

Un volto che non ci somiglia. Piante e alterità nel progetto di paesaggio

Stefano Melli

Dipartimento di Architettura e Design, Università degli Studi di Genova, Italia
stefano.melli.t9@gmail.com

Abstract

Attribuiamo alle piante ruoli e capacità dai quali prendiamo ispirazione per migliorare diversi aspetti della condizione umana, specialmente nel progetto di paesaggio. Al tempo stesso, riteniamo il mondo vegetale un 'altrove' distante, selvatico, talvolta spaventoso. Questo duplice sentimento è alla base della convinzione che tra piante e persone, natura e umano, esista un marcato divario. Si tratta di una separazione che secondo molti limiterebbe la nostra comprensione del sistema di cui siamo parte. Attraverso l'approfondimento di esperienze culturali inusuali, come quella della Grecia pre-aristotelica o del Giappone pre-occidentalizzato, durante le quali le piante avevano una diversa riconoscibilità, l'architettura del paesaggio contemporanea può trarre stimoli e suggestioni per orientare immaginari culturali in grado di riassorbire la distanza.

We attribute to plants roles and capabilities from which we take inspiration to improve various aspects of the human condition, especially in landscape design. At the same time, we consider the plant world a distant, wild, sometimes frightening 'elsewhere'. This dual sentiment underlies the belief that a marked divide exists between plants and people, nature and humans. It is a separation that many feel limits our understanding of the system of which we are a part. Through the investigation of unusual cultural experiences, such as that of pre-Aristotelian Greece or pre-Westernised Japan, during which plants had a different recognisability, contemporary landscape architecture can draw stimuli and suggestions to orient cultural imaginaries that can reabsorb the distance.

Keywords

Paesaggio, Progetto, Simbolismo vegetale, Umano-natura, Unitarietà, Alterità.
Landscape, Project, Plant symbolism, Human-nature, Unitarity, Alterity.

Alterità e progetto

L'annosa questione che vuole disconnessi mondo naturale e mondo antropico – tipica delle culture occidentali – ha sempre avuto un ruolo centrale nell'architettura del paesaggio e nella percezione collettiva della sfera vegetale. Specialmente ora che la progettazione contemporanea e postmoderna si proietta verso gli interessi pubblici, dalle questioni ecologiste a quelle di genere e minoranza (Meyer, 2000; Vercelloni *et al.*, 2009), si registrano nuove riflessioni sul rapporto tra essere umano e ambiente, tra spontaneo e costruito, nel tentativo di superare il conflitto.

All'interno di questo dibattito, in particolar modo, il mondo vegetale – le piante – è oggetto di un duplice sentimento: la consapevolezza che “il nostro mondo è un fatto vegetale, prima di essere un fatto animale” (Coccia, 2020, p.20), comporta, da un lato, il rifiuto o una deliberata negligenza nei confronti di quella vita vegetale verso cui sentiamo di aver contratto un debito; dall'altro, un contraddittorio sentimento di venerazione (Roger, 1997) che riconosce il mondo vegetale come benefica e auspicata risposta alla distruttività della società umana. In entrambi i casi – rifiuto o attrazione – le piante sembrano far parte di un 'altrove' da cui l'essere umano (occidentale) risulta volutamente essersi escluso.

Questa duplice visione della sfera vegetale si riflette nella rappresentazione dell'idea di natura e si traduce

inevitabilmente nell'uso che si fa delle piante nel progetto di architettura del paesaggio.

Da una parte, la natura rifiutata e a lungo allontanata, poiché incontrollabile, dà vita ad un'estetica del selvaggio, oggi sempre più spesso protagonista: 'mostruosa' (Metta, 2022), spontanea e per questo scomoda, sfugge all'ordine imposto dall'umano e fa della conflittualità la sua forma di relazione (Marini, 2022); è la natura presente in progetti celebri come lo Sports Park a Genk, in Belgio, dello studio Lola, la riconversione dell'aeroporto di Bonames a Francoforte, di GTL o la vegetazione che frantuma l'asfalto nei progetti di Wagon-landscaping. Su un'immaginaria sponda opposta, appare invece un'altra natura, quella domestica, conciliante, sana e scientifica, che tutto ammantava di verde brillante sotto l'egida di soluzioni sostenibili, basate sulla natura e apportatrici di quantificabili benefici economici.

Nell'uno o nell'altro caso, uno dei principali temi del progetto di paesaggio è proprio la separazione tra umano e ambiente.

