SECONDA
SERIE
02
2025

RI•VISTA

search for Landscape Architecture

Digital semi-annual scientific journal
University of Florence
second series

RI•VISTA
search for Landscape Architecture
Digital semi-annual scientific journal
University of Florence
second series

Fondatore
Giulio G. Rizzo

Direttori scientifici I serie
Giulio G. Rizzo (2003-2008)
Gabriele Corsani (2009-2014)

Direttore responsabile II serie
Saverio Mecca (2014-2020)
Giuseppe De Luca (2020-2024)
Susanna Caccia Gherardini

Direttore scientifico II serie
Gabriele Paolinelli (2014-2018)
Emanuela Morelli

Anno XXI n. 2/2025
Registrazione Tribunale di Firenze
n. 5307 del 10.11.2003

ISSN 1724-6768

COMITATO SCIENTIFICO
Lucina Caravaggi (Italy)
Daniela Colafranceschi (Italy)
Christine Dalnoky (France)
Fabio Di Carlo (Italy)
Gert Groening (Germany)
Hassan Laghai (Iran)
Anna Lambertini (Italy)
Francesca Mazzino (Italy)
Jean Paul Métailié (France)
Valerio Morabito (Italy)
Danilo Palazzo (USA)
Carlo Peraboni (Italy)
Maria Cristina Treu (Italy)
Kongjian Yu (China) †

COMITATO EDITORIALE
Claudia Cassatella (Italy)
Marco Cillis (Italy)
Giacomo Dallatorre (Italy)
Cristina Imbroglini (Italy)
Anna Lei (Italy)
Tessa Matteini (Italy)
Ludovica Marinaro (Italy)
Federica Morgia (Italy)
Gabriele Paolinelli (Italy)
Paolo Picchi (Netherlands)
Emma Salizzoni (Italy)
Antonella Valentini (Italy)

CONTATTI
Ri-Vista. Ricerche per la progettazione del paesaggio on-line: https://oaj.fupress.net/index.php/ri-vista
emanuela.morelli@unifi.it
Ri-Vista, Dipartimento di Architettura,
Via della Mattonaia 8, 50121, Firenze

Il presente numero e stato curato da Gianni Celestini, Annalisa Metta, Emma Salizzoni, con la collaborazione di Carmen Angelillo, Giulia Cazzaniga, Chiara Chioni, Anna Lei, Ludovica Marinaro, Maikol Rossi, Annalisa Schettini, Cristina Setti, Antonella Valentini.

In copertina/cover: *Appareil pour l'élève des animaux aquatiques et des plantes, dit cage de Ward,* disegno di Charles Jacques Édouard Morren 1859, in "La Belgique Horticole", Tome IX, p. 45, <https://archive.org/details/belgiquehorticol09lige/belgiquehorticol09lige_bw.pdf> (03/26).

© 2025 Authors. The authors retain all rights to the original work without any restriction.
This is an open access peer-reviewed issue edited by QULSO, distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY-4.0) which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided you give appropriate credit to the original author(s) and the source, provide a link to the Creative Commons license, and indicate if changes were made. The Creative Commons Public Domain Dedication (CC0 1.0) waiver applies to the data made available in this issue, unless otherwise stated.

progetto grafico
didacommunicationlab
Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze

© 2025
DIDA Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze
via della Mattonaia, 8
50121 Firenze

Published by
Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Via Cittadella 7 - 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

Sommario

Eppur si muove. Nature, miti, progetti / And yet It moves. Nature, Myth, Design 7
Editoriale/Editorial
Gianni Celestini, Annalisa Metta, Emma Salizzoni

Genealogie del mito / Genealogies of Myth

Mundus, il mito della fondazione urbana. Progettare con il suolo, fra movimenti e fertilità 42
Federico Broggini

Uno scimpanzé vive nella 'natura'? 56
Felice Cimatti

"Alle parallele della memoria". Spunti da Roma Interrotta, tra immagine di natura e artificialità del paesaggio 66
Simone Francescangeli

Esorcismi. Mito, hybris, riti e coscienza 78
Vittoria Ghio, Francesco Tosetto

Paesaggi del tempo profondo tra mitopoiesi e desiderio di permanenza 94
Paola Sabbion

Reificazione archeologica del mito. Il progetto come atto mitopoietico del paesaggio 114
Andrea Scalas

Mito e progetto / Myth and Project

Il mito della discrezione borghese. Tre paesaggi domestici di Balsari Berrone e Magistretti 132
Viola Bertini, Benedetta Di Donato

