a digital twin. Renderings that are used to simulate extraction processes and convince politicians and investors of their potential profits and benefits. In this sense, the computationally articulated data and pixels create a hyper-clear and ideal model, stripping it of all "noise" produced by the daily use of the site. All the side effects of mining activity such as physical impact, pollution, waste and toxicity in the area, social and physical exploitation of workers and the local population, is omitted from this computational representation.

The images used to create the model are captured by a drone equipped with specific remote sensing and multispectral technologies to accurately define the characteristics of the surface where the mineral deposits are located. Geological exploration in hard-to-reach places is the ideal scenario for a remote-controlled machine eye. The technological corporeality of the mobile eye makes it possible to rescue images by gaining access where the human body cannot. At the same time, its embodied eye registration simulates a one-to-one exploration. In other words, it is able to visualize as a human eye would visualize (without the spectral details, of course) with an ethereal freedom of mobility. In this way, the drone glides through the air, climbs to the study area, penetrates through cracks, explores the interior of the earth whose future is to be exploited.

In this way, the artist articulates these operative images of the digital twin by adding her own images and sound recordings to articulate a narrative that seeks to expose all that the operative images erase. The sound of one's own work, characteristic of the mines, reminds us not only that human bodies work in confinement and darkness, but also that where the image appears to be silent, the earth is removed, the soil mutates, and the landscape is interfered with.

⁴⁴ "Prelude to: When the Dust Unsettles • Femke Herregraven," Femke Herregraven, accessed May 6, 2024, <http://femkeherregraven.net/prelude-to-when-the-dust-unsettles/>.



Figure 1. Femke Herregraven. *Prelude To: When The Dust Unsettles*. Video installation with topographical model, and sound composition with recordings from Manono. Video capture. 2022.

Thus, Herregraven brings together these split realities by combining the virtual with elements of Manono's reality in a rich audiovisual material. In the face of possible lithium extraction, the artist investigates, explores and problematizes how these digital twins create a purely virtual history that helps maintain the economic ideology of extraction and global projectivity. As the title of the project refers to, the artist states that «the work is a prelude to an alternative digital twin of Manono that develops as a collective project and goes against the abstraction and monetization of the landscape and its inhabitants»⁴⁵.

Two. Between 2016 and 2020, Agencia de Borde (from now on AB) developed the project *Campos Minados*⁴⁶, an interdisciplinary proposal that crosses new media, visual and sound, from the reflection on the position of landscape in the fields of contemporary representation, problematizing the aesthetic, symbolic and political dimension of territories burdened by technical interventions. Within these research margins, *Una explosión sorda y grave, no muy lejos* (2017) is born. The project is based on the exploration of minefields planted by the

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Agencia de Borde. The Landmine Project. <https://www.thelandmineproject.com/>.

Chilean army in the Atacama Desert between 1973 and 1983⁴⁷. During those ten years, approximately 181,000 anti-personnel mines were planted in the border areas. This military intervention transformed the territory into an untouchable place, out of circulation, creating borders through a series of artifacts that determine the impossibility of inhabiting it. The military action generated a landscape as a technology in itself, creating borders that devour everything.

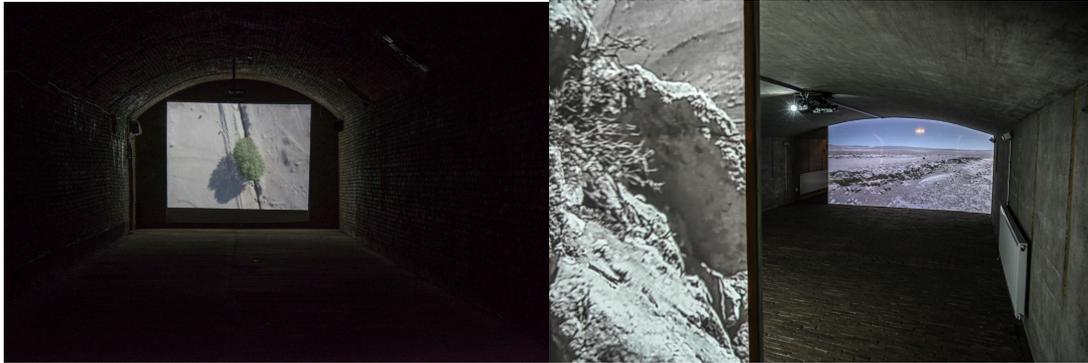


Figure 2. Agencia de Borde. *Una explosión sorda y grave, no muy lejos*. Drone registration. MAC, Valdivia. Chile. 2017.

This situation of uncertainty, that of a landscape turned into a weapon whose spatial-temporal state has been modified, is taken up by AB as a challenge. Currently, the number of mines present is uncertain and their location is a mystery. The changes in the geographical conditions of the territory, characteristic of the dynamism of the Atacama, have moved the anti-personnel mines from their original location. Seismic movements, wind and summer rains have caused the explosive condition of the place to constantly mutate, turning this desert into an unstable, rebellious and performative landscape. The danger remains invisible to the eye, undetectable. In this sense, technology — and human intervention for military purposes — plays a key role in mediating our experience of the landscape. Subway mines, objects no larger than 58x8 cm, are capable of changing the way we perceive and relate to the land, playing an omnipresent role⁴⁸. In this sense, they are objects that interrupt the continuity of

⁴⁷ The minefields were laid in the midst of the political crisis, which threatened to go directly to war, with Argentina over the Beagle Channel and the persistent tension with Peru and Bolivia. Since then, their presence has been justified in order to regulate the entry of foreigners and illegal traffic of any kind.

⁴⁸ M. R. Montero, S. Melo, P. Salas, *The Landmine Project: How to Cross a Fractured Territory*, in “International Journal of Culture and History”, no. 4, 2018, pp. 84–87,

the territory. A unit that multiplies, takes and modifies the landscape, overflows it and transforms it into a weapon.

Una explosión sorda y grave, no muy lejos materializes in an installation that shows the ways of accessing and observing these minefields. The recording of the mechanical eye (the drone), the archive (as an apparatus of historical mediation) and the audio material recording the sound of the explosions are mounted in the exhibition space so that the viewer travels through and encounters the mined desert through different perceptual stimuli.

In AB's proposal, using the war language of verticality and 3D political sovereignty, the registration of the drone suggests the withdrawal of the body, placing it out of reach through the possibility of a prosthetic eye that explores places the body cannot access, keeping it safe. The drone eliminates the reciprocity of the scene of the crime and transforms vision, and with it the risk of death, into a unilateral operation: I see you, but you do not see me, and if you do see, it is the drone, not my body.

As can be seen in both works, the presence of the drone and the operative images it produces are a fundamental part of the articulation of the proposed counter-narratives. Both projects articulate, configure and assemble the images and other elements to expose geopolitical tensions: particularly extractivist and warlike ones. By proposing another logic of interpretation, the projects evidence the critical dimension of territorial violence that is often invisibilized and silenced in the production of capitalist and colonial imaginaries. In both works, sound is incorporated as an agent that completes and challenges the silence present in the images. The sound in *Prelude To: When The Dust Unsettles* and *Landmine Project*- summons all those presences (human and non-human) denied in the records. Sound breaks with the illusion of uninhabited territories as a factor that resonates and resists invisibilization. In this way, the works propose a turn to ecomediality and to the institutional and hegemonic techno-imaginary of drones and operative images. A technical object loaded with uses in structures of violence and images that provide data to contribute to the logics of capital production, are reused to narrate resistance.

Conclusions

In the words that open the interesting collection of essays *A Short Incomplete of History of Technologies That Scale* (2023), Nóra Ó Murchú talks about the concept of scale, based on

the challenges posed by current devices of visibility to access new scenarios of measurement. Although the concept of scale is not explicitly addressed in the article, it is clearly part of the exposed problem, raising the tension of the protagonism of devices and images as part of the rhetoric of measuring the world. «These kings of measurement hold histories, speak to geographical contexts, and can be synthesized from data at the touch of a screen. Moving or scaling through the contexts and information alters feelings, alters our socio-political condition, and challenges us to continually reorganize our world»⁴⁹. Both devices and images are political, cultural, social and technical. They fabricate and circulate realities, move between/with us, and transform what we see through infrastructures and logistics that rearrange not only the visual and the materially tangible, but also the relationships, affects, and beliefs that are deeply rooted in images and their production.

When we think about ecomedia and the techno-imaginaries of specific devices, we have to bring together a multitude of factors. We need to think about images, political infrastructures, contextual surveillance systems, networks, operational and circulation systems, among others. In other words, we need to think broadly about the technical and non-technical, visible and invisible conditions that, once set in motion, operate on the material fabric of the world. As proposed in the article, the manipulation and action on the territories through operative devices and images respond to a series of discursive factors inherent to such a technical-visual universe. In other words, the *modus operandi* of the drone and its images are part of a specific universe of how to see, measure, explore, interact, reproduce and intervene in the world. The proposed problem focuses on how these technologies, used in extractive operations and war-military strategies, manage to invisibilize and silence the secondary effects in those places intervened by contemporary forms of violence and colonial strategies.

Finally, the article proposed to think about how violence takes shape in different realities, where the visibility of territories becomes a fundamental problem, in order to think about the challenges of contemporary fields of representation from more complex and dynamic perspectives. As Harum Farocki suggests, «elevar el propio pensamiento hasta el nivel del enojo, elevar el propio enojo hasta el nivel de una obra. Tejer esta obra que consiste en

⁴⁹ N. Murchú, J. Fakin Janša, *A Short Incomplete History of Technologies That Scale*, Aksioma, Ljubljana 2023, p. 7.

cuestionar la tecnología, la historia y la ley. Para que nos permita abrir los ojos a la violencia del mundo que aparece inscrita en las imágenes»⁵⁰. The unequal political and representative space on which contemporary (and remote) violence depends is mediated through the production of images. In this context, it is urgent to think about productions of resistance that suggest other forms of knowing how to think about images.

⁵⁰ H. Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, transl. sp. by J. Giser and A. Marchi, Caja Negra, Buenos Aires 2013, p. 35.

Technogenesis of the Earth

Simondon and the Neo-magic

Gregorio Tenti

gregorio.tenti@upf.edu

Gilbert Simondon was among the first to observe the rise of planetary technologies and to integrate this phenomenon into his philosophy. Already since *On the Mode of Existence of Technical Objects*, Simondon claimed that technology is endowed with an intrinsic ecumenic tendency and that this tendency is manifesting through the technical ensembles of the informational era: technics is constructing the Earth as a new «techno-geographic environment». This paper aims at analyzing Simondon's view on planetary technology and infrastructural networks, also in the light of the structural instability characterizing today's social and natural systems. In the conclusions, an alternative way towards cultural progress is suggested, the one that Simondon discarded: the way of "aesthetics after aesthetics". Aesthetics might in fact offer a different model to situate the human groups in the techno-planetary environment and overcome extractivist authoritarianism, as long as it finds effective realization into a neo-magic paradigm.

Keywords: Infrastructures, Geophilosophy, Planetary Thinking, Philosophy of Technology, Information Age.

Tecnogenesi della Terra

Simondon e il neo-magico

Gregorio Tenti

gregorio.tenti@upf.edu

I. Del modo di esistenza delle infrastrutture planetarie

Gilbert Simondon è ormai entrato di diritto nel novero dei pensatori della tecnica più importanti del secolo passato. Buona parte della sua opera – fatta eccezione per il suo capolavoro, *L'individuazione alla luce delle nozioni di forma e informazione*, pubblicata postuma nel 2005 – è stata dedicata a una riflessione sul sistema di mediazioni tra essere umano e mondo come sistema tecnologico e, in senso più ampio, come sistema tecnico. La filosofia della tecnica simondoniana è al centro non solo del suo saggio più celebre, *Del modo di esistenza degli oggetti tecnici* (1958), ma anche di numerosi corsi universitari tenuti alla Sorbonne a partire dal 1963, dove Simondon ha ricoperto la cattedra di Psicologia fino al 1984.

Prenderemo spunto da uno di questi corsi, ancora poco conosciuti oltre la cerchia degli specialisti. Si tratta di un corso in Psicologia generale intitolato *L'Homme et l'objet* e tenuto tra il 1974 e il 1975, di cui ci resta un semplice *résumé* (e di cui occorre quindi immaginare una trattazione orale più ampia). Simondon vi affronta il tema generalissimo della relazione tra soggetto umano e mondo oggettivo, di cui enuncia innanzitutto una legge di scala: «la relazione dell'uomo con l'oggetto varia in funzione della distanza che li separa; è dunque in funzione di *ordini di grandezza* dell'oggetto che questa relazione deve essere studiata»¹. Questo aspetto tornerà a più riprese nello sviluppo della nostra analisi.

Nella terza e ultima parte del corso, Simondon introduce una questione che si pone sulla più alta scala di grandezza del rapporto tra essere umano e mondo: la questione della

¹ G. Simondon, *L'Homme et l'objet* (1974-74), in Id., *La résolution des problèmes*, PUF, Paris 2018, p. 12.