Diverse e sostanziali sono le cause storiche e culturali alla base di questa 'biforcazione' (Descola, 1996; Latour, 2010), ma nei confronti delle quali il presente testo non ha l'obiettivo né può fornire alcuna riflessione di sintesi; ciò che si vuole però sottolineare è un aspetto che emerge ed interessa l'architettura del paesaggio, ovvero che “questa separazione po-

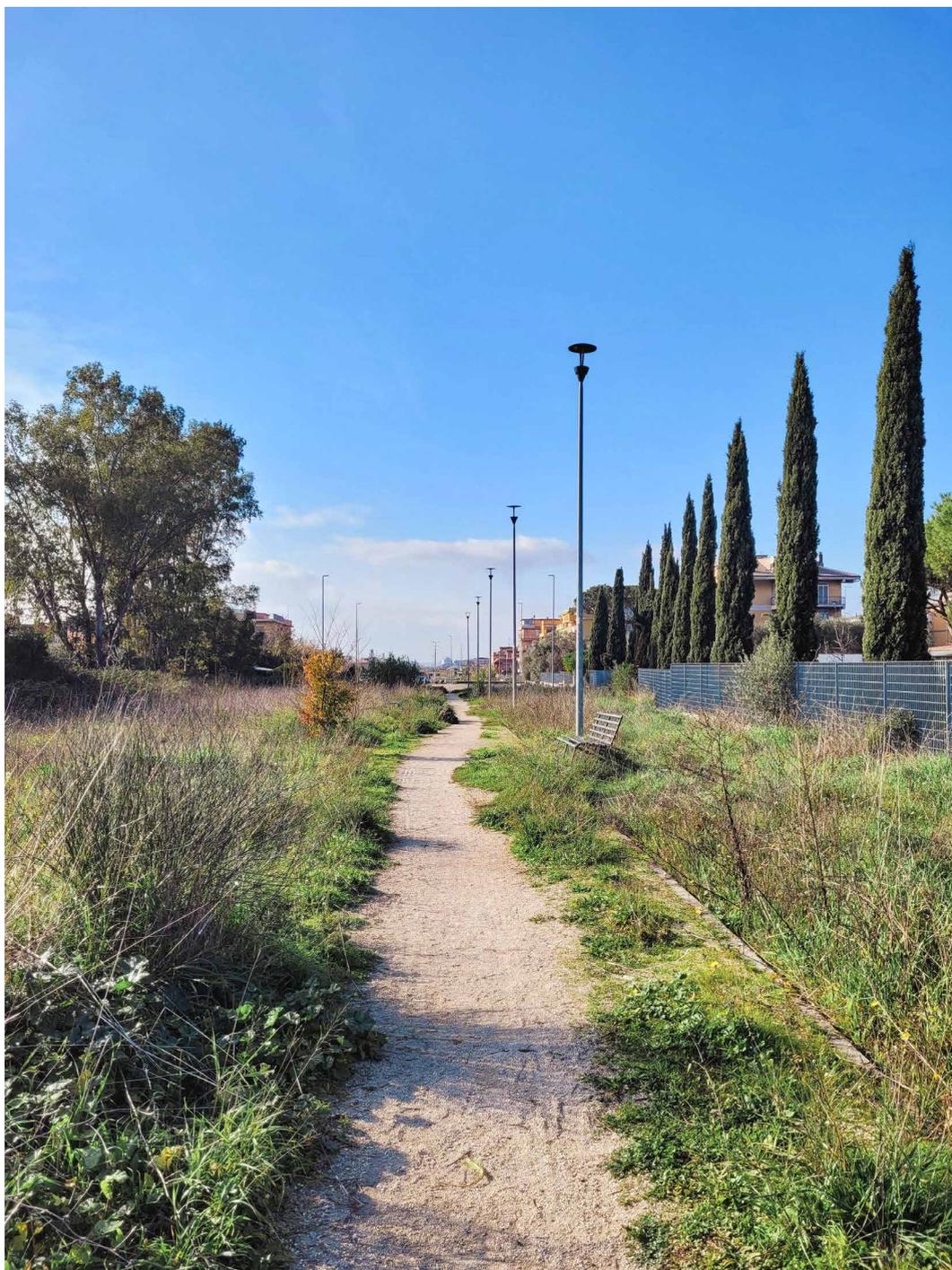


Fig. 1 - Roma selvatica, Parco Caduti di Marcinelle (foto: Stefano Melli).

ne le persone al di fuori degli ecosistemi di cui fanno parte” (Meyer, 1997, p.46), impedendone la comprensione nella sua interezza. Si tratta di una modalità di segmentazione che autoalimenta quel sentimento di estraneità che considera il non-umano un ‘mondo altro’, e che vede nel riflesso dell’alterità un volto in cui non sa riconoscersi. E non si può riconoscere ciò che prima non si conosce.