Prima della forma. L'architettura implicita delle cave di pietra sotterranee 146
Chiara Caravello, Andrea Gritti

Ai piedi dei Titani. Paesaggio di paradossi spaziali e narrativi 162
Alizée Del Gizzo, Federico Di Dio, Aurora Gentile, Anna Panico

Insediare sinonimo di interpretare. Quattro esperienze di pianificazione turistica del Novecento per il paesaggio della montagna tra visioni e progetti 176
Stefano Maiorano

Wilderness and care 188
Silvia Mundula

The Myth of High Altitude and its Rock Masses. "What modernity"? 202
Francisco Portugal e Gomes

Luoghi del tempo. Paesaggi archeologici tra mito, natura e progetto 218
Giorgia Strano

Nuovi miti / New Myths

L'idea di natura compensativa a Berlino. Il paradosso di equilibrare gli impatti sulla biodiversità: esperienze e progetti contemporanei 236
Elena Antoniolli

Il Design come strumento rigenerativo per l'Heritage Future. Tra miti della natura, futuri dell'ascendenza e architettura del paesaggio 254
Paria Bagheri Moghaddam, Martina Corti

Immaginazione e paesaggio. Prospettive post-antropocentriche 270
Daniela Dispoto

Twilight of the myths, or, How to familiarise with urban nature 282
Manuela Ronci

Piuforesta. Il bosco di Piubega e la foresta planiziale padana 306
Marialessandra Secchi, Marco Voltini

Metamorfosi romane. Modi plastici di trasformazione dei corpi multispecie dell'Urbe 326
Isabella Zaccagnini

News

How do we learn to be borderless? On the Borders of the Planet, un festival per riconnettersi con la complessità dei confini planetari 342
Carmen Angelillo

Stando "Dalla parte del fuoco" 350
Giacomo Dallatorre

Il Premio Annalisa Maniglio Calcagno per la migliore Tesi di Laurea Magistrale in Architettura del Paesaggio (Prima Edizione 2024-2025) 356
Adriana Ghersi, Francesca Mazzino

***Cartography of a Genocide*. Fare architettura come atto di resistenza epistemica** 362
Ludovica Marinaro

¡¿Inteligencia natural?! 374
Giulia Marino

Editoriale
Eppur si muove. Nature, miti, progetti | And yet it moves. Nature, myth, design

Gianni Celestini
Dipartimento di Architettura e Progetto, Sapienza Università di Roma, Italia
gianni.celestini@uniroma1.it

Annalisa Metta
Dipartimento di Architettura, Università Roma Tre, Italia
annalisa.metta@uniroma3.it

Emma Salizzoni
Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio, Politecnico di Torino, Italia
emma.salizzoni@polito.it

La consapevolezza che il nostro rapporto con il mondo sia profondamente mutato (Latour, 2015) è sempre più diffusa; tra gli effetti, il ricorrere nel dibattito pubblico di discorsi sulla natura, dentro e fuori le accademie e i circuiti culturali dell'architettura del paesaggio. È un affollamento riflessivo che, nel produrre varietà e complessità di visioni e posizioni, sembra tuttavia polarizzarsi spesso su alcuni massimalismi e semplificazioni interpretative. Ad esse, ad esempio, si possono ricondurre sia le letture nostalgiche che spronano al 'ritorno alla natura buona e bella', sia le interpretazioni improntate a un multispecismo che vorrebbe annullata ogni distinzione tra umanità e natura, sia, ancora, le rassicuranti risposte regolamentari e protocollari orientate per lo più verso approcci prestazionali o conservativi (si pensi al campo d'azione delle cosiddette '*Nature Based Solutions*' o al recente strumento normativo della *Nature Restoration Regulation*, in vigore in Europa dal 2024, che impone ai paesi membri obblighi vincolanti per 'ripristinare' il 20% degli ecosistemi danneggiati entro il 2030).

In questo contesto, attraverso la call che ha dato vita a questo numero, abbiamo ritenuto utile pro-

Awareness that our relationship with the world has profoundly changed (Latour, 2015) has become increasingly widespread; among its effects is the recurring presence, in public debate, of discourses on nature, both within and beyond academic and cultural circuits of landscape architecture. This proliferation of reflections, while generating a wide range of visions and positions, nevertheless often appears to polarize around certain maximalist and simplified interpretations. These include, for instance, nostalgic readings that advocate a 'return to a good and beautiful nature'; interpretations informed by a form of multispecies thinking that would erase any distinction between humanity and nature; and, finally, reassuring regulatory and procedural responses, mostly oriented toward performance-based or conservation approaches (as in the field of so-called 'Nature-Based Solutions', or the recent *Nature Restoration Regulation*, in force in Europe since 2024, which imposes binding obligations on member states to 'restore' 20% of damaged ecosystems by 2030).