«conoscenza della Terra» e dell'«azione sulla Terra per mezzo di grandi opere». I riferimenti a questo tema, come vedremo, non mancano nella sua opera, ma sono raramente oggetto di trattazione specifica: la breve trattazione contenuta ne *L'Homme et l'objet* ce ne offre una utile sintesi. Simondon ripercorre le modalità dell'azione umana sulla Terra a partire dall'«esplorazione marittima dei mari e delle coste»², che alle soglie della modernità diventa esplorazione intercontinentale. *L'esplorazione* è il primo atto dell'utilizzazione tecnica del pianeta: una lunga e onerosa fase di misurazione. La *tecnicizzazione* vera e propria inizia quando i fondali, i rilievi, le geologie sono già diventate «una mappa continua»: la misurazione è necessaria alla riconduzione delle scale macroscopiche alle scale mesoscopiche entro cui si muove dell'esperienza umana. «Verso il 1830-1850», scrive Simondon, «questo continuo era abbastanza raffinato e stabile da permettere di scavare dei canali attraverso gli istmi e d'intraprendere altre grandi opere corrispondenti all'evoluzione dell'industria pesante»³.

Simondon sembra suggerire che all'altezza di queste prime imprese tecnologiche planetarie (ponti, tunnel, canali, ferrovie, poi linee di aviazione e impianti di sfruttamento dell'energia) ha luogo un mutamento nell'approccio tecnico fondamentale dell'essere umano verso il mondo. Per costruire un viadotto come il famoso Ponte di Garabit di Gustave Eiffel, ad esempio, «non si tratta in alcun modo [...] di vincere la natura come una forza ostile sfruttandola, ma piuttosto di completare la natura aggiungendo delle vie di comunicazione»⁴. La concezione della tecnica come sfruttamento predatorio della Terra è superata nel momento in cui si comincia ad agire sul pianeta come dominio d'oggettività complessivo nella misura in cui non si sfrutta la natura per fini esterni ad essa, ma la si «completa». Questo ideale di *mimesis* virtuosa non è ottenuto, per Simondon, al fine utile di abitare (o colonizzare) la Terra, di trasformarla cioè in una nuova forma di vita globale, bensì al fine più ampio di «arricchirla di significato».

Non tutti gli sforzi di organizzazione tecno-geografica, dunque, hanno carattere predatorio: occorre distinguere tra quelli che discendono direttamente dall'industria pesante (che Simondon definisce «tecnocratici») e quelli che potremmo definire *infrastrutturali*, caratteristici di un altro tipo di industria e di un altro tipo di tecnologia.

² Ivi, p. 45.

³ Ibid.

⁴ Ivi, p. 46.

La «tecnocrazia» è una degenerazione della tecnica culturalmente veicolata e basata sulla riduzione dell'oggetto tecnico alla funzione di utilità umana. L'alienazione dell'essere umano dal proprio dominio d'oggettività si produce proprio nel momento in cui la tecnica è ridotta a un ambito di mezzi rivolti a un fine utilitario attraverso la conquista della natura: «nasce allora un tecnicismo smodato che è solo un'idolatria della macchina e, grazie a tale idolatria, [...] un'aspirazione tecnocratica al potere incondizionato. Il desiderio di potenza consacra la macchina come strumento di supremazia»⁵. «La macchina è uno schiavo che serve a fare altri schiavi»⁶, ovvero a soggiogare le forze naturali e umane.

L'essere umano entra in possesso delle interiora della terra, attraversa e ara, supera ciò che fino a quel giorno era rimasto insuperabile. La tecnocrazia assume così un certo senso di violazione del sacro. Gettare un ponte su un braccio di mare, collegare un'isola al continente, perforare un istmo vuol dire modificare la configurazione della terra, attentare alla sua integrità naturale. Vi è un orgoglio di dominio nella violenza e l'uomo si dà il titolo di creatore o per lo meno di supervisore della creazione: gioca un ruolo demiurgico. È il sogno di Faust, ripreso da una società tutta intera, dall'insieme dei tecnici⁷.

Questa concezione titanica e schiavistica della tecnica nasce in una certa epoca tecnologica, quella industriale ottocentesca, e in un assetto psico-sociale in cui la tecnica si isola dagli altri aspetti della cultura: dunque non è – lo ripetiamo – intrinseca alla natura stessa della tecnica. L'heideggeriano *Gestell*, il nichilistico «disporre» del mondo tramite agire strumentale, è in realtà il prodotto dell'epoca del motore, «l'età della termodinamica»⁸. La concezione della tecnica che contraddistingue l'età della rivoluzione industriale si basa sulla trasformazione dell'energia in vista di un lavoro, e produce di conseguenza strumenti di potenza, rendimento, imbrigliamento e scatenamento delle energie primarie. Quest'epoca è la culla della tecnocrazia e segna l'inizio dell'azione tecnica planetaria.

Ma Simondon era testimone ormai da decenni di un'altra rivoluzione tecnologica, la cosiddetta rivoluzione dell'informazione. La concezione informazionale della tecnica non è più quella industriale e termodinamica: su questo assunto storico si fonda l'intera

⁵ G. Simondon, *Del modo di esistenza degli oggetti tecnici*, Orthotes, Napoli-Salerno 2020, p. 12.

⁶ Ivi, p. 144.

⁷ Ivi, p. 145.

⁸ Ibid.

filosofia della tecnica simondoniana. Laddove la tecnica industriale si basa sullo sfruttamento e sulla trasformazione di energia secondo i principi della termodinamica, la tecnica informazionale si basa sui meccanismi di controllo o di regolazione (da cui deriva il nome e il concetto di “cibernetica”) e sullo sviluppo dei veicoli d’informazione. Dal mezzo d’informazione meccanica che serviva a regolare le macchine termiche si passa all’uso massiccio delle correnti deboli, ovvero «le correnti elettriche considerate non come portatrici d’energia, ma come veicoli di un’informazione»⁹: dalla macchina che compie un lavoro, dunque, alla macchina che elabora un significato – sia per sé stessa, sotto forma di auto-regolazione del proprio funzionamento (che la rende man mano più indipendente dall’utilizzatore), che per l’utilizzatore stesso. Mentre la tecnica termodinamica è una tecnica sostanzialmente quantitativa e utilitaria, la tecnica informazionale è sostanzialmente qualitativa e volta a superare il dominio dell’utile, in quanto atta a veicolare un contenuto di significato anziché di amplificare e aumentare un input energetico.

La differenza tra un’automobile e un telefono sta tutta nel passaggio da una tecnologia incentrata sulla macchina e sulla struttura tecnica individuale a una tecnologia incentrata sull’insieme e sull’*infrastruttura*, ovvero sulla relazione di significato. È vero che l’automobile necessita di un’infrastruttura stradale per funzionare; ma l’infrastruttura è per l’appunto conseguenza del funzionamento di un’individualità tecnica, il motore. Al contrario, il telefono è il semplice terminale di un’infrastruttura, per cui è l’insieme a guadagnare priorità logica e ontologica: lo strumento (il terminale) è la mera interfaccia dell’infrastruttura, che si estende al di là della nostra esperienza. Torniamo dunque all’argomento da cui eravamo partiti. La tecnicizzazione del pianeta inizia in fase industriale e in chiave del tutto subordinata alla produzione di energia, ma si consolida nell’età informazionale, rivolgendosi alla produzione di informazione. Se nel XIX secolo la costruzione di ponti, ferrovie, canali era necessaria al funzionamento dell’industria (e da ultimo al funzionamento delle macchine), nel XX secolo invece la mediazione infrastrutturale diviene l’atto tecnico primario: così la tecnica informazionale si emancipa definitivamente dalla strumentalità e si rivolge all’integrazione interna della Terra intesa come sistema planetario di significato.

⁹ Ivi, p. 147.

Il passaggio tratto da *L'Homme et l'objet* ci è servito da spunto per avvicinare la prospettiva simondoniana sulle infrastrutture planetarie e a stabilire sin da subito che in Simondon c'è una tecnica planetaria negativa, corrispondente a una tecnologia sorpassata e a un'ideologia deformante, e una tecnica planetaria positiva, volta a proseguire un movimento di integrazione ed emergenza del significato che – come ora vedremo – corrisponde alla natura stessa. Il breve testo del '74, infine, si conclude ricordandoci che la prospettiva planetaria è anche necessariamente una prospettiva cosmica. Considerare la Terra come un sistema integrato ci pone di fronte a ciò che sta oltre il sistema stesso, il cosmo – e viceversa, l'esplorazione del cosmo è fonte di ulteriore integrazione del pianeta¹⁰. Simondon precisa che sotto questo aspetto ci troviamo ancora in un'epoca di esplorazione primitiva, analoga all'epoca della navigazione costiera. Già in quegli anni, tuttavia, lo spazio cosmico immediatamente sopra la Terra si avviava a diventare uno spazio infrastrutturale fondamentale per lo sviluppo delle tecnologie dell'informazione, dunque una zona di integrazione tecno-planetaria estremamente rilevante.

2. Reticolazioni del mondo

La concezione simondoniana della tecnica, come tutta la sua filosofia, adotta un metodo genetico. Applicare il «metodo genetico» ai sistemi tecnici¹¹ significa considerarli come «ciò di cui vi è genesi»¹² specifica, entro un regime di individuazione a sé. Genesi, naturalmente, non è qui sinonimo di nascita in senso biologico: avere genesi significa costituirsi come sistemi di significato, come determinazioni ontologiche in grado di elaborare in maniera nuova un contenuto d'informazione prendendo forma di conseguenza. Premessa fondamentale di questa idea è che la dimensione del significato non è inaugurata dall'essere umano e dal suo proprio fare: «informazione» è proprio quella genesi del significato (quella messa-in-forma) che avviene a tutti i livelli

¹⁰ Cfr. su questo aspetto M. Vegetti, *L'invenzione del globo. Spazio, potere, comunicazione nell'epoca dell'aria* (Einaudi, Torino 2017), e T. Morawski, M. Vegetti (a cura di), *Earthscapes. Le conseguenze della visione della Terra dallo spazio* (Milano, Donzelli 2024).

¹¹ G. Simondon, *Del modo di esistenza degli oggetti tecnici*, cit., p. 22. È importante ricordare che, secondo la tradizione filosofica, gli oggetti tecnici sono per loro essenza privi di genesi autonoma e dipendono ontologicamente dall'attività umana.

¹² Ibid.

dell'Essere. Quando afferma che la tecnica prolunga la natura, Simondon sta affermando che la natura è autonomamente produttrice di significato e che i regimi della significazione umana si radicano in essa e la promuovono.

Assistiamo a due importanti spostamenti rispetto alla posizione più o meno esplicitamente ostile alla tecnica che potremmo attribuire, paradigmaticamente, a un autore come Heidegger. In primo luogo, lo si è detto, l'Essere non attende l'umano per «aprirsi», ovvero per inaugurare la dimensione del significato; le modalità umane del significato non hanno alcuna priorità rispetto a tutte le altre. In secondo luogo, l'agire umano rivolto alla genesi dell'Essere non corrisponde al fare poetico inteso come inaugurazione poetico-spirituale di un mondo, ma al fare tecnologico, riconcettualizzato come ambito dell'agire morfogenetico umano. La tecnica non è dunque estrattiva e schiavistica per sua essenza: è bensì passibile di isolamento e idolatria all'interno di una cultura, e dunque di degenerazione in «tecnocrazia». La tecnica, in Simondon, rappresenta il vettore genetico più importante dei collettivi umani¹³, e soltanto quanto non è bilanciata dagli altri ambiti fondamentali di una cultura finisce per ridurre il mondo a un dominio frammentato e infinitamente disponibile.

La tecnica non produce oggetti, ma linee di informazione, serie genetiche a cui fa capo una stratificazione modale: una dimensione d'attualità e una dimensione di potenzialità. Ogni singola struttura tecnica si accompagna a un dominio di potenzialità nella forma di un «ambiente associato», entro cui può prodursi una dinamica di feedback positivo (o «ricorrenza della causalità»¹⁴). Un oggetto tecnico non viene mai da sé, ma è densamente e variamente legato al suo *milieu*; e proprio nello scambio con il *milieu* esso è in grado di svilupparsi per auto-correlazione, ovvero per integrazione interna al sistema struttura-ambiente. Il *milieu* tecnico è da intendersi in generale come il dominio di potenzialità di una struttura attuale, ma anche come l'insieme delle condizioni materiali che permettono il funzionamento dell'oggetto: come «un certo regime degli elementi naturali che

¹³ «Anche se le tecniche non avessero né utilità né fine», scrive Simondon, «avrebbero un senso: esse sono nella specie umana il modo più concreto di evolvere» (G. Simondon, *Cultura e tecnica*, in Id., *Sulla tecnica*, Orthotes, Napoli-Salerno 2017, p. 266). Su questi temi, qui ripercorsi sommariamente, cfr. ad esempio A. de Boever, A. Murray, J. Roffe, A. Woodward (eds.), *Gilbert Simondon. Being and Technology*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2012, e S. Mills, *Gilbert Simondon: Information, Technology, and Media*, Rowman & Littlefield, London-New York 2016.