Per questo motivo è interessante indagare la fenomenologia dell’alterità nell’architettura del paesaggio; non solo perché i paesaggi sono sovente intesi come un insieme di binomi su piani distinti o opposti, pur tra loro relazionati – umano e non-umano, città e selva, minerale e vegetale, architettura e natura – ma, talvolta, è addirittura lo stesso paesaggio a finire, per metonimia, con l’essere considerato quel ‘mondo altro’, erroneamente (Meyer, 1997). “È un errore separare il naturale dall’artificiale, come se ci fossero due ambienti; (...) È anche un errore separare l’ambiente culturale dall’ambiente naturale, come se ci fosse un mondo di prodotti mentali distinto dal mondo dei prodotti materiali. Esiste un solo mondo” (Gibson, 1986, p. 130).

Seguendo la logica di quanto detto, si potrebbe affermare che non riconoscere l’unitarietà di umano e natura o riconoscere il mondo naturale come ‘diverso’, comporterebbe il non conoscerlo affatto o, al minimo, avere una visione parziale e soggettiva di tutto il sistema.

Si tratta di un’affermazione certo curiosa e a tratti provocante per un ‘moderno occidentale’², ma che risulta fondamentale nel progetto di paesaggio tutte le volte che la tensione del binomio raggiunge frequenze altissime, e, oscillando vibratamente, manifesta un continuo incontrarsi e scontrarsi tra progetto e tempo, tra piano e spontaneo, tra intenzione e inaspettato, tra creazione e abbandono.

Il contesto di sfida che si presenta per il progetto di paesaggio incoraggia la curiosità di allontanarsi momentaneamente dal proprio contesto abituale – sia operativo, sia culturale – per accogliere suggestioni da modelli di percezione differenti e da prospettive inusuali. Si proporranno, a tal fine, gli esempi di due momenti culturali distinti e lontani tra loro in cui la scissione tra mondo antropico e naturale non era stata ancora compiuta, dove l’alterità era un riflesso del sé, e le piante e gli umani erano coesi in una vivente affinità.

Palinsesti

Il primo caso significativo è quello della Grecia pre-aristotelica, quando la cultura prevalente manifestava una corrispondenza analogica tra la percezione personale – interiore e fisica – della condizione umana e il mondo selvatico (Segal, 1963; Descola, 2015; Bonanno e Bonnet, 2018): le piante erano spesso descritte con valori e sentimenti umani e allo stesso modo alle persone erano attribuiti caratteri tipicamente ve-

getali. Il mondo naturale – di cui gli esseri umani erano parte – era fortemente personificato e rifletteva le emozioni umane. “Il paesaggio ha personalità. Se l’albero e la persona possono essere analoghi, l’intera umanità può essere considerata in termini di vegetazione come parte di un salto concettuale filosoficamente inclinato” (Cohen, 2007, p. 325).

Quando i giovani ateniesi erano chiamati a prestare giuramento, invitavano come testimoni del loro amor patrio – accanto a Zeus, Atena e Ares – anche “il frumento, l’orzo, le viti, gli olivi, i fichi” (Rhodes e Osborne, 2007, n.88); è affascinante vedere come in un contesto solenne qual era quello di un giuramento alla patria, un ateniese sentiva il dovere di appellarsi alle piante della propria terra natia, finanche accostate nella stessa frase a nomi divini. Non per nulla, ricordiamo che nei boschi e nei sacri recinti una pianta poteva essere dimora del sacro e del divino, come dimostra, ad esempio, la quercia nel racconto del bramoso Erisittone: un re della Tessaglia che, incurante degli ammonimenti della dea Demetra, decise di abbattere l’albero a lei sacro e fu per questo condannato alla fame perpetua.

*Ascolta, boscaiolo, ferma il braccio;
legno solo non è quello che abbatti,
non vedi il sangue sgorgare delle Ninfe
che vivono nei tronchi dalla dura scorza.*
(Brosse, 2016, p.74)

Le piante erano abitate da un principio di vita e allo stesso tempo abitavano i luoghi, tanto quanto le persone. Alterare la natura non era però impossibile, per quanto ritenuto in sé un atto empio (Ingold, 2011). A differenza del sentire contemporaneo, però, l’operato dell’uomo non era considerato azione estranea al mondo naturale, ma una sua estensione. In un certo senso, ne dà testimonianza Antifonte, filosofo ateniese vissuto nel V secolo a.C., quando invitava ad immaginare un vecchio letto in legno che, interrato, metteva radici e germogliava: di certo non avrebbe dato vita ad un altro letto, ma forse ad un nuovo albero (Vernant, 1983).