In this context, through the call that gave rise to this issue, we considered it useful to promote a collective reflection on the open and controversial

Received: April 2026/ Accepted: April 2026 | © 2025 Author(s). Open Access issue/article(s) edited by RI-VISTA, distributed under the terms of the CC-BY-4.0 and published by Firenze University Press. Licence for metadata: CC01.0.
DOI: 10.36253/rv-18057

muovere una riflessione corale sul tema aperto e controverso della relazione umanità-natura, con l'intenzione di evidenziarne i nodi critici nel dibattito contemporaneo e di collocarli entro prospettive operanti per il progetto di architettura del paesaggio. La lente che qui si propone è quella del mito, riconoscendone il valore epistemologico di racconto capace di spiegare i fenomeni del mondo ed esprimere la relazione tra l'umanità e ciò che, per l'appunto, si usa chiamare 'natura'.

L'efficacia dello strumento del mito è dimostrata dalla sua longevità, giacché la narrazione mitica sussiste da tempi immemorabili e si rinnova con interpretazioni recenti, come quella di Schwarz e Thompson, su cui si innesta questo numero. Il mito continua ancora oggi a essere un dispositivo di interrogazione e proposizione, per evidenziare paradossi, fragilità o traiettorie fertili di indagini cognitive e di proposte progettuali, a partire da un patrimonio condiviso e storicizzato di opere e di riferimenti bibliografici. Tra questi ultimi, molte riflessioni che, pur non provenendo dal campo del progetto, hanno contribuito in modo molto significativo a tracciarne i passi, in vista di una nuova e diversa andatura.

È nel 1990, ad esempio, che Michel Serres pubblica in Francia *Le Contrat naturel*, con cui mette in discussione l'idea che il mondo naturale sia un ente

theme of the relationship between humanity and nature, with the intention of highlighting its critical nodes in contemporary debate and situating them within operative perspectives for landscape architecture design. The lens proposed here is that of myth, recognizing its epistemological value as a narrative form capable of accounting for worldly phenomena and expressing the relationship between humanity and what is conventionally called 'nature'.

The effectiveness of myth as a tool is demonstrated by its longevity: mythical narration has existed since time immemorial and continues to renew itself through recent interpretations, such as that of Schwarz and Thompson, which underpins this issue. Even today, myth remains a device for inquiry and proposition, capable of revealing paradoxes, fragilities, and fertile trajectories for both cognitive investigation and design proposals, drawing on a shared and historically grounded body of works and bibliographic references. Among these are many reflections that, although not originating within the design field, have significantly contributed to tracing its path toward a new and different trajectory.

In 1990, for example, Michel Serres published *Le Contrat naturel* in France, challenging the idea that the natural world is an entity or resource at the

o una risorsa a disposizione degli esseri umani (Serres, 1990). In questo libro, che ha avuto immediata e larga diffusione – pubblicato, non a caso, in un momento appena precedente l'esordio del termine 'Antrocene'[7], presto soppiantato nell'uso da 'Antropocene' (Crutzen, Stoermer, 2000) – Serres evidenzia che lo sviluppo scientifico e tecnologico ha profondamente mutato la posizione umana nel mondo, mettendolo in grado di interferire a scala globale con i 'sistemi naturali'. L'avverarsi di questa nuova condizione rende inadeguato e insufficiente il 'contratto sociale' – come definito da Locke e Rousseau – giacché esso regola esclusivamente i rapporti tra gli esseri umani, trascurando di considerare la 'natura' e ignorando l'evidenza che essa sia invece parte essenziale della vita biologica, economica, politica dell'umanità e che, viceversa, quest'ultima sia cruciale nello svolgersi dell'esistenza del resto del pianeta, nel bene e nel male. Per descrivere la qualità di questo coinvolgimento co-implicato, Serres ricorre alla celebre espressione galileiana 'eppur si muove'. Se la scienza moderna aveva mostrato che la Terra è in moto indipendentemente dalle autorità umane – politiche e religiose – sancendo una separazione tra conoscenza scientifica e ordine giuridico, nel *Le Contrat naturel* l'enunciato assume un significato nuovo e iperbolico: la Terra non solo si muove perché si