¹⁴ G. Simondon, *Del modo di esistenza degli oggetti tecnici*, cit., p. 59.

circondano l'essere tecnico, legato ad un certo ambiente degli elementi che costituiscono l'essere tecnico»¹⁵.

Le strutture tecniche si comprendono sempre in relazione al loro ambiente. Così, un oggetto può essere «elemento» se fa parte di un «individuo» più ampio, e individuo se fa parte di un «insieme». Un elemento tecnico può essere pensato per esempio come un singolo strumento o meccanismo, un individuo come una macchina, un insieme come un'officina. La scansione elemento-individuo-insieme suggerisce che l'evoluzione tecnica così come Simondon la descrive tende essenzialmente alla ramificazione in sistemi di integrazione sempre più ampi, integrati e ricchi di informazione: ogni evoluzione d'oggetto pone un nuovo *milieu* tecno-geografico come sua condizione, un *milieu* sempre più ampio e ricco¹⁶. Il limite superiore di questa direzione di sviluppo sembra essere per l'appunto l'«insieme» tecnico, definito come «un tessuto di individui tecnici in relazione d'interconnessione»¹⁷. Se è vero che insiemi tecnici si danno già a livello pre-industriale (le officine) e industriale (la fabbrica), al tempo di Simondon era piuttosto evidente come insiemi ancora più integrati, ampi e capillari si stessero creando su scale di grandezza planetarie. In questo modo gli insiemi diventano vere e proprie «reti» il cui ambiente tecno-geografico è la Terra stessa intesa come pianeta¹⁸.

La rete è un tipo particolare di insieme tecnico caratterizzato da scale di grandezza più ampie di quella dell'esperienza umana, la quale occupa una «zona *mesotecnica*»¹⁹. Il concetto di rete tecnica si riferisce concretamente sia alla rete di produzione e distribuzione che alla rete informazionale. L'oggetto di rete appare soltanto a livello degli insiemi tecnici²⁰; d'altra parte, solo in quanto rete l'oggetto tecnico si dispiega completamente: «non ci può essere dispiegamento di una reale apertura degli oggetti tecnici», afferma Simondon, «senza creazione di una rete di tecnicità»²¹. Così l'oggetto, nella sua tendenza ad ampliarsi lungo l'intera ampiezza della Terra, tende anche a

¹⁵ Ivi, pp. 59-60.

¹⁶ Ivi, p. 58-59.

¹⁷ Ivi, p. 144.

¹⁸ In accezione non dissimile da quella heideggeriana, la nozione simondoniana di «Terra» si sovrappone a quella di natura come *physis*. In Simondon, però, non c'è nulla di simile alla relazione di istituzione/disvelamento tra Mondo (inteso come dominio esclusivo del *Dasein*) e Terra: la mondificazione umana della Terra non ha alcuna priorità – lo ripetiamo – rispetto alle altre modalità di elaborazione dell'Essere, ovvero agli altri regimi di individuazione.

¹⁹ G. Simondon, *Psicosociologia della tecnicità (1960-61)*, in Id., *Sulla tecnica*, cit., p. 51.

²⁰ G. Simondon, *Intervista sulla meccanologia (1968)*, in Id., *Sulla tecnica*, cit.

²¹ Ivi, p. 49.

simbolizzarsi, ovvero a diventare rimando mesoscopico a un ambiente macroscopico. «La tecnicità della telefonia», ad esempio, «è nell'insieme costituito dalla rete e dagli apparecchi, non è contenuta in un solo oggetto»: in questo senso «ogni utensile esiste sempre meno come *oggetto* e sempre più come *simbolo*»²². Soprattutto nell'era informazionale si assiste ad uno «sdoppiamento» tra ordine mesotecnico e ordine macrotecnico, tra apparecchi d'interfaccia preposti a collegare l'utilizzatore alla rete e la struttura della rete stessa, che supera radicalmente l'esperienza dell'utilizzatore. Così l'essere umano è messo nella condizione di entrare in contatto con l'intero campo: «tutta la forza della rete è disponibile in ciascuno dei suoi punti e i suoi nodi si tessono insieme a quelli del mondo»²³.

L'aspirazione dell'oggetto tecnico alla rete, dovuta al suo modo di sviluppo intrinseco (autocorrelazione per mezzo dell'ampliamento e arricchimento del *milieu*), è una vera e propria aspirazione «ecumenica», che diventa immediatamente aspirazione cosmica.

La condizione di vita, la condizione di sicurezza, ciò in rapporto a cui assumono un significato i quadri sociali del tempo e dello spazio, è la rete tecnica. L'ora locale è definita in rapporto all'ora GMT [il fuso orario unico di riferimento della Terra]. Le reti di radionavigazione si connettono, si danno il cambio e coprono il mondo. Un ecumenismo di fatto, che ingloba le nazioni, esiste nelle reti tecniche. Le linee di aviazione, le trasmissioni ed emissioni radiotelefoniche fanno il giro della Terra abitata. E non è soltanto l'*oikouménè*, ma la realtà cosmica al di fuori della Terra che diventa ambiente e supporto dell'azione. Il gesto tecnico si orienta al di là dei limiti dell'*oikouménè*, prendendo in considerazione gli spazi siderali: *l'ecumenismo stesso è già relativizzato in rapporto alla dimensione della cosmicità*²⁴.

Le reti arrivano infine costituire «una sorta di universalità in atto»²⁵ di portata planetaria. Una prima questione degna di nota, di cui Simondon si mostra ben consapevole, è quella più volte menzionata della scala di grandezza. Nella sua funzione di interfaccia per la rete, l'oggetto tecnico in quanto come strumento tende a regredire e a semplificarsi; la rete tecnica in sé, d'altra parte, si amplia al di là della portata dell'esperienza e si manifesta come fenomeno essenzialmente macroscopico²⁶. La nuova condizione tecnica dipende da questo gigantismo, e proprio su questo aspetto di

²² Ivi, p. 62.

²³ G. Simondon, *La mentalità tecnica*, in Id., *Sulla tecnica*, cit., p. 255.

²⁴ G. Simondon, *Psicosociologia della tecnicità*, cit., p. 87.

²⁵ G. Simondon, *Intervista sulla meccanologia*, cit., p. 372.

²⁶ G. Simondon, *Psicosociologia della tecnicità*, cit., pp. 61-62.

«immensità vertiginosa, senza limiti, mutevole»²⁷ – nota Simondon – fanno leva le tendenze tecnocratiche della società del XX secolo, che agiscono in favore di una separazione del soggetto dal mondo, di una caduta di mediazione tra le parti e il tutto.

Il gigantismo dell'era informazionale è di natura diversa rispetto al titanismo dell'era termodinamica. Nella tecnologia termodinamica vige una proporzionalità di scala tra energia prodotta e grandezza dello strumento²⁸: un motore più grande è anche un motore più potente, una fabbrica più grande è in grado di compiere un lavoro maggiore (seppur sempre con dei limiti fisici). La tecnica industriale tende al gigantismo delle macchine, da cui consegue un gigantismo degli insiemi. La tecnica elettrica e informazionale, invece, tende alla riduzione dello strumento: un oggetto informatico è tanto più efficiente quanto più riesce a trasmettere informazione in maniera adeguata occupando il minor spazio possibile. Non solo l'oggetto d'interfaccia, ma anche l'elemento, l'individuo e tutte le strutture materiali coinvolte nella rete aspirano, da ultimo, a smaterializzarsi²⁹. Il gigantismo informazionale si riferisce in tal senso all'ampiezza e alla ricchezza del nuovo *milieu*, non alla grandezza effettiva dei suoi oggetti.

Notiamo che l'analisi di Simondon non sembra tener conto di alcune caratteristiche della tecnologia delle reti (soprattutto informazionali, ma non solo) che ricordano ancora molto da vicino il titanismo dell'industria pesante. Oggi le reti apparentemente più immateriali sfruttano mezzi dotati di una materialità molto concreta e densa di importanti conseguenze: si pensi ai cavi transatlantici e ai giganteschi server Google senza cui Internet non esisterebbe, o al sistema di satelliti artificiali orbitanti intorno alla Terra, o ancora alle enormi fabbriche necessarie alla produzione delle componenti destinate alle tecnologie informatiche³⁰. In questo senso Simondon aveva torto: solo l'interfaccia si riduce, non però il mezzo in sé. La rivoluzione dell'informazione ha necessitato di infrastrutture sempre più complesse, costose e mastodontiche, e continua a necessitarne

²⁷ G. Simondon, *Del modo di esistenza degli oggetti tecnici*, cit., p. 120.

²⁸ Ivi, pp. 149-151.

²⁹ Si pensi, oggi, all'assidua ricerca di conduttori sempre più microscopici, che arriva ad operare al livello del nanometro – ricerca che ha già raggiunto peraltro dei limiti fisici e tecnologici, per cui non è possibile fabbricare conduttori più piccoli senza perdite irrimediabili in precisione. Lo sforzo di efficientamento si sta spostando dalle dimensioni fisiche alle architetture, ma resta pur sempre uno sforzo di smaterializzazione.

³⁰ Un insieme tecnico di tipo industriale non potrebbe mai raggiungere dimensioni lontane dalla «zona mesotecnica» (costruire una fabbrica grande quanto una città non avrebbe alcun guadagno sensato dal punto di vista del rendimento), perché è intrinsecamente legata all'individuo tecnico; un insieme tecnico di tipo informazionale, invece, deve necessariamente conseguire dall'estensione della rete nelle sue dimensioni.

(la nuova rivoluzione tecnologica a cui stiamo assistendo, quella dell'intelligenza artificiale, sta già causando ad esempio enormi problemi di approvvigionamento energetico). Lo scheletro infrastrutturale delle tecnologie dell'informazione è contraddistinto da una densità materiale del tutto sconosciuta all'era industriale.

Il fatto che il gigantismo informazionale segua le stesse leggi del titanismo industriale dal punto di vista della materialità del mezzo, in ogni caso, non contraddice un principio generale della filosofia simondoniana, la funzione ontogenetica del rapporto di scala³¹. Su scale più ampie (planetarie), propriamente macrotecniche, avviene un cambiamento qualitativo nelle modalità della genesi tecnica: le tecnologie informazionali non si sviluppano cioè soltanto in base a una nuova funzione (la trasmissione e l'elaborazione di informazione), ma anche grazie alla conquista tecnica di una nuova scala di grandezza. La direzione planetaria della tecnologia industriale, intrapresa attraverso la costruzione di infrastrutture sempre più ampie e integrate, spiana la strada alla tecnologia informazionale, la quale è fonte di una nuova dimensionalità, innanzitutto spaziale. La tecnicità di rete pone un nuovo spazio come proprio *milieu*: lo spazio del pianeta.

Una tesi che, come vedremo nel prossimo paragrafo, è invece severamente inficiata dall'affinità tra gigantismo informazionale e titanismo industriale è quella della reintegrazione tra tecnica e mondo naturale. Ogniqualvolta Simondon parla di "mondo naturale", si riferisce all'insieme delle condizioni non tecniche della tecnica, mai a un'idea di natura ontologicamente contrapposta alla cultura o alla tecnica: come stabilito nell'opera sull'*Individuazione*, «natura» è un divenire auto-organizzante, una *physis*³² che è la potenza genetica di ogni regime d'individuazione. «È la natura come supporto e come ausilio dell'azione, come aiuto di cui si attende l'efficacia perché il gesto possa mostrarsi efficace. È la natura come riserva di potenziali, la *physis* [...]. È necessario che il gesto dell'uomo sia compiuto secondo la natura produttrice per essere tecnicamente efficace»³³. Esattamente come vige una transizione continua tra individuazione fisica, biologica e psichico-collettiva, ovvero tra umanità ed Essere su un piano ontologico, vige anche una

³¹ Come illustrato da Vincent Bontems, nella teoria simondoniana i diversi i regimi d'individuazione dipendono (anche) anche dalla scala di grandezza su cui si svolgono: fenomeni ontologici diversi si svolgono su scale di grandezza diverse costituendo di volta in volta la fonte di una nuova dimensionalità. Cfr. V. Bontems, *Quelques éléments pour une épistémologie des relations d'échelle chez Gilbert Simondon. Individuation, Technique, et Histoire*, "Appareil", 2 (2008), [online](#).

³² Cfr. G. Simondon, *Recherche sur la philosophie de la nature*, in Id., *Sur la philosophie (1950-1980)*, PUF, Paris 2016.

³³ G. Simondon, *Del modo di esistenza degli oggetti tecnici*, cit., p. 222.

transizione continua tra arte e natura sul piano tecnologico: la tecnica prolunga la natura, dipende da essa e insieme la porta oltre sé dal suo interno. Simondon arriva ad affermare che la tecnica è natura, nella misura in cui è genesi dell'Essere ed è perciò dotata di autonomia ontologica.