Fig. 2 - Erisittone abbatte la quercia sacra a Demetra, in un’incisione di Crispijn van de Passe, 1602 – 1607 (WikiCommons © Rijksmuseum).

La continuità tra pianta, persona e luogo emerge anche da un celebre passo dell’Odissea, quando la rivelazione di un segreto condiviso tra i soli Ulisse e Penelope – una peculiarità circa le origini del loro talamo – confermerà finalmente alla sposa l’identità dell’eroe greco. Il letto matrimoniale era stato infatti ricavato ad opera dello stesso Ulisse dal ceppo di un rigoglioso olivo ben piantato a terra e intorno al quale aveva successivamente costruito l’intera stanza nuziale. Ma la regia omerica non si limitava a riconoscere al gesto di Ulisse la sola consacrazione della pianta come simbolo di complice unione dei due sposi. Anche il felice esito del racconto e l’intero ordine del regno d’Itaca, che poggiava infatti sulla fedeltà tra Penelope e Ulisse, andavano a radicarsi in quello stesso olivo (Berry, 1970). Tra l’altro, una specie non casuale, ma già legata ad Ulisse poiché sacra alla sua protettrice Atena: sarà con l’olivo a lei dedicato che l’eroe identificherà Itaca e, sotto lo stesso albero, pianificherà insieme alla Dea la sua ribalta.

Un’unica pianta era il palinsesto di molteplici piani della realtà; al tempo stesso persona, luogo, storia, mito, stanza, oggetto, quotidiano, sacro; era il simbolo della compresenza di natura e cultura, il riconoscimento della cui unitarietà poteva arricchire la comprensione delle relazioni possibili.



Compresenze

Il secondo esempio è quello del Giappone pre-occidentalizzato. Come nella Grecia arcaica, le piante e i giardini del Giappone, soprattutto nel periodo antecedente all'era Meiji, rispecchiavano un mondo simbolico più grande.

La cultura giapponese era infatti permeata dalla percezione del mondo naturale dello *shinto* (神道), secondo cui piante, alberi, foreste, rocce e montagne erano dimora dei *kami* (神) – spiriti, divinità e forze della natura – che, con la loro presenza, conferivano un'individualità ad ogni elemento naturale, vivente o meno che fosse (Knight, 1996; Shirane, 2017).

Fu in questo contesto – attorno all'anno mille – che la scrittrice e poetessa giapponese conosciuta con lo pseudonimo di Murasaki Shikibu (紫式部) iniziò a comporre il celebre romanzo *Genji monogatari* (源氏物語). Murasaki, che in giapponese significa 'viola' o 'lavanda', descrisse nel suo racconto uno spaccato della vita e dei costumi della Corte imperiale durante il periodo Heian (平安時代, 794-1185). Uno degli am-

bienti più significativi che emerge dalla narrazione è una particolare tipologia di giardino, teatro e riflesso delle avventure di Genji (questo, appunto, il nome del protagonista del *Genji monogatari*), e al contempo delle vicende biografiche della stessa Murasaki (Waley, 1960): è il cosiddetto *tsuboniwa* (坪庭), un giardino di dimensioni estremamente ridotte³ ricavato dagli spazi di passaggio tra le sale e i corridoi dei palazzi aristocratici *shinden* (寝殿造), tipici del periodo Heian (Iwao *et al.*, 1992; Takei *et al.*, 2008).

Gli *tsuboniwa*, nonostante fossero spazi di uso comune, rappresentavano per i residenti della Corte degli ambienti tutto sommato intimi e riservati, soprattutto se confrontati con la vastità del Palazzo e con le rigorose convenzioni sociali ivi vigenti. Viste le dimensioni minime dello spazio di uno *tsuboniwa*, l'indispensabile 'miniaturizzazione' del progetto richiedeva, accanto ad un'attenta immagine compositiva, anche una particolare cura nelle scelte botaniche, nel tentativo di ricreare quella che poteva essere definita una 'natura distillata' (Haijima, 2017, p.57). Con atto



di estrema praticità e sintesi veniva individuata un'unica pianta principale che avrebbe avuto il ruolo sia di definire lo spazio, sia l'immagine di ciascuno *tsuboniwa*; il giardino prendeva, infatti, il nome dalla pianta scelta, quasi a sottolinearne l'essenza.