disposal of human beings. In this book – widely and rapidly disseminated and published just before the emergence of the term 'Antrocene'[8] soon replaced by 'Anthropocene' (Crutzen, Stoermer, 2000) – Serres argues that scientific and technological development has profoundly altered the human position in the world, making it possible to interfere, at a global scale, with 'natural systems'. This new condition renders the 'social contract' – as defined by Locke and Rousseau – inadequate, since it regulates only relationships among human beings, neglecting 'nature' and ignoring the fact that it is an essential component of humanity's biological, economic, and political life, while humanity, in turn, plays a crucial role in the unfolding existence of the rest of the planet, for better or worse.

To describe the quality of this co-implicated involvement, Serres invokes Galileo's famous phrase, 'and yet it moves'. If modern science demonstrated that the Earth moves independently of human authorities – political and religious – thus establishing a separation between scientific knowledge and juridical order, in *Le Contrat naturel* the statement takes on a new and hyperbolic meaning: the Earth not only moves in space, but reacts to human action and, at the same time, determines it. This is not, of course, the discovery

sposta e cambia posizione nello spazio, ma perché reagisce all'azione umana e, al contempo, la determina. Non si tratta evidentemente della scoperta di qualcosa di nuovo, giacché da sempre il pianeta è notoriamente parte della storia umana; tuttavia, in questa stagione di riflessioni, avviate negli ultimi decenni del XX secolo, cambia in noi umani la consapevolezza del suo ruolo, al punto da indurre in alcuni casi a riscrivere le più consolidate narrazioni storiografiche[2]. 'Eppur si muove' indica una risposta del mondo all'agire umano e, viceversa, una sua agentività che influenza le vicende umane, a dispetto della sua apparente inerzia o immobilità: la Terra 'parla' attraverso i suoi movimenti e le sue crisi, proprio come la verità scientifica di Galileo è emersa nonostante la censura. Constatare il movimento della Terra, cioè il suo agire, significa riconoscerla come attore storico e politico e ammettere che le attuali crisi non possono essere affrontate come un problema tecnico, perché mettono in discussione le categorie fondamentali della modernità e ne chiedono un ripensamento radicale.

Movimenti nella zona critica

A distanza di pochi anni dalla pubblicazione del libro di Serres, sempre in Francia diversi autori e studiosi di paesaggio si ritrovano intorno al con-

of something new – after all, the planet has always been part of human history – but in this phase of reflection, initiated in the late twentieth century, our awareness of its role has changed to the point of prompting a rewriting of even the most consolidated historiographical narratives[9].
'And yet it moves' indicates a response of the world to human action and, conversely, its agency in influencing human affairs, despite its apparent inertia or immobility: the Earth 'speaks' through its movements and crises, just as Galileo's scientific truth emerged despite censorship. To acknowledge the movement of the Earth – its acting – means recognizing it as a historical and political actor and admitting that current crises cannot be addressed as merely technical problems, because they challenge the fundamental categories of modernity and call for their radical rethinking.

Movements in the Critical Zone

A few years after the publication of Serres' book, several French scholars and landscape theorists began to gather around the concept of '*mouvance*'. The occasion was the retirement of Bernard Lassus from the *École d'Architecture de Paris-La Villette*, where he had long directed the *Diplôme d'Études Approfondies du Paysage* and founded the doctoral program *Jardins, paysages,*

cetto di '*mouvance*'. L'occasione è il pensionamento di Bernard Lassus dall'*Ecole d'Architecture di Paris-La Villette*, dove aveva diretto per diversi anni il *Diplôme d'Études Approfondies du Paysage* e fondato il corso di dottorato *Jardins, paysages, territoires*. Alcuni, tra i docenti che in quegli anni, in Francia, avevano contribuito all'avanzamento della riflessione teorica sul paesaggio, decidono di rendergli omaggio con la pubblicazione *Mouvance: Tome 1, Cinquante mots pour le paysage* (Berque et al., 1999), un libro pensato come una raccolta di parole commentate, un vero e proprio lessico per il paesaggio: sono il geografo Augustine Berque, il sociologo e storico dell'arte dei giardini Michel Conan, il geografo e agronomo Pierre Donadieu, il filosofo Alain Roger, e, per l'appunto, Bernard Lassus, paesaggista, invitato egli stesso a contribuirvi. '*Mouvance*' è il termine con il quale gli autori esprimono l'idea che il paesaggio è un insieme di relazioni in incessante 'movimento', riferendosi tanto alle sue fisiologie costantemente attive, quanto ai rapporti percettivi, a loro volta dinamici, che coinvolgono il percipiente e il percepito in un continuo 'spostamento', secondo il termine utilizzato da Lassus[3] (1994). La nozione di '*mouvance*' si propone dunque come una chiave interpretativa del progetto di paesaggio, non come costruzione conclusa, ma come processo aperto, temporal-