È dunque evidente che Simondon non intende la reticolazione tecnica del pianeta Terra come un'opera di umanizzazione completa della natura. Al contrario: è «un'opera vitale» che conduce alla «naturalizzazione dell'uomo»³⁴. La rete tecnica rappresenta l'invenzione di una nuova armonia tra natura ed essere umano³⁵ ottenuta attraverso «la creazione del terzo ambiente tecno-geografico»³⁶, un *milieu* in cui l'attività umana si integra per l'appunto con quella della natura. Non, dunque, un processo di razionalizzazione del non-ancora-razionale o di spiritualizzazione del non-ancora-spirituale (come voleva la *Naturphilosophie* romantica), ma dell'invenzione di piani di integrazione interna di nuovo sistema relazionale. La prospettiva di Simondon è certamente contraddistinta da un certo ottimismo metafisico (nel senso letterale, ovvero retto da premesse metafisiche), un ottimismo che oggi sembra stridere aspramente con le conseguenze disastrose della tecnicizzazione planetaria.

3. L'estetica dopo l'estetica

Così feconda filosoficamente, la tecnofilia simondoniana sembra però fare poca presa sulle vicende delle società degli ultimi cinquant'anni e deve essere oggi messa al vaglio proprio dal punto di vista di un suo impiego possibile nell'analisi del presente. Dopo il 1989, anno della morte di Simondon, l'era dell'informazione ha fatto enormi progressi e la reticolazione tecnica del pianeta è proseguita a pieno regime, di pari passo alle tendenze tecnocratiche già dominanti: nessuna disalienazione ha accompagnato l'ingresso della tecnica nel regno della produzione di significato. Il sistema integrato degli ecosistemi terrestri e il sistema integrato dei gruppi umani sono entrati in una fase di vera e propria instabilità che si auto-alimenta progressivamente; il sovraccarico predatorio delle risorse

³⁴ G. Simondon, *Del modo di esistenza degli oggetti tecnici*, cit., p. 59.

³⁵ Cfr. G. Simondon, *Intervista sulla meccanologia*, cit., p. 368.

³⁶ G. Simondon, *Del modo di esistenza degli oggetti tecnici*, cit., p. 59.

naturali procede in parallelo a quello delle risorse sociali e cognitive, legato a sempre nuove forme di messa a frutto, di cui la tecnologia stessa si fa carico. Simondon aveva auspicato una liberazione simmetrica dell'uomo e delle oggettivazioni del suo agire – una nuova «vita tecnica»³⁷. Questa visione non può che suonare come un'ingenuità figlia degli entusiasmi di un'altra epoca.

Ma Simondon aveva indicato in maniera precisa la via di un possibile superamento della tecnocrazia. Ripercorriamo quindi la parte prognostica della concezione simondoniana. Nel quadro tracciato in *Del modo di esistenza degli oggetti tecnici*, la cultura nel suo insieme procede per «fasi», ovvero per regimi fondamentali di comportamenti che regolano il rapporto tra l'essere umano e il mondo³⁸. La fase più primitiva è la «fase magica», in cui il soggetto non è separato dal mondo inteso come dominio di oggettività, perché il mondo è reticolato da una coesione di senso complessiva. L'idea di rete proviene dunque dall'universo magico: accedere al mondo per l'uomo significa possedere le chiavi della sua organizzazione, strutturata per linee e «punti chiave» a formare «una rete di punti privilegiati di scambio tra l'essere e l'ambiente»³⁹. I nodi della rete sono punti di accesso nello spazio e nel tempo: la festa, ad esempio, reticola il calendario, la radura reticola il bosco, il tempio o la città edificati in un luogo elevato reticolano la regione. Attraverso queste zone simboliche vige uno scambio energetico aperto tra la figura e lo sfondo, tra l'elemento e la totalità del mondo esperito.

Da uno «sdoppiamento» della fase magica nascono la «fase tecnica» e la sua fase complementare, la «fase religiosa». Lo sdoppiamento consiste nella rottura della strutturazione di rete e nella separazione della figura e dello sfondo, della parte e del tutto. Ora la parte è intesa come dominio di oggettività, il tutto come dominio di soggettività: la tecnica si fa carico della figura separata dallo sfondo e resa «disponibile» all'uso, la religione dello sfondo separato dalla figura e convertito in puro senso. «La figura si frammenta, mentre le qualità e le forze dello sfondo si universalizzano: tale frammentazione ed universalizzazione sono maniere di diventare, per la figura, una figura astratta e, per gli sfondi, un unico sfondo astratto. Lo sfasamento della mediazione in

³⁷ Ivi, p. 143.

³⁸ Parlare di «fasi» non significa supporre delle epoche cronologicamente distinte che si susseguono nel tempo, ma di regimi del comportamento che si definiscono l'uno in rapporto all'altro e convivono entro una stessa epoca e uno stesso luogo (G. Simondon, *Del modo di esistenza degli oggetti tecnici*, cit., p. 179).

³⁹ Ivi, p. 184.

caratteri figurali e caratteri di sfondo traduce la comparsa di una distanza tra l'uomo ed il mondo»⁴⁰. La tecnica separa e pluralizza, la religione unifica e singularizza⁴¹.

Sia la tecnica che la religione sono capaci di produrre reticolazioni, ma non – da sole – di produrre vere e proprie *integrazioni* del mondo, perché non hanno in sé i mezzi per riunirsi alla loro fase complementare. La specializzazione a cui fa capo la rottura del mondo magico è, in questo senso, fonte di astrazione. C'è però una forma di passaggio, preposta alla mediazione tra le due fasi, che sembra promettere uno scambio e una sintesi: l'estetica.

Fino ad oggi, non sembra che le due reticolazioni, quella delle tecniche nel mondo geografico e quella delle religioni nel mondo umano, siano capaci di incontrarsi analogicamente in una relazione simbolica reale. Sarebbe soltanto così, tuttavia, che l'impressione estetica potrebbe dichiarare la riscoperta della totalità magica, indicando che le forze del pensiero si ritrovano l'una nell'altra. L'impressione estetica, comune al pensiero religioso ed al pensiero tecnico, è il solo ponte che possa permettere di legare le due metà del pensiero che risultano dall'abbandono del pensiero magico⁴².

L'estetica è ciò che resta della coesione magica del mondo. L'estetica (intesa, di nuovo, come tendenza della cultura umana e non come disciplina in senso stretto) è preposta a comprendere «gli esseri come individuati ed il mondo come una rete di esseri in relazione d'analogia»⁴³, ovvero a comprendere le singole strutture come processi e la totalità del mondo come un intreccio eterogeneo, in tal modo bilanciando le due tendenze complementari e contrapposte della tecnica e della religione. L'estetica è volta alla continuità del discontinuo e alla discontinuità del continuo.

Ecco una prima risposta alla domanda: perché le reti tecniche non hanno portato la cultura oltre le sue tendenze tecnocratiche? *Non è la sola reticolazione tecnica a poter generare un rapporto non alienato tra soggetto e oggetto*: la tecnica non si è ancora integrata alla cultura. E la tecnica non basta a sé stessa: occorre una nuova alleanza con la cultura nel suo insieme, ovvero un'integrazione del *milieu* tecno-geografico con il *milieu* noetico-spirituale per mezzo di un nuovo pensiero analogico. Ma questa nuova

⁴⁰ Ivi, p. 188.

⁴¹ Dovrebbe essere chiaro che Simondon non si riferisce alla tecnica e alla religione in senso stretto, ma a due tendenze interne alla cultura umana, una operativa e pluralizzante, l'altra contemplativa e universalizzante. Si noti che queste due tendenze precedono la distinzione tra teoria e pratica: entrambe hanno cioè un aspetto teorico e un aspetto pratico.

⁴² G. Simondon, *Del modo di esistenza degli oggetti tecnici*, cit., p. 202.

⁴³ Ivi, p. 210.

alleanza, chiarisce Simondon, non può essere *effettivamente realizzata* nemmeno dall'estetica. L'estetica è infatti preposta alla mediazione delle due fasi, non alla loro effettiva riunificazione: essa *annuncia ma non realizza* l'unità della cultura.

A questo punto Simondon traccia due strade possibili per una nuova integrazione della cultura. «La prima consisterebbe nel conservare l'attività estetica come un modello e di tentare di realizzare l'estetica del mondo umano»⁴⁴: liberare l'estetica nella vita, liberandola dai vincoli strutturali dell'opera, dell'autore, del pubblico, del museo e della contemplazione percettiva per restituirla alla realtà e scatenarne così le potenze significanti. La seconda via prevede che l'integrazione di tecnica e religione sia operata da una funzione specificamente riflessiva: la filosofia. Siccome ogni integrazione è un atto riflessivo, ovvero un passaggio di ordine attraverso la sistematizzazione genetica dell'ordine precedente, il ruolo di massima funzione integratrice della nostra epoca spetta alla pratica riflessiva per eccellenza, ritenuta in grado di cogliere il senso del divenire stesso. Questa è la strada che Simondon intraprende (o perlomeno auspica) nelle ultime pagine di *Del modo di esistenza degli oggetti tecnici*.

Le indicazioni che possiamo trarre da questa conclusione restano piuttosto vaghe. A volerle prendere alla lettera, occorrerebbe immaginare una società globale in cui gli esseri umani hanno guadagnato accesso a un mondo nuovamente coeso attraverso una prensione conoscitiva culturalmente veicolata. Sottesa a questo sogno di una società di filosofi inventori sembra profilarsi una certa idea marcatamente moderna e occidentale di progresso sociale come progresso dell'educazione e del sapere, per cui il progresso di una società si misurerebbe sul progresso di una cultura, che è a sua volta un progresso del sapere e del pensiero⁴⁵. Il modello proposto da Simondon è animato da valori esplicitamente neo-illuministici e neo-umanisti, valori che oggi sembrano in larga misura inservibili. Alla luce del sostanziale fallimento del neo-umanesimo novecentesco, occorre chiedersi allora quali altre strade restano per navigare una vicenda così ben avviata verso la catastrofe sociale e ambientale.

⁴⁴ Ivi, p. 235.

⁴⁵ «La riflessività del pensiero è la forma cosciente della risonanza interna dell'insieme formato dall'uomo e dalla concretizzazione oggettiva e assicura la continuità tra le fasi successive del progresso. Essa soltanto può farsi carico della totalità e far sì che il decentramento dell'uomo, parallelo all'alienazione della concretizzazione oggettiva, non abbia luogo. Ai nostri giorni, il pensiero riflessivo deve in particolare dedicarsi a guidare l'attività tecnica dell'uomo in rapporto all'uomo» (G. Simondon, *I limiti del progresso umano*, in Id., *Sulla tecnica*, cit., p. 229).

Portando la filosofia e la tecnofilia simondoniane oltre sé stesse, ci si può ad esempio domandare cosa significherebbe seguire la prima strada, ossia pensare l'estetica (e non la filosofia) come funzione genetica in grado di fornirne un'integrazione riflessiva di tecnica e religione. La via della filosofia prevedeva la stretta continuità tra progresso sociale e progresso del sapere intorno alla *funzione conoscitiva* del pensiero (seppur intesa in senso genetico, come invenzione di forme per mezzo del pensiero). La via dell'estetica, invece, tiene distinto il progresso sociale dal progresso del sapere (senza con ciò, ovviamente, agire *contro* il sapere stesso) ed esalta la *funzione simbolica* del pensiero. L'estetica universalizza e sacralizza l'oggetto, rendendolo singolare; demistifica e pluralizza il soggetto, rendendolo parte del processo delle forme. Universalizzazione della figura e demistificazione dello sfondo non avvengono *soltanto* per via logica, ma anche per via corporea e affettiva – nessuna facoltà umana è esclusa.

L'estetica è molto più in contatto con la fase magica rispetto alla filosofia⁴⁶, e per questo è in grado di esercitare un'azione direttamente reticolare di imboccamento e costruzione delle linee di forza di un mondo.

Una statua, in un certo senso, imita un uomo e lo sostituisce, ma non è questo a farne un'opera estetica; lo è perché si inserisce nell'architettura di una città, segna il punto più alto di un promontorio, termina una muraglia, sovrasta una torretta. [...] L'opera, risultato dell'esigenza di creazione, della sensibilità ai luoghi e ai momenti d'eccezione, non copia il mondo o l'uomo, ma lo prolunga e si inserisce in essi. [...] In tal senso, l'opera estetica fa germogliare l'universo, lo prolunga, costituendo una rete di opere, cioè di realtà d'eccezione, raggianti, punti-chiave di un universo insieme umano e naturale⁴⁷.