Tale uso delle piante nei giardini *tsuboniwa* è descritto proprio nel *Genji monogatari*, dove degli esemplari di *Fuji* (藤), *Kiri* (桐) e *Ume* (梅), ovvero *Wisteria sp.*, *Paulownia sp.* e *Prunus sp.*, andavano a denominare rispettivamente il *Fujitsubo* (藤坪), il *Kiritsubo* (桐坪) e l'*Umetsubo* (梅坪), i tre *tsuboniwa* presenti nel racconto. Da notare come, nel costruire il nome dei tre *tsuboniwa*, l'ideogramma che sta per 'giardino' (*niwa*, 庭) sia stato sostituito di volta in volta dai nomi delle tre piante, *Fuji* (藤), *Kiri* (桐) e *Ume* (梅), lasciando *tsubo* (坪) invariato: se da una parte, il carattere del giardino resta definito dallo spazio che occupa, dall'altra, la sua identità è chiaramente legata alla specie vegetale, in un'elegante coincidenza di pianta e luogo. Murasaki rivela poi un aspetto ancor più affascinante insito nella cultura nipponica: come nell'*Odissea* la narrazione della pianta è arricchita di ulter-

riori compresenze, allo stesso modo, nella sua visione poetica, la scrittrice stabilisce che il nome del giardino, ripreso dalla pianta come da tradizione, fosse contemporaneamente anche l'epiteto della persona responsabile della sua cura (Haijima, 2017). Ecco allora che *Fujitsubo*, *Kiritsubo* e *Umetsubo* sono al tempo stesso anche le tre donne che si occupavano del proprio specifico *tsuboniwa*: in un complesso gioco di riflessi e compresenze, le pluralità nel *Genji monogatari* vengono simbolicamente ricondotte in un'unica identità: giardino e persona, pianta e donna, natura e umano hanno lo stesso volto.

È un concetto fondamentale e già rintracciabile alcuni secoli prima nel pensiero di Sēngzhào (僧肇), influente monaco buddhista vissuto nel V sec., quando asseriva che la molteplicità degli elementi – animati e non – sono il riflesso di un'unità: "tutte le cose e io sono un unico corpo (...) in questa unità tra sé e le cose non c'è più alcuna dualità (...) ma finché le cose e il sé sono separate, la perfetta comprensione è impossibile" (Keenan *et al.*, 2017; p.113).

Anche in questo caso, attraverso le piante, risuona

Fig. 3 - La dama Kiritsubo (桐坪) nel giardino che porta il suo stesso nome; una pianta di *Paulownia sp.* svetta sulla destra, 1852, Utagawa Hiroshige (WikiCommons © Lacma).

chiara l'idea che, senza riconoscere l'unitarietà del sistema, la comprensione nella sua interezza risulta sfuggente.

Approcci

Scrivono Celestini (2019): "Altro che relazione dualistica, questo è un punto di vista radicale che sovverte la dialettica tra natura e cultura. Cambia la prospettiva dalla quale interpretare ed esperire le nostre relazioni con la natura, superando la modalità oppositiva per attivare una correlazione". Ci si chiede, allora, se e con quali modalità sia possibile immaginare un approccio al progetto di paesaggio che faccia sua questa visione. Già in passato, simili intenti sono stati portati avanti a più riprese: Geoffrey Jellicoe, Ian McHarg, Paolo Soleri, Elizabeth Meyer, per citarne alcuni, hanno tutti proposto una comprensione integrativa della sfera umana e di quella ambientale, aprendola all'architettura e alla natura, alle arti e alle scienze, per stabilire le basi di un immaginario che contempra unitariamente tutto il vivente e le sue sfaccettature.

Forse il [concetto] più importante è la visione di un'unità della vita che ricopre la terra, il suolo e gli oceani, interagendo come un unico superorganismo, la biosfera. Un'analogia diretta può essere trovata nell'uomo, composto da miliardi e miliardi di cellule, ma tutte operanti come un unico organismo (McHarg, 1963, in Ndubisi, 2014, p. 97).

E anche se il concetto di natura sembra non riuscire ancora del tutto a liberarsi da quell'accezione occidentale che la vuole come controparte della cultura umana (Prominski, 2014), rimane il tentativo di un'architettura del paesaggio che vuole abbracciare soluzioni diverse, offrendo esiti sperimentali, controversi e a tratti destabilizzanti.

Un esempio calzante, in tal senso, è quello del progetto di Plaça de Les Glòries Catalanes a Barcellona, un parco ancora in costruzione, e i cui risultati, per questo motivo, avranno bisogno di tempo prima di manifestarsi con chiarezza.

Originariamente concepita come fulcro urbano intorno al quale sviluppare la Barcellona del Plan Cerdà del 1860 – è posta alla convergenza dei tre grandi assi viari della città – la Plaça de Les Glòries disattese presto il suo scopo originario, prendendo l'aspetto di un crocevia di strade a margine tra la Barcellona urbana e quella industriale. Con le Olimpiadi del 1992, le vie carrabili principali che attraversavano la *plaça* furono sollevate e raccolte in un 'elegante anello viario' (Rui-Wamba et al., 2019) per garantire un maggior protagonismo alla percorribilità pedonale, e lo spazio fu convertito in una sorta di grande arena. A distanza di due decenni, nel 2013, fu bandito un concorso per riprogettare nuovamente lo spazio di Les Glòries e trasformare lo snodo stradale in un parco urbano. L'obiettivo dell'*ajuntament* di Barcellona, stavolta, era quello di garantire alla piazza il ruolo di centralità che lo sviluppo industriale aveva negato, proponendo l'interramento degli assi viari, prima sollevati, e l'organizzazione dello spazio su un unico piano. Il premio fu aggiudicato ad Agence Ter e Ana Coello de Llobet con il progetto *Canòpia Urbana*.

Canòpia Urbana si presenta come un progetto multilivello e multiscala che ha l'ambizione di garantire un grande spazio unitario per tutti gli esseri viventi. Agendo primariamente come connettore sul piano orizzontale – mobilità pedonale, spazi aperti, quartieri – e su quello verticale – falda acquifera, viabilità interrata, stratificazione della massa vegetale – il



progetto si propone anche di condensare la scala metropolitana con quella locale, il contesto storico con lo sviluppo digitale, e l'aspetto culturale con quello ecologico (Ros Ballesteros et al., 2014). La compresenza di ciascun elemento nella *Canòpia Urbana* genera una 'geografia sensibile' che diventa il motore vivente di trasformazione della città in un ecosistema urbano (ETSAB, 2014).

Dei diversi elementi di cui il progetto è costituito – il prato della *Gran Clariana*, i giardini pluviali, la *Rambla dels Encants* – sono i cosiddetti 'nodi' a rendere attiva la geografia del parco: pensati come punti chiave delle diverse modalità di connessioni viste sopra, orientano la funzionalità dello spazio e ne determinano il ritmo. I nodi maggiori ospitano le attività principali e descrivono i punti di riferimento del parco; i nodi minori sono invece rifugi di biodiversità e ospitano principalmente vegetazione autoctona a carattere spon-

taneo. Il parco è un paesaggio in miniatura, è attivo e adattivo, massimizza l'idea di unitarietà del vivente, e sintetizza su più piani – fisici e non – cultura e natura; sembrerebbe, dunque, incarnare esattamente quel principio di ricomposizione tra ecologia ed estetica, tra urbano e selvatico, tra luogo, animali, persone e piante visto all'inizio. Eppure, l'aspetto selvatico dei nodi di biodiversità – delimitati e inaccessibili – sembra evocare ai più il ricordo di quella natura estranea, poiché pericolosa o, al minimo, degradata, soprattutto se confrontata con un contesto urbano più canonicamente 'progettato'.

Ecco allora che, con sgomento, suona inevitabile per il progetto di paesaggio dover scegliere tra l'una o l'altra via, e dar voce alla sentenza che natura non è un sinonimo di bellezza, laddove entrambe paiono escludersi a vicenda. Una scelta compositiva delle specie vegetali su basi ecologiche o dettata dal lo-

Fig. 4 - Barcellona, Plaça de Les Glòries Catalanes, micronodi di biodiversità (foto: Stefano Melli).

Fig. 5 - Barcellona, Plaça de Les Glòries Catalanes, micronodi di biodiversità: tra bellezza, spontaneità, limitazioni e abbandono (foto: Stefano Melli).



ro ritmo spontaneo o ancora dall'eco di una selvaggia estetica lascia così i segni di un grave cortocircuito. Poiché se è imprescindibile "credere nei benefici apportati dalla presenza della natura nelle città (...), se questa non viene accettata dal pubblico, non potrà mai essere realmente sostenibile" (Dunnett, 2010). Dunque, uno dei più grandi ostacoli al riconoscimento culturale di un approccio 'ecoselvatico'⁴ del progetto di paesaggio – come quello dei *micronodos* di Les Glòries – rimane proprio la mancata accoglienza di quel linguaggio visivo che oggi è comunemente attribuito alla naturalezza (Nassauer, 1995).

Immaginari condivisi

Come nel caso di Ulisse e l'olivo o in quello degli *tsu-boniwa*, considerare il sistema che abitiamo – pianeta, paesaggio, ecosistema, città – come un'entità vivente, agente e unitaria, potrebbe conferire differen-

ti strumenti di interpretazione della rete dei fenomeni e della loro interrelazione, nonché portare alla definizione di nuovi linguaggi culturali. Di fronte a scenari contraddittori, l'architettura del paesaggio non può che continuare a offrire sperimentazioni progettuali sempre nuove che testino nel tempo il riassorbimento dell'endiadi natura-cultura. Ed è proprio nella dimensione temporale del progetto di paesaggio che può essere trovata una delle chiavi di volta:

La dimensione temporale trasforma i rapporti tra il soggetto percipiente e l'ambiente urbano, riconfigurando di volta in volta l'immagine della città in base ai ricordi legati all'età e agli stati emotivi di chi arriva e di chi parte (Di Stefano, 2023, p.24).