Un'estetica realizzata, o un'estetica dopo l'estetica, sarebbe allora un regime di gesti e comportamenti volti alla riconnessione simbolica e reale del soggetto con il mondo

⁴⁶ Non vogliamo certo presupporre una dicotomia tra ragione illuministica e "irrazionalità" magica. Si potrebbe dire più precisamente che la filosofia, nelle sue tendenze anti-magiche, è un prolungamento di *una certa* anima dell'Illuminismo, laddove l'estetica, nelle sue tendenze magiche, prolunga *una certa altra* anima illuminista: innanzitutto a livello storico, l'Illuminismo e il pensiero scientifico moderno si sono infatti nutriti in misura fondamentale della tradizione magica medioevale e rinascimentale, e solo in epoca positivista si è prodotta una neutralizzazione definitiva di queste istanze. Simondon, d'altronde, si mostra perfettamente consapevole di questo legame, per esempio nel testo preparatorio *Nascita della tecnologia (1970)*, in cui analizza le radici alchemiche ed ermetiche della tecnica moderna.

⁴⁷ G. Simondon, *Del modo di esistenza degli oggetti tecnici*, cit., p. 203.

attraverso l'oggetto: tecnica simbolica e sacralità operante. Sarebbe, in un certo senso, una forma di neo-magia⁴⁸.

Simondon stesso ci fornisce gli strumenti per pensare il neo-magico. Il principio generale del neo-magico simondoniano è, esattamente come per la magia antica, l'attraversamento dei regni, su cui si basa la stessa teoria dell'individuazione. Da questo principio discende direttamente un ripopolamento della Terra (come già mostrato da un pensatore dei modi d'esistenza contemporaneo quale Bruno Latour) che comprende anche gli oggetti artificiali. Una volta che l'inorganico, l'organico, lo psichico e il collettivo sono assiomaticizzati e intrecciati attraverso un principio comune non riduzionistico (l'«informazione», ovvero la genesi delle forme individuali), ecco che si fa avanti un altro antico principio magico, quello dell'animazione dell'inanimato. Nell'epoca in cui la massa degli *artificialia* ha letteralmente superato la massa dei *naturalia*, la considerazione dell'*agency* reale degli oggetti è un fondamentale principio di disalienazione già saldamente presente all'uomo premoderno⁴⁹.

In secondo luogo, il neo-magico simondoniano ci suggerisce la particolare qualità spaziale e geografica dell'ecumenismo tecno-cosmico, dunque la caratteristica tendenza planetaria inerente alla tecnica. Quella che nella fase magica è una reticolazione del mondo diventa una *reticolazione del pianeta come mondo*. Attraverso le tecnologie odierne si realizza così l'antica credenza che la Terra sia attraversata da una rete di linee di energia – credenza su cui si sono basate innumerevoli pratiche, dalla geomanzia (tecnica divinatória presente in tradizioni occidentali e orientali sin dalle civiltà arcaiche) all'uso delle *ley lines* e delle vie dei canti aborigene narrate da Chatwin. Le proporzioni planetarie ci rivelano poi un'altra tendenza interna alla tecnica, il gigantismo del mezzo, memore dell'antico gigantismo delle piramidi, degli ziqqurat e dei megaliti (oggetti che non possono essere spiegati architettonicamente, ma solo miticamente). Una nuova proporzionalità alla Terra che sia trasformativa senza essere predatoria⁵⁰ (diversa in

⁴⁸ Il tema del neo-magico attraversa numerosi contesti teorici all'interno della teoria critica contemporanea. Cfr. ad esempio F. Campagna, *Magia e tecnica. La ricostruzione della realtà*, Tlon, Milano 2021; S. Federici, *Re-enchanting the World. Feminism and the Politics of the Commons*, PM Press, New York 2019; ma anche la concettualizzazione dell'«animismo» in Achille Mbembe, ad esempio in A. Mbembe, *Brutalism*, Duke University Press, Durham/London 2024, cap. 3.

⁴⁹ Cfr. A. Gell, *Arte e agency. Una teoria antropologica*, Raffaello Cortina, Milano 2021, e inoltre S. Bignall, *Postcolonial Agency. Critique and Constructivism*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2010.

⁵⁰ In questa direzione vanno i tentativi di autori come Alberto Toscano, Ray Brassier e Helen Hester: si veda A. Toscano, *A Plea for Prometheus*, "Critical Horizons", 10/2 (2009), pp. 241-256; R. Brassier, 109

questa dal titanismo moderno) discende dalla concezione delle infrastrutture planetarie come potenze mediatrici tra l'uomo e le altre forze della Terra⁵¹. Come la magia antica conteneva due anime opposte e co-implicate tra loro, la magia bianca e la magia nera, così il neo-magico può essere estrazione schiavistica o perpetuazione emancipativa delle forze del mondo, e spetta soltanto ai collettivi scegliere di volta in volta quale via intraprendere.

Ci sono aspetti importanti che distinguono il neo-magico dalla magia antica: la magia antica era esoterica, retrospettiva (legata alla Tradizione) e sovranaturale, laddove il neo-magico è collettivo, prospettivo (legato a una proiezione dei gruppi umani) e ipernaturale (nel senso della continuità genetica tra i regni all'interno della natura a cui abbiamo già accennato). Inoltre, laddove la magia antica era sostanzialmente pre-estetica, poiché attingeva a una condizione precedente la separazione tra soggettività e oggettività, il neo-magico è invece un fenomeno *post-estetico*, in quanto successivo a questa separazione. «La categoria estetica che fa convergere tecnicità e sacralità», ricorda Simondon, «non è la categoria estetica abituale, staccabile dal mondo. È una preoccupazione di totalità e di organizzazione del reale che esiste secondo le sue linee e i suoi poteri»⁵². L'estetica dopo l'estetica, è utile ribadirlo, non è il dominio strettamente corrispondente all'attività artistica o sensoriale: è mobilitazione simbolica del mondo, che reincanta senza occultamento e tecnicizza senza alienazione (ovvero non serve né le teologie né le tecnocratie). Con e oltre Simondon, vale forse la pena considerare questa via come modo di collocarsi creativamente e attivamente *nell'*instabilità dei nostri sistemi e su un pianeta ormai cronicamente instabile.

Prometheanism and its Critics, in R. Mackay, A. Avanesian (eds.), *#Accelerate: The Accelerationist Reader*, Falmouth, Urbanomic 2014, pp. 466-487; Id, *Prometheanism and Real Abstraction*, in R. Mackay, L. Pendrell, J. Trafford (eds.), *Speculative Aesthetics*, Urbanomic, Falmouth 2014, pp. 72-77; H. Hester, *Promethean Labors and Domestic Realism*, "e-flux Architecture", 2017 ([online](#)).

⁵¹ Cfr. ad esempio il volume *The Earth is an Architecture*, in cui si trovano alcune «storie di gigantismo» (P.A. Trévelo et al., *The Earth is an Architecture*, Leipzig, Spector Books 2021, p. 20).

⁵² G. Simondon, *Psicosociologia della tecnicità*, cit., pp. 92-93.

A Relational Urbanism

Michele Cerruti But

michele.cerruti@polito.it

The failure of contemporary Urbanism to cope with Climate Collapse has to do with its own approach to reality, which moves between imagination and the materialisation of human landscapes. As an answer to this weakness, two major Urbanism trends are, on the one hand, the exasperation of a hyper-technological and geo-engineering attitude and, on the other, the reframing of the nature and city relation. A paradigm shift that confronts climate emergency on a both planetary and territorial level.

The traces of nature-city paradigm shift are at least three, recounted in the essay through some cases and research: the end of production and the emergence of a pluriversal “industrial nature”; the ecological turn and the urgency of “greening” strategies for cities; the failure of the traditional idea of “nature” and the need to reformulate the territorial project.

What emerges is the possibility of a Relational Urbanism, in which the focus is mainly on the ways in which human and non-human actors interact, and not only on the ancestral debate on human rights and social control. Far from being a green utopia, the relational dimension of the project imposes itself as a collective intellectual risk and a necessary ethical commitment.

Keywords: Urbanism, Nature, Relationality, Landscape

Un'urbanistica relazionale

Michele Cerruti But
michele.cerruti@polito.it

1. La fine dell'urbanistica moderna: il vegetale come nuovo irrinunciabile urbano

Il fallimento nei confronti del collasso climatico mostrato dalle immagini di futuro che l'urbanistica contemporanea ha prodotto in oltre due secoli di sviluppo urbano industriale e postindustriale ha a che fare con l'approccio verso la realtà che è proprio della disciplina, tesa tra l'immaginazione di paesaggi e la loro implementazione. È la vita concreta del pianeta a rivelarne il limite giacché «le cose nascono nella vita concreta dove c'è un controllo reciproco sull'atteggiamento di verità assunto con gli altri»¹. Di fatto, la costruzione della città moderna, quella che emerge in risposta alla rivoluzione industriale, leggeva il reale come un caleidoscopio di problemi funzionali e aveva un'ambizione sanitaria, di risoluzione dei disagi causati dalla voracità dell'urbanizzazione. A margine di un fertilissimo momento di sperimentazioni concrete e di immagini anche solo teoriche, tradizionalmente definito “degli utopisti”², in cui si trattava di costruire forme dell'abitare coerenti con gli ideali ereditati dalle rivoluzioni e dalle promesse della democrazia, l'origine dell'urbanistica è “rimediale”. In continuità con le narrazioni ideali di libertà totale dell'Ottocento, le utopie di Fourier, di Saint-Simon, di Owen, non erano però in grado di rispondere alle urgenze delle nuove forme di vita industriale. Sono le questioni di igiene pubblica e di efficienza funzionale a determinare la costruzione della città, tanto a Napoli quanto a Vienna. E, naturalmente, anche le pressanti esigenze di controllo sociale che i governi si trovavano ad affrontare, come nel

¹ C. Lonzi, *Armande sono io*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1992, p. 21.

² Nella rilettura di tale momento pionieristico è centrale e piuttosto riconosciuto anche nel dibattito internazionale il contributo di Leonardo Benevolo: il volume “Le origini dell'urbanistica moderna” descrive in questo senso in modo molto chiaro l'urgenza di passare da una dimensione immaginativa e “utopistica” a una più pragmatica dimensione risolutiva, riparatrice o rimediale (L. Benevolo, *Le origini dell'urbanistica moderna*, Laterza, Roma-Bari 1967).

piano per Parigi del barone Haussmann. Garanzia dei diritti e urgenza di controllo, “archetipi” del progetto urbano almeno da Ippodamo di Mileto in poi³. Il tentativo ottocentesco era certamente quello di «correggere i mali della città industriale»⁴, e le operazioni spaziali di tale rimedio si fondavano su un uso gerarchizzato e funzionale dello spazio: è lo “zoning”, separazione degli spazi e attribuzione aprioristica degli usi. Ed è in questo stesso momento che emerge l’idea di “infrastruttura”, ovvero di una divisione funzionale di flussi e rifiuti che introduce spazi e soggetti serventi (le infrastrutture, appunto) e spazi e soggetti serviti (i luoghi dell’abitare, del produrre, del tempo libero etc.)⁵. Un modello che prosegue pressoché identico fino ad oggi, nonostante le successive approssimazioni novecentesche, e che ben si adatta alle cangianti condizioni del capitalismo⁶, muovendosi tra l’espressione dell’urbanizzazione diffusa e orizzontale⁷, le pressioni del riuso e della rigenerazione (del valore economico dei suoli)⁸, le tensioni di ridefinizione operativa del paesaggio come materia da trasformare⁹, la raffinata riconfigurazione dei progetti di suolo e dello “spazio tra le cose” come risposta alle mutate condizioni socioeconomiche¹⁰, e fino

³ L. Mazza, *Ippodamo e il piano*, in “Territorio”, 47, 2008, pp. 88-103.

⁴ L. Benevolo, *Le origini dell’urbanistica moderna*, cit., p.8.

⁵ P. Belanger, *Landscape as infrastructure: A Base Primer*, Routledge, London 2016. L’infrastruttura è di fatto la chiave della città industriale, definita come «l’insieme di sistemi, opere e reti su cui si basa un’economia industriale – in altre parole, la base delle società e delle economie moderne» (*ivi*, p. 120 – citando la prima occorrenza del termine, in commento alla Grande Alluvione del 1927 negli USA), ed emerge in ragione di questioni anzitutto sanitarie, a partire dalle epidemie di febbre gialla (1790) e di colera (inizio dell’800) oltre ad altre malattie connesse all’acqua. È l’ingegneria sanitaria, nuova disciplina del secondo Ottocento, a definire il sistema di fogne, gestione e separazione delle acque che determina lo sviluppo urbano, tanto a Napoli (primo caso europeo) come a New York.

⁶ L. Boltanski, È. Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, Paris 2000.

⁷ Cfr. ad esempio L. Vettoreto, F. Indovina, *La città diffusa*, Daest-IUAV, Venezia 1990; P. Viganò, C. Cavalieri, M. Barcelloni Corte, *The Horizontal Metropolis Between Urbanism and Urbanization*, Springer, Wien 2018.