Il progetto di paesaggio ha la possibilità di insistere nella costruzione di nuovi immaginari culturali e, dunque, di dar vita a nuove relazioni che andranno a consolidarsi nel tempo. Per assurdo, piuttosto che inda-

gare soluzioni per far convivere umano e natura come due realtà distinte pur contaminabili tra loro, l'architettura del paesaggio potrebbe invece rintracciare o ricreare quei valori simbolici collettivi che pongono sullo stesso piano umano e pianta, come se non ci fossero natura e cultura, ma piuttosto più nature o più culture; si tratterebbe di un'azzardata compressa tra 'multiculturalismo' e 'multinaturalismo' (Latour, 2004; Viveiros de Castro, 2005).

"Gli uomini sono mortali, l'erba è mortale, gli uomini sono erba" scriveva Gregory Bateson nel noto *sillogismo in erba* (Angelini e Pizzuto, 2007, p.273).

In un metaforico appiattimento prospettico, dove piante e persone sono sullo stesso piano, aventi ciascuno pari – seppur diversa – importanza, ecco che nel

tempo potrebbe finalmente rinnovarsi una dimensione collettiva di cura e di riconoscimento nell' 'altro'. Perché se, come detto all'inizio, riconoscere implica il conoscere, dal riconoscimento deriva la riconoscenza.

Note

¹ I termini 'occidentale' e 'occidentalizzazione' sono di per sé concetti complessi e dalla natura mutevole, e vanno oltre una più istintuale definizione geografica. Lo stesso dualismo umano-natura, ad esempio, non è sempre stato un tratto distintivo del cosiddetto mondo occidentale, ma ha subito diverse fluttuazioni.

² Moderno secondo il senso dato da Latour, ovvero che intende mantenere distinte cultura e natura.

³ Il termine *tsubo* nella parola *tsuboniwa* indica un'unità minima di superficie; gli *tsubo* sono inoltre i punti vitali secondo la medicina tradizionale giapponese.

⁴ Qui inteso non solo come crasi tra la parola 'ecologico' e 'selvatico', inteso come funzione e aspetto; ma nella parola 'eco' anche il senso di un richiamo, un'attrazione.

Bibliografia

Angelini A., Pizzuto P. 2007, *Manuale di ecologia, sostenibilità ed educazione ambientale*, Collana di sociologia. F. Angelini, Milano.

Berry W. 1970, *Il corpo e la terra*, Quaderni d'Ontignano. Libreria Editrice Fiorentina, Firenze.

Bonanno D., Bonnet C. 2018, *Uomo e ambiente nel mondo greco: premesse, risultati e piste di ricerca*, «Hormos.Ricerche di Storia Antica», pp. 89-99.

Brosse J. 2016, *Mitologia degli alberi*, 13th ed, BUR Saggi. Rizzoli, Milano.

Celestini G. 2019, *Il paesaggio che viene*, «Ri-Vista», n. 17, 1 (Oct. 2019), pp. 42-61

Coccia E. 2018, *La vita delle piante: metafisica della mescolanza*. il Mulino, Bologna.

Cohen A., 2007, *Mythic Landscapes of Greece*, in Woodard, R.D. (Ed.), *The Cambridge Companion to Greek Mythology*, Cambridge University Press, pp. 305-330.

Descola P. 2015, *Par-delà nature et culture*, Collection Folio, Gallimard, Paris.