⁸ Tra la vastità delle pubblicazioni su questo tema, divenuto ormai classico, è di sicuro interesse per il nostro paese l’imponente ricerca di interesse nazionale “Re-cycle Italy” (2012-2015). Si veda in particolare: <https://recycleitaly.net>

⁹ C. Waldheim (ed.), *The Landscape Urbanism Reader*, Princeton University Press 2006. Sull’evoluzione del concetto di paesaggio nella disciplina urbanistica è ancora centrale il lavoro di A. Sampieri, *Nel Paesaggio. Il progetto per la città negli ultimi venti anni*, Donzelli, Roma 2008.

¹⁰ B. Secchi, *Le condizioni sono cambiate*, in “Casabella”, 498-499, 1984, pp. 8-13; V. Gregotti, *Modificazione*, in “Casabella”, 498-499, 1984, pp. 2-7; B. Secchi, *Gli elementi di una teoria della modificazione*, in “Casabella”, 524, 1986, pp. 10-15; B. Secchi, *Progetto di suolo*, in “Casabella”, 520-521, 1986, pp. 19-23.

al suo drammatico fallimento climatico cui le strategie attuali non sembrano fornire un'alternativa adeguata¹¹.

Se è vero che il Novecento è davvero finito¹², questo significa anche e soprattutto che è la sovrapposizione delle crisi, prima economico-finanziarie e poi soprattutto climatiche, a determinare un necessario rinnovamento di quella stessa “urbanistica moderna” sorta in forma rimediale allo sviluppo industriale. Un'urgenza che non è affatto ideologica, quanto piuttosto politica ed esistenziale: riguarda la sopravvivenza e riproduzione del capitalismo prima che non del pianeta in sé¹³.

Nella risposta alla crisi climatica che le pratiche dell'urbanistica contemporanea provano ad offrire¹⁴ si possono osservare due maggiori tendenze. La prima è l'inasprimento di un atteggiamento più che umano, ipertecnologico, di estrema fiducia nei confronti della geo-ingegneria e di accelerazione del capitalismo¹⁵. È il paesaggio tecnico, macchina totale che non prevede se non marginalmente la presenza umana, espressione di un'incrollabile fiducia nelle *magnifiche sorti e progressive*. E che riconosce «l'invasione dell'atmosfera con i gas serra come un atto di colonialismo del Primo Mondo»¹⁶, a cui si può porre rimedio attraverso uno straordinario “sforzo” di produzione di macchine in grado di rimuovere i gas nocivi e seppellirli sottoterra¹⁷. Uno scenario tutt'altro che utopico, giacché la “Carbon Capture and

¹¹ Si veda in particolare: V. Castán Broto, E. Robin, A. While (eds.), *Climate Urbanism. Towards a Critical Research Agenda*, Palgrave Macmillan, London 2020.

¹² C. Bianchetti, *Il Novecento è davvero finito. Considerazioni sull'urbanistica*, Donzelli, Roma 2011. Sulle forme di trasformazione dell'urbanistica di fronte allo stato di crisi contemporaneo si veda anche l'articolato lavoro C. Bianchetti, E. Cogato Lanza, A. E. Kercuku, A. Sampieri, A. Voghera (eds.), *Territories in Crisis. Architecture and Urbanism Facing Changes in Europe*, Jovis, Berlin 2015.

¹³ J. W. Moore, *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*, Verso, New York 2015; P. Newell, M. Patherson, *Climate Capitalism. Global Warming and the Transformation of the Global Economy*, Cambridge University Press 2012.

¹⁴ Si fa qui riferimento soprattutto ai progetti presentati nelle ultime Biennali di Architettura di Venezia, in particolare le edizioni del: 2023, a cura di Lesley Lokko (“The Laboratory of the future”); del 2021, a cura di Hashim Sarkis (“How will we live together?”); del 2018, a cura di Yvonne Farrell e Shelley McNamara (“Freespace”); del 2016, a cura di Alejandro Aravena (“Reporting from the front”). Essenziali per lo sviluppo di questo contributo sono anche alcune ricerche svolte su specifici casi europei, di cui si dà conto in seguito.

¹⁵ Il riferimento è naturalmente a N. Srnicek, A. Williams, *#ACCELERATE: Manifesto for an accelerationist politics*, in J. Johnson (ed.), *Dark Trajectories: Politics of the Outside*, Name, New York 2013, pp. 135-155.

¹⁶ H. J. Buck, *After Geoengineering: Climate Tragedy, Repair, and Restoration*, Verso, New York 2019.

¹⁷ Una visualizzazione molto efficace è quella del film *A Great Endeavour*, di Liam Young, presentata alla XXXX Biennale di Architettura di Venezia.

Storage (CCS)” è una pratica assai diffusa e che solo in Italia prevede 14 siti di stoccaggio¹⁸. La geingegneria, tecnica per assorbire l’aria che il nostro modello di sviluppo ha infettato, è una pratica di riparazione climatica che ha poco a che fare con la “cura” talvolta evocata in certa letteratura contemporanea, ed è piuttosto legata a un sistematico e muscolare esercizio di purificazione dell’atmosfera e del suolo non distante dall’immagine artificiale della “Spaceship Earth”. Su cui varrebbe la pena indagare le implicazioni esistenziali individuali ma anche quelle della coesistenza ecosistemica e biopolitica¹⁹.

La seconda tendenza è invece il ripensamento della relazione tra natura e città, intendendo l’urgenza climatica come un fenomeno cui è necessario rispondere non solo a livello planetario ma anche e soprattutto a livello locale e territoriale. Nella narrazione della città industriale, la natura aveva un ruolo funzionale, era un oggetto del progetto. Da impiegare nella costruzione di parchi per il loisir, di viali perlopiù decorativi, di spazi della produzione agricola. In cui ogni elemento vegetale veniva mappato, censito e controllato, e, quando fosse comparso in forma spontanea, sarebbe stato considerato non rilevante ai fini della città, sintomo di degrado o abbandono, eliminabile quando ne fosse sopravvenuta l’esigenza. Nelle tracce del ripensamento della relazione tra natura e urbano, il vegetale assume invece un ruolo diverso, quale strumento chiave di una nuova città, adoperato in pratiche tra loro molto dissimili: operazioni sistematiche di “greening”, tentativi di “forestazione urbana”, progetti

¹⁸ Global CCS Institute, *CCS In Europe Regional Overview Report*, novembre 2023, disponibile online. Le informazioni sulla situazione italiana sono reperibili online, anche se le fonti sono tra loro contrastanti. Per esempio si veda: <https://www.eni.com/ravenna-ccs/it-IT/tecnologia/cos-e-la-ccs.html>. È invece attivo in Islanda il più grande stabilimento al mondo di cattura e stoccaggio della diossina: <https://climeworks.com/plant-orca>.

¹⁹ Fondamentale lavoro in questo senso è certamente il pionieristico B. Fuller, *Operating Manual for Spaceship Earth*, Southern Illinois University Press 1969. Ma, anche, rispetto ai molteplici lavori intorno all’artificializzazione totale dello spazio atmosferico: la rilettura del contributo di Sloterdijk rispetto al campo architettonico, come per esempio nel lavoro di Philippe Rahm (P. Rahm, *Architecture météorologique*, Archibooks, Paris 2009); il rilevante lavoro di ricerca di Eva Horn intorno a come il clima sia nella storia umana una delle figure del pensiero della relazione tra uomo e ambiente (E. Horn, *Air as Medium*, in “Grey Room”, 73, 2018, pp. 6-25); il contributo teorico rispetto alle dimensioni etiche del fenomeno, di Pak-Hang Wong (P.-H. Wong, *Global Engineering Ethics*, in D. Michelfelder, N. Doorn (eds.), *The Routledge Handbook of Philosophy of Engineering*, Routledge, New York 2021). In ultimo, naturalmente, A. Mbembe, C. Shread, *The Universal Right to Breathe*, in “Critical Inquiry”, 47/2, 2021, pp. 58-62.

che sviluppano i principi del “terzo paesaggio” di Gilles Clément²⁰, esperimenti di “landscape urbanism”, prototipi di edifici verticali abitati da alberi prima che da umani etc.

Tale interesse dell’urbanistica nei confronti del fenomeno vegetale, da impiegarsi sempre e comunque, anche nelle forme più avanzate della geoingegneria più tecnica, quasi fosse un irrinunciabile urbano, definisce le possibilità di una città nuova, un “altrimenti”²¹ che non sostituisce il presente ma che ripercorre la storia dentro una forma di riconoscimento dell’impermanenza più che non della solidità artificiale²².

2. Tre modi della relazione tra vegetale e urbano

Si potrebbe affermare che le ragioni della corsa al vegetale siano ravvisabili perlomeno in tre passaggi, che non a caso potrebbero individuare anche tre diversi modi di pensare il rapporto tra natura e città, e altrettanti progetti o immaginazioni di futuro.

Il primo è la fine della città industriale occidentale: la deindustrializzazione e le successive crisi del Novecento hanno di fatto messo in evidenza spazi abbandonati, dismessi, aree urbane non più in uso, suoli “in attesa” o comparti edilizi dimenticati. Sono spazi trasparenti che compongono le città contemporanee, e che non sempre vengono “rigenerati” nel loro valore (catastale): molto spesso sono lasciati in attesa, diventando spazi di possibilità per la libertà vegetale. Che diventa drammaticamente visibile e presente²³. Ma sono, anche, i resti infrastrutturali del paesaggio industriale, integrati in una “natura urbana” che ha tanto i

²⁰ Il riferimento è naturalmente al fondamentale: G. Clément, *Manifeste du Tiers paysage*, Éditions Sujet/Objet, Paris 2004. Una eccezionale recensione del volume, che ne riposiziona il significato potenziale per la città contemporanea individuandone delle direzioni progettuali è quella di C. Bianchetti, *Il terzo paesaggio*, in “domusweb”, 889, 6 febbraio 2006, disponibile online.

²¹ Sulla definizione dell’altrimenti si vedano ad esempio: E. Manning, *For a pragmatics of the useless*, Duke University Press, Durham-London 2020; L. Olufemi, *Experiment in Imagining Otherwise*, Hadjar, London 2021. Ma anche il fondamentale: L. A. Meek, J. A. Morales Fontanilla, *Otherwise*, in “Feminist Anthropology”, 3, 2022, pp. 274-283.

²² Il ragionamento intorno all’impermanenza e alla necessità del progetto di considerarne la portata deriva dall’intenso lavoro e confronto pubblico svolto nella cornice del simposio “Tracce impermanenti. Riflessioni sull’effimero nell’arte e nella quotidianità” (30/05/2024, Pirelli Hangar Bicocca, Milano). In tale contesto, Chiara Camoni, Aurelio Andrighetto, Linda Bertelli, Sandra Burchi, Cecilia Canziani, Barbara Casavecchia, Domitilla Dardi, Andrea Gentile, Alessandra Spranzi, Lucia Aspesi e Giovanna Amadasi hanno contribuito in forma non marginale all’implementazione di alcuni aspetti che emergono in questo stesso saggio.

²³ Sul ruolo politico della visibilizzazione si veda J. Ranciere, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique Éditions, Paris 2000. Un lavoro di straordinaria importanza rispetto al ruolo politico del vegetale spontaneo è certamente quello di M. Gandy, *Natura Urbana: Ecological Constellations in Urban Space*, MIT Press 2022, e, in Italia, di L. Barchetta, *La rivolta del verde. Nature e rovine a Torino*, Agenzia X, Milano 2021.

caratteri della produzione che quelli dello spontaneo vegetale: un ecosistema di relazioni tra soggetti, che né nega né promuove lo spazio, ma che si dà come habitat dinamico, tanto industriale quanto naturale.

Il secondo è la svolta ecologica: l'urgenza di far fronte ai cambiamenti climatici ha a tutti gli effetti costretto la politica e l'urbanistica ad affrontare in modo sistematico la questione del surriscaldamento. Un tema anzitutto urbano, che si confronta con i concetti di "isola di calore", "ondata di caldo" o "migrazione climatica", e a cui si risponde attraverso strategie diversificate di rinverdimento del tessuto insediativo: un "greening" che è certamente espressione del marketing urbano, ma che è anche e soprattutto la reificazione dell'elemento naturale – un dispositivo risolutivo dell'estenuante fatica microclimatica delle città dense.

Il terzo è il ripensamento culturale dell'idea di "natura": tanto gli studi antropologici quanto quelli filosofici hanno da tempo messo in discussione la storica contrapposizione tra cultura e natura, ampliando il dibattito alla dimensione "postumana", ma anche riconducendo il concetto stesso di "natura" a una definizione antropologicamente situata: in qualche modo, culturale²⁴. Un aspetto che emerge nelle rappresentazioni cartografiche a scala territoriali – e di conseguenza nelle decisioni operative – e che mette in crisi le forme tradizionali di lettura e interpretazione, ma anche delle politiche di costruzione del paesaggio.

Si prova, di seguito, a mostrare l'ampiezza di questi tre nodi a partire da alcuni casi europei (oggetto di altrettante ricerche): ciascuno di essi mette a fuoco le tracce di un cambiamento di paradigma nel rapporto tra natura e città, e consente una riflessione intorno al mutamento di immaginario che le pratiche urbanistiche contemporanee implementano.

La natura industriale come pluriverso ecologico

²⁴ Tra gli innumerevoli testi si vedano in particolare P. Descola, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris 2005, e R. Braidotti, *The Posthuman*, Polity, New York 2013. Recentemente è di qualche interesse il lavoro interdisciplinare dell'Institute for Postnatural Studies di Madrid, che attraverso l'intersezione di arte, design, architettura e studi culturali indaga le possibilità di «prendere una distanza critica dalla moderna concezione occidentale del 'naturale', proponendo nuovi sguardi e risonanze» (Institute for Postnatural Studies, *La condición postnatural. Glosario de ecologías para otros mundos*, chtulu books, Madrid 2024).

Il territorio biellese è in Italia uno dei simboli della rivoluzione industriale e uno dei caposaldi della ricerca sui distretti²⁵: è nel 1816 l'introduzione del primo telaio "moderno", ed è da quel momento che cambia in modo radicale il suo paesaggio²⁶.

A margine delle radicali trasformazioni insediative del Novecento, che hanno reso presto obsoleti impianti e infrastrutture ottocentesche o di inizio secolo, o dislocato lungo nuove infrastrutture della mobilità quanto prima era necessariamente connesso all'acqua, ma anche in ragione delle profonde crisi del settore tessile in Europa, tradizionalmente datate agli inizi degli anni 2000²⁷, il territorio biellese cambia profondamente, in assonanza con quanto avviene in simili territori distrettuali italiani. La produzione si verticalizza e concentra in pochi ed enormi stabilimenti, la ricchezza si polarizza, la società si avvia verso dinamiche di rilevante invecchiamento e spopolamento, con ingerenti pressioni rispetto al sistema di welfare, laddove le istituzioni pubbliche sono sempre più indebolite ed emerge una vitalità di nuovi (inaspettati) soggetti intermedi come imprese, enti del terzo settore, fondazioni. In questo quadro, e dopo due decenni di non banale percezione di fallimento, il vecchio paesaggio industriale è rarefatto: non si tratta più soltanto dei monumentali esempi di archeologia industriale, ma neppure del «cimitero di capannoni»²⁸ che si poteva osservare dopo la crisi del 2008. Il paesaggio postindustriale biellese è oggi invece un articolato sistema

²⁵ Per un approfondimento sugli aspetti urbanistici del caso biellese e delle implicazioni rispetto alla letteratura sui distretti industriali si rimanda a: M. Cerruti But, *Urban Surplus* in C. Bianchetti et al. (eds.), *Territories in crisis*, cit., 2015, 116-124; C. Bianchetti, M. Cerruti But, *Territory matters. Production and space in Europe*, in "City, Territory and Architecture", 3/26, 2016; M. Cerruti But, *What is happening to Industrial Districts?*, in P. Viganò et al., *The Horizontal Metropolis between Urbanism and Urbanisation*, cit., 2018, pp. 305-312; M. Cerruti But, *Out of the public. The Archipelago Alternative*, in I. Vassallo, M. Cerruti But, A. Kërçuku, G. Setti, (eds.), *Spatial Tensions in Urban Design. Understanding contemporary Urban Phenomena*, Springer, Wien 2021, pp. 175-187.

²⁶ Nonostante una tradizione produttiva laniera persistente nei secoli, è l'arrivo di questa nuova macchina (il telaio) a determinare non solo un nuovo modo vivere, ma anche gli spazi del lavoro e dell'abitare: servono edifici diversi dal passato, più larghi, più lunghi, più alti e più compatti, in grado di accogliere le macchine – quante più possibili – e di permetterne la connessione con i sistemi di trasmissione dell'energia, naturalmente dipendente dall'acqua. È questa la ragione (una macchina per produrre tessuti e una macchina per produrre energia) della colonizzazione manifatturiera degli innumerevoli torrenti e di una dispersione produttiva che getterà le basi alla forma spaziale del distretto industriale. Alle fabbriche seguono, naturalmente, gli spazi dell'abitare, sia specifici (come gli innumerevoli insediamenti operai, o le ville degli imprenditori), sia generici (come l'adattamento delle vecchie case in modo che possano accogliere quei telai in più necessari a far fronte a una domanda di produzione eccessiva), ma anche gli spazi del loisir (piscine, parchi, attrezzature) e dei servizi (asili, scuole, ospedali): materializzazione di un pionieristico welfare aziendale che ha trasformato indelebilmente l'intero paesaggio biellese in una macchina per la produzione tessile.

²⁷ È normalmente considerata come soglia rilevante la fine dell'accordo multifibre (MFA), del 2002.

²⁸ S. Avallone, *Marina Bellezza*, Rizzoli, Milano 2013.

– o, meglio, una ampia serie di articolati sistemi – di relazioni tra spazi abitati, edifici abbandonati dall’uomo, sovrabbondanti essenze vegetali autoctone e non, nuove foreste, animali che erano fino a pochi anni fa non più presenti (lupi, ma anche alcune specie di insetti), rovine di cemento e di pietra, esseri umani, macchine per la produzione, rifiuti, mezzi per la mobilità umana etc. che interagiscono in sistemi di relazioni che sono più rilevanti della specificità dei loro soggetti. In altre parole, si potrebbe dire che il distretto biellese, proprio per la sua specificità spaziale di diffusione molecolare, è un pluriverso ecologico²⁹.

Se infatti è vero che gli studi sugli ecosistemi urbani hanno da decenni osservato l’interdipendenza tra specie vegetali e specifiche strutture e infrastrutture antropiche³⁰, e pertanto non è naïve descrivere questo tipo di interazione tra umano, vegetale, animale, minerale e tecnologico come una “natura industriale”³¹, quello che tuttavia è specifico del caso biellese è che sia il modo di funzionamento dell’attuale segmento produttivo, sia le specifiche forme di vita di questo territorio intermedio, sia il racconto del paesaggio che ne viene fatto ai fini commerciali o di marketing turistico si fondano su un’iconografia coerente.

Quel che emerge è infatti un paesaggio fatto di ampie pluralità ecosistemiche, ovvero un paesaggio di relazioni tra soggetti prima che di identificazione di oggetti simbolici: le insistenze su un concetto estremamente ampio di *woolscape* di certe iniziative locali (che non si soffermano più sui soli edifici di archeologia industriale), la narrativa stessa impiegata dalle imprese nella promozione della propria territorialità³², le espressioni più diversificate dell’abitare turistico o del loisir, alla ricerca di incontaminati spazi di “natura”³³ (che altro non sono che le rovine naturalizzate dei sistemi di dighe e canalizzazioni industriali ottocentesche), la lettura delle rovine invase da piante e animali come parte della foresta, e

²⁹ Si veda A. Escobar, *Designs for the pluriverse: radical interdependence, autonomy, and the making of the worlds*, Duke University press, Durham 2018.

³⁰ Per cui, ad esempio, è possibile identificare ecosistemi “ferroviari” in cui le specie botaniche e animali dipendono largamente dai tipi di materiali derivanti dal deposito materiale antropico legato alla ferrovia – metalli, pietrame, etc.

³¹ Il riferimento è alla “Natura Urbana” come definita in M. Gandy, *Natura Urbana*, cit.

³² L’impresa Ermenegildo Zegna ha inaugurato in Piazza Duomo a Milano un progetto di arredo vegetale mimetico rispetto all’Oasi Zegna: un enorme intervento di parco artificiale che in oltre un secolo di relazioni rappresenta oggi uno dei più grandi esempi di natura relazionale, estremamente lontano dall’idea di “prima natura” di matrice hegeliana.

³³ La campagna di promozione turistica per il nordovest del Paese è significativa: immagini di questa stessa ibridazione ecologica affiancano il seducente motto “Naturalmente Biella”.

non come spazio della lotta tra uomo e vegetale, definiscono un paesaggio che è totalmente altro rispetto alla sua precedente definizione moderna³⁴. In questo luogo, simbolo dell'industria dei territori intermedi italiani, è lo stesso spazio a prodursi e riprodursi in una polisemia del naturale: non è monumento, non è patrimonio, ma non è neppure un edulcorato paesaggio vincolato da convenzioni internazionali. Si tratta piuttosto dell'emergenza di un paesaggio relazionale, determinato dall'impossibilità di dominio totale dell'umano, ma anche dal riconoscimento di ciò che c'è come rilevante in ordine al quotidiano.

Il greening come strategia urbana

Le “politiche del verde” (“greening policies”) sono uno dei fenomeni più rilevanti nei piani di transizione verso la sostenibilità delle città³⁵. Se è vero che l'impiego del “verde” nei piani di sviluppo urbano non è affatto un fenomeno nuovo, perché parte della storia urbana di tutte le città occidentali, è però vero anche che a partire dagli anni '80 diventa un meccanismo sistematico di produzione della città postindustriale e di rigenerazione del valore catastale di ampi comparti urbani dove la dismissione aveva lasciato imponenti “vuoti” da sfruttare. Il ruolo che tuttavia assume oggi il “greening” è piuttosto diverso: pur portando con sé la densità delle questioni sociali come le disuguaglianze e le discriminazioni, giacché con l'affermarsi della città verde (e di nuovi valori immobiliari) crescono rapidamente anche i processi di dislocazione e segregazione³⁶, la primaria ragione dell'implementazione dei piani del verde è la risposta della città densa alle sfide del cambiamento climatico.

Gli studi sulla relazione tra città e clima tendono a concentrarsi sui fenomeni del riscaldamento e della qualità dell'aria: l'isola di calore urbano (UHI) è il principale fenomeno cui dare risposta, e identifica la densità come uno degli aspetti principali del problema. Le risposte che l'ingegneria, più che l'urbanistica, ha dato nel corso degli ultimi tre decenni

³⁴ Persino il progetto commissionato allo studio di landscape urbanism LAND da parte di una fondazione locale, che aveva l'obiettivo di ripensare una delle vie di accesso alla città di Biella, si fonda su questa ibridazione relazionale, immaginando una serie successiva di spazi di forestazione spontanea a marcare un ingresso tutt'altro che monumentale al territorio.

³⁵ Si veda in particolare il lavoro di M. Diazgranados Pinzon, N. Nossa Pardo, *Urban Greening. Readdressing a mechanism for sustainable cities: Rotterdam and Torino*, Tesi di laurea in Architettura, rel. M. Cerruti But, M. Santangelo. Politecnico di Torino 2023.

³⁶ K. Gould, T. Lewis, *Green Gentrification. Urban sustainability and the struggle for environmental justice*, Routledge, London 2016.

tendono a muoversi su due direzioni complementari: l'adattamento e la mitigazione. Senza entrare nel dettaglio delle strategie impiegate, va osservato che l'approccio internazionalmente adottato è quello di "risolvere i problemi", ed è tendenzialmente fondato su una implementazione progressiva di "Nature-Based Solutions" (NBS), ovvero di dispositivi "naturali" impiegati per affrontare sfide sociali e ottenere specifiche performance e risultati³⁷. Nel confronto tra i piani di transizione ecologica delle città europee, le NBS sono impiegate in forme diversificate, sia come applicazione "a catalogo" sia entro più ampi piani integrati di sviluppo.

È utile in questo senso osservare i casi di Torino e di Rotterdam, due città estremamente diverse sia nella storia sia nelle politiche di greening, che tuttavia mettono a fuoco questioni rilevanti circa il nuovo rapporto tra natura e città. La città di Rotterdam sviluppa una strategia di risposta alla questione della UHI attraverso due piani successivi: "Rotterdam Goes Green 2018-2021", che implementa una strategia su misura in funzione degli edifici e a partire da collaborazione tra pubblico e privato³⁸; "Rotterdam Environmental Vision 2021", che legge la città in senso funzionale e prevede un'implementazione di infrastrutture verdi e di aree verdi in stretta connessione con gli spazi dell'acqua e le esigenze produttive e abitative della città. Ma che definisce anche sette macrointerventi chiave nel centro città con l'obiettivo di garantire la produzione di nuovi mq di aree verdi attraverso la costruzione di nuovo suolo artificiale, con rilevanti implicazioni in termini di costo energetico di gestione dell'acqua e di costo sociale, nei termini di una profonda frammentazione e di gentrification. La città di Torino, invece, muove dal riconoscimento del verde come eredità. Va in questa direzione il lavoro sulla "Corona Verde", ma anche il Piano Strategico dell'Infrastruttura Verde (PSIV),

³⁷ Eggermont H. et al., *Nature-based Solutions: New Influence for Environmental Management and Research in Europe*, in "GAIA", 24:4, 2015, pp. 243 – 248. L'articolo, tra i fondamentali nella letteratura, definisce le NBS in questo modo: "tetti o pareti verdi per rinfrescare le aree urbane durante l'estate, per catturare l'acqua piovana, ridurre l'inquinamento e aumentare il benessere umano e migliorare la biodiversità: le nature-based solutions (NBS) si riferiscono alla gestione sostenibile e all'uso della natura per affrontare le sfide della società. A partire dalle strategie tradizionali di conservazione e gestione tradizionali della biodiversità, le NBS integrano scienza, politiche e pratiche e creano i benefici della biodiversità nei termini di diversificati e ben gestiti ecosistemi" [tr. dell'autore].