- Descola P. 1996, *Constructing natures: symbolic ecology and social practice*, in «Nature and Society: Anthropological Perspectives», European Association of Social Anthropologists, Routledge, London New York, pp. 82-102.
- Di Stefano E. 2023, *Estetica urbana: atmosfera e artificiazio-
ne negli spazi della città*, Filosofie. Mimesis, Milano.
- Dunnett N. 2010, *People and Nature: integrating aesthetics and ecology on accessible green roofs*, «Acta Hortica», pp. 641-652.
- ETSAB 2014, *La Transformació de la Plaça de Les Glòries i el seu entorn - Propostes*. <<https://zonavideo.upc.edu/video/6223a76167483265f44a65a4>>
- Gibson J.J. 1986, *The Ecological Approach To Visual Perception*. Psychology Press, New York.
- Hajjima A. 2017, *Nature in Miniature in Modern Japanese Urban Space. Tsuboniwa - Pocket Gardens*, in *Rethinking Nature in Japan from Tradition to Modernity*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, pp. 27-64.
- Ingold T. 2011, *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*, Routledge, Taylor & Francis Group, London.
- Iwao S., Iyanaga T., Ishii S., Yoshida S., Fujimura J., Fujimura M., Yoshikawa I., Akiyama T., Iyanaga, S., Matsubara H., 1992, 400. *Shinden-zukuri*, «Dictionnaire historique du Japon».
- Keenan J.P., Sengzhao Felbur R., Yün-hua J., Vasubandhu, Zongmi (Eds.) 2017, *Three short treatises by Vasubandhu, Sengzhao, and Zongmi*, BDK English Tripiṭaka Series. BDK America, Inc, Moraga, California.
- Knight J. 1996, *When timber grows wild. The desocialisation of Japanese mountain forest*, in «Nature and Society: Anthropological Perspectives», European Association of Social Anthropologists. Routledge, London New York, pp. 221-239.
- Latour B. 2010, *An Attempt at a "Compositionist Manifesto"*, «New Literary History», vol. 41, pp. 471-490.
- Latour B. 2004, *Politics of nature: how to bring the sciences into democracy*. Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- Marini S. 2022, *Il ritorno della selva*, in *Sylva. Città, nature, avamposti*, MIM Edizioni, IT, pp. 8-26.
- McHarg I.L. 1989, *Progettare con la natura*. Muzzio, Padova.
- Metta A. 2022, *Il paesaggio è un mostro: città selvatiche e nature ibride*, DeriveApprodi, Roma.
- Meyer E.K. 2000, *Prefazione*, in *Il Parco Pubblico: Paesaggi 1985-2000*, Federico Motta Editore, Milano, pp. 6-7.
- Meyer E.K. 1997, *The expanded field of landscape architecture*, in Thompson G.F., Steiner F.R. (Eds.), *Ecological Design and Planning*, The Wiley Series in Sustainable Design, John Wiley, New York, pp. 45-79.
- Nassauer J.I. 1995, *Messy Ecosystems, Orderly Frames*, «Landscape Journal», vol. 14, pp. 161-170.
- Ndubisi F. (Ed.), 2014, *The ecological design and planning reader*, Island Press, Washington, DC.
- Prominski M., 2014, *Andscapes: Concepts of nature and culture for landscape architecture in the 'Anthropocene'*, «Journal of Landscape Architecture», vol. 9, pp. 6-19.
- Rhodes P.J., Osborne R. (Eds.), 2007, *Greek historical inscriptions: 404 - 323 BC*, 1. publ. in paperback. ed. Oxford Univ. Press, Oxford.
- Roger A. 1997, *Court traité du paysage*, Bibliothèque des sciences humaines. Gallimard, Paris.
- Ros Ballesteros J., Moner i de Castellarnau I., Ferrater Lambarri C. 2014, *La Transformació de la Plaça de Les Glòries, a debat a l'ETSAB*. <<https://upcommons.upc.edu/handle/2099.2/3678>>
- Rui-Wamba J., Acòn C.G., Castro L., 2019, *La Plaza de les Glòries*, «Revista de Obras Públicas: Organo profesional de los ingenieros de caminos, canales y puertos», vol. 3606, pp. 88-93.
- Segal C.P., 1963, *Nature and the World of Man in Greek Literature*, «Arion: A Journal of Humanities and the Classics», vol. 2, pp. 19-53.
- Shirane H. 2017, *Japan and the Culture of the Four Seasons. Nature, Literature and the Arts*, in: *Rethinking Nature in Japan from Tradition to Modernity*. Edizioni Ca' Foscari, Venezia, pp. 27-64.
- Takei J., Keane M.P., Takei J. 2008, *Sakuteiki: visions of the Japanese garden; a modern translation of Japan's gardening classic*, Tuttle classics. Tuttle Publ, North Clarendon, VT.
- Vercelloni M., Vercelloni V., Gallo P. 2009, *L'invenzione del giardino occidentale*, 1. ed. italiana. ed. Jaca book, Milano.
- Vernant J.P. 1983, *Myth and thought among the Greeks*. Routledge & Kegan Paul, London, Boston.
- Viveiros de Castro E., 2005, *Perspectivism and Multinaturalism in Indigenous America*, in Surrallés A., García Hierro P. (Eds.), *The Land within: Indigenous Territory and the Perception of the Environment*. IWGIA, Copenhagen, pp. 36-74.
- Waley A. 1960, *Introduction*, in *The Tale of Genji by Lady Murasaki*, The Modern Library, New York, p. VII-XVI.