³⁸ Si tratta di un modello di implementazione del verde che riguarda: "green roofs" (tetti pubblici e privati), "industrial parks" (spazi di lavoro, parchi commerciali, uffici, zone portuali), "Redesign or maintenance of existing greening" (spazi pubblici, piani di manutenzione e di arredo), "Small private-public partnership interventions" (aree verdi in prossimità di aree residenziali e nei cortili delle scuole).

del 2020 e il Piano Strategico Metropolitano (2021). In tutti i casi, le politiche del verde riconoscono come essenziali allo sviluppo della città gli spazi vegetali, letti come generatori di servizi ecosistemici, valorizzatori estetici o meccanismi di mitigazione del cambiamento climatico. Indipendentemente dall'efficacia dei piani, che prevedono importanti risorse economiche e un'implementazione piuttosto lenta delle tecnologie NBS, quanto si propone è anche qui radicato nella reificazione del vegetale.

I due casi mettono in luce due diverse questioni, rilevanti per la riflessione intorno al paesaggio: l'implementazione del verde “a tutti i costi” di Rotterdam è segnata dal riconoscimento del valore funzionale del vegetale ma anche del suo ruolo finanziario. In una città in cui il suolo è assente, e che si confronta con la pressante sfida dell'innalzamento del livello del mare, ma anche dell'abbassamento del suolo, la questione del vegetale non si discute: non c'è futuro senza alberi, tetti verdi, suoli porosi. Nel caso torinese, invece, il vegetale è un servizio funzionale all'urbano, una “infrastruttura”: ben lontano dal riconoscersi in forma relazionale, il piano di transizione individua il vegetale come oggetto performante, che richiede strategie di gestione, monitoraggio, implementazione.

In entrambi i casi (emblematici per la loro differenza) è tuttavia evidente sia l'irrinunciabilità del vegetale nel processo di crescita urbana, sia la reificazione del soggetto vegetale, che indipendentemente dalle sue necessità atmosferiche, di suolo o di vita viene impiegato come strumento di salvezza climatica (e finanziaria): in qualunque modo si leggano i casi, la distanza con la città industriale è tuttavia amplissima, perché il verde non può non essere al centro dello sviluppo.

Il “post-naturale” come progetto ambientale

La Schelda è il corso d'acqua più artificiale d'Europa³⁹. Esplorandone gli aspetti genealogici, socio-economici e politici, appare in maniera piuttosto evidente come l'esistenza stessa del fiume sia stata determinata dalla relazione con altri soggetti, principalmente umani, attraverso la loro esistenza e le loro azioni. Corridoio economico, risorsa di acqua dolce per le colture, infrastruttura per la mobilità, la Schelda è un corpo idrico irrigimentato al massimo

³⁹ Si veda in particolare il lavoro di R. Ventimiglia, *Can the Postnatural speak?*, Tesi di Laurea in Architettura, rel. M. Cerruti But, F. Giulio Tonolo, C. Cavalieri. Politecnico di Torino 2022.

livello, tale per cui è difficilmente ravvisabile un comportamento “naturale” o riconoscibile un ecosistema fluviale. Si tratta, piuttosto, di un sistema ibrido di interazioni o addirittura di una macchina: un esempio di interazione radicale che mette in discussione l'idea stessa di Natura. Contemporaneamente, una lettura approfondita della presenza e della dinamica dell'acqua nella regione, osservata attraverso lo sguardo satellitare e l'interpolazione digitale del GIS, mostra come lo spazio della Schelda sia un paesaggio mobile, che supera i confini dell'argine duro dell'uomo e determina un'amplissima rete di relazioni di primo e secondo grado con soggetti vegetali e animali, ma anche con le attività umane.

Il paesaggio progettato e di antropizzazione estrema della Schelda è in verità indefinibile, determinato in forma nomade dall'articolazione relativa di soggetti visibili e non visibili, vincolato alla reciprocità dell'esistenza, e mette in crisi la centralità del soggetto umano, a favore invece di una determinazione mutua, con temporalità ed agency relative. È in questo senso che il tradizionale e secolare progetto di ingegneria ambientale del bacino della Schelda, di fronte all'urgenza climatica, non ha più gli strumenti per rispondere al reale, giacché è proprio l'impossibilità di governare la totalità del corso d'acqua a caratterizzarne l'entità del rischio⁴⁰. Le forme della rappresentazione classiche, fondate su un modello di partizione che individuano anche sulle carte una definizione rigida del corpo idrico, non sono sufficienti: di fatto, le strategie impiegate in ordine all'adattamento e alla mitigazione vanno invece nella direzione della “naturalizzazione” del fiume, riducendo la costrizione umana e concedendo alla Schelda uno spazio specifico⁴¹.

Quello che è messo in discussione, dal paesaggio in trasformazione della Schelda, è l'approccio tradizionale della separazione tra artificiale e naturale, tra costruito e spontaneo, insieme alla presunzione che la tecnica fosse in grado di gestire l'interezza dei fenomeni considerati come “naturali”. Emerge, invece, una dimensione assai più ibrida, relazionale, determinata in senso dinamico e nomade dalla reciprocità tra i soggetti: è in questo senso che forse è possibile parlare di soggetti “post-naturali”.

⁴⁰ Il rischio climatico della Schelda è di due tipi: da un lato, l'impossibilità di controllare l'innalzamento del livello del mare comporta la salinizzazione dell'estuario, dall'altro, il mutare dei fenomeni atmosferici determina stagioni di profonda siccità, o di estremo rischio idrogeologico.

⁴¹ Va in questa direzione il progetto finanziato dall'Unione Europea “SPARC - Space for Adaptating the River Scheldt to Climate Change”.

3. Verso un'urbanistica relazionale

A partire da tali tracce del cambiamento di paradigma nel rapporto tra natura e città, si potrebbe affermare che garantire al vegetale il “diritto alla città”, per dirlo con Lefebvre⁴², potrebbe accelerare questa transizione. Con il vegetale che si prende i suoi spazi secondo la logica «della *métis*: metafora di un'astuzia lontana dalla razionalità lineare, prevedibile e acquietante di tanta parte del pensiero moderno»⁴³, la città appare diversa. Non più e non solo un palinsesto di segni, esito di processi articolati di «determinismi naturali [e] atti di volontà umani»⁴⁴, bensì un ecosistema complesso, la cui stessa esistenza è legata all'esistenza di altri soggetti e alla loro relazione reciproca. Ma, con la città, cambia anche l'oggetto del progetto: non più oggetti, spazi e funzioni, ma processi, relazioni e temporalità, poiché l'ecologia non è in questo caso un attributo funzionale, ma una dimensione ontologica. Per la quale gli strumenti disciplinari che abbiamo a disposizione sembrano non sufficienti o non efficaci.

La città che cresce a partire dalla libertà vegetale richiede infatti un'urbanistica “relazionale”, in cui al centro sta soprattutto il modo in cui attori umani e non umani interagiscono mutualmente, e non solo l'ancestrale dibattito intorno alla garanzia dei diritti e al controllo sociale. In tal senso, un'urbanistica relazionale non può che svilupparsi attorno a una riforma metodologica di approccio e tecniche, fondata su attesa e processo anziché sulla previsione, su risposte aperte più che non su facili soluzioni dettate dall'emergenza.

In questo quadro acquisiscono un diverso statuto anche l'idea di paesaggio e la sua rappresentazione: tenerne insieme i processi di mutua influenza implica l'adozione di uno sguardo “volumetrico”⁴⁵, che ingaggia tanto il sottosuolo con la complessità degli ecosistemi radicali o fungini che l'atmosfera, con l'articolata commistione di fenomeni fotosintetici ed emissivi.

⁴² H. Lefebvre, *Le droit à la ville*, Anthropos, Paris 1968.

⁴³ C. Bianchetti, *Il terzo paesaggio*, cit.

⁴⁴ Nel celebre saggio di A. Corboz, *Le territoire comme palimpseste*, in “Diogène”, 12, 1983, pp. 14-35, il territorio è “conquistato” dalla città ed è descritto come un processo di segni. Quel che tuttavia appare in sordina è piuttosto l'avvicinarsi quotidiano della relazione tra umano e non umano.

⁴⁵ S. Elden, *Secure the volume: Vertical geopolitics and the depth of power*, in “Political Geography”, 30, 2013, pp. 1-17.

Ormai lontanissimo da un'interpretazione estetizzante, ma anche dal funzionalismo che lo legge come palcoscenico dell'agire umano, il paesaggio è infrastruttura dell'esistenza. Per dirlo con altre parole, in un'urbanistica relazionale si supera la separazione tra lo "spazio che serve" e quello che è servito, e si ragiona invece di un paesaggio che è interamente e integralmente agente. Non lontano da quell'idea di paesaggio come cristallizzazione dinamica del tempo, come ha spesso indicato Rosario Assunto, che non a caso parlava dell'urgenza di un capovolgimento di prospettiva: «Non altra salvezza vi può essere per la città moderna ed i suoi abitanti, cioè per noi tutti, uomini che viviamo in questa età dimentica della natura e della bellezza, se non quella che potrebbe venire da un ribaltamento dell'urbanistica in giardinaggio su vastissima scala. Un'urbanistica che esplicitamente si proponga di sostituire al modello della città tecnologico-industriale quello di un giardino popolato di abitazioni, luoghi di lavoro e servizi: un giardino la cui estensione dovrebbe coprire tutta l'area al presente invasa dalle costruzioni intensive»⁴⁶. Una posizione operativa che si potrebbe forse avvantaggiare del lavoro di Latour sul riconoscimento di agency di quella "parte mancante" del sociale che è il non-umano⁴⁷, pur segnando delle differenze.

L'emergere di un'urbanistica relazionale, infatti, definisce lo spazio attraverso un progetto delle relazioni tra i soggetti, più che non un progetto della definizione di oggetti, soggetti e dei loro ruoli⁴⁸. Ed è in questo senso che mi pare si potrebbe ingaggiare un approfondimento del dibattito, perché in questa progettazione relazionale del territorio si consuma una ampia distanza rispetto alle posizioni latouriane o a quelle dell'Object Oriented Ontology. Il punto essenziale di un tale approccio sperimenta infatti il riconoscimento della radicale contaminazione tra i soggetti, forse non distante dall'interconnessione ecologica di Timothy Morton⁴⁹. Che qui è tuttavia profondamente incarnata, materia vibrante di vita che non è fatta di "cose"⁵⁰ ma di soggetti, tra loro articolati nell'esercizio di un'agency complessa che si esprime in corpi, passioni, desideri e potenzialità entro una dimensione perlopiù nomadica

⁴⁶ R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Giannini Editore, Napoli 1973, vol. 1, p. 285.

⁴⁷ B. Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, London 2005.

⁴⁸ Va forse in questo senso il lavoro di, naturalmente concentrato sull'esperienza della percezione e non del progetto.

⁴⁹ T. Morton, *The Ecological Thought*, Harvard University Press 2010.

⁵⁰ J. Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Duke University Press 2009.

del reale⁵¹. La progettazione urbanistica non vi può prescindere: lontana da un'ecologia del percepire in cui ciò che conta è il divenire processuale⁵², quel che può fare è promuovere la determinazione reciproca dei soggetti, siano essi vegetali, umani, etc. in modo che possano scegliere cosa diventare piuttosto che capire cosa siano, attraversati dalla "transizione" come aspetto fondamentale della loro esistenza⁵³. Ovvero, per dirla con Colin Ward, il punto essenziale non è tanto definire "cosa sia uno spazio, ma capire che cosa quello spazio possa fare nella vita dei suoi abitanti"⁵⁴.

Dal punto di vista del progetto, si potrebbe definire l'urbanistica relazionale come un'utopia vegetale, o un'ideologica speranza progettuale: più di questo, si tratta piuttosto di rispondere alle urgenze contemporanee e alle crisi della sopravvivenza, impegnandosi tanto in un collettivo rischio intellettuale, quanto in un doveroso impegno etico.

⁵¹ Il riferimento è certamente quello di Rosi Braidotti.

⁵² N. Perullo, *Estetica senza (s)oggetti. Per una nuova ecologia del percepire*, deriveapprodi, Bologna 2022.

⁵³ Su questo è centrale il contributo del già citato Andres Jaque, che promuove un'architettura trans-scalare, trans-specista e multi-mediale, ma anche la riflessione che emerge dai lavori di Paul B. Preciado (*Dysphoria Mundi*, Anagrama, Madrid 2022).

⁵⁴ C. Ward, *When we build again: Let's Have Housing That Works!*, Pluto, London 1985: «The important thing about housing is not what it is but what it does in the lives of its inhabitants» (p. 42).