territoires. Some of the scholars who, in those years, had contributed to advancing theoretical reflection on landscape in France decided to pay tribute to him with the publication *Mouvance: Tome 1, Cinquante mots pour le paysage* (Berque et al., 1999), a volume conceived as a collection of annotated terms, a veritable lexicon of landscape. Contributors included the geographer Augustin Berque, the sociologist and garden historian Michel Conan, the geographer and agronomist Pierre Donadieu, the philosopher Alain Roger, and Lassus himself.

'*Mouvance*' is the term through which the authors express the idea that landscape is a set of relationships in constant motion, referring both to its continuously active physiologies and to the equally dynamic perceptual relationships that involve perceiver and perceived in an ongoing 'displacement', to use Lassus's term[10] (1994). The notion of '*mouvance*' thus becomes an interpretative key for landscape design: not as a finished construction, but as an open, temporally extended, adaptive process in which change is not a side effect to be contained, but a structural component. Landscape is understood as a dynamic system, traversed by differentiated temporalities and heterogeneous tensions – ecological, perceptual, and social – that unfold according to

mente esteso e adattivo, nel quale il cambiamento non è un effetto collaterale da contenere o attenuare, bensì una componente strutturale. Il paesaggio è, cioè, un sistema dinamico, attraversato da durate differenziate e da tensioni eterogenee – ecologiche, percettive e sociali – che si sviluppano secondo logiche non lineari; in modo coerente, il progetto di paesaggio è inteso e proposto come una modalità espressiva capace di attivare e orientare campi di forze, piuttosto che di produrre assetti definitivi, una pratica di regia e accompagnamento dei processi ambientali, economici, percettivi, politici, in cui la gestione, l'adattabilità e l'incertezza rivestono un ruolo centrale.

Negli stessi anni, Gilles Clément, a sua volta allievo di Lassus all'*Ecole Nationale Superieure du Paysage de Versailles*, con i concetti di '*jardin en mouvement*' (1991) e '*tiers paysage*' (2004) assume la dinamica del vivente, la colonizzazione spontanea e l'indeterminazione come materiali del progetto, spostando l'attenzione dalla definizione/stabilizzazione alla emersione/transizione incessante della forma del paesaggio. Tanto nei progetti, quanto nella riflessione teorico-critica di Clément, il paesaggio non è assimilabile a una configurazione costante da conservare, ma coincide con un accadere processuale da accompagnare: il progettista osserva le dinamiche spontanee tra gli abitanti

non-linear logics. Accordingly, landscape design is conceived as an expressive practice capable of activating and orienting fields of forces, rather than producing definitive arrangements: a form of direction and accompaniment of environmental, economic, perceptual, and political processes, in which management, adaptability, and uncertainty play a central role.

In the same years, Gilles Clément – who had studied under Lassus at the *École Nationale Supérieure du Paysage in Versailles* – developed the concepts of '*jardin en mouvement*' (1991) and '*tiers paysage*' (2004), taking the dynamics of living systems, spontaneous colonization, and indeterminacy as design materials. This shifted attention from definition and stabilization toward the ongoing emergence and transition of landscape form. In both his projects and his theoretical work, landscape is not a stable configuration to be preserved, but a processual occurrence to be accompanied. The designer observes spontaneous dynamics among human and non-human inhabitants – sometimes symbiotic, sometimes competitive – and intervenes only as much as necessary, acting as a director of co-authored transformations rather than as the sole author of a predetermined composition.

These reflections, developed in France between

umani e non umani dei luoghi – talvolta simbiotiche, talvolta competitive – e interviene il minimo necessario, con il ruolo di regista di trasformazioni co-autoriali, più che di autore singolare di una composizione stabile e predeterminata.

Queste riflessioni, maturate in Francia a cavallo tra la fine del secolo scorso e gli esordi del XXI, hanno tracciato la strada a una visione del progetto di paesaggio come intenzionale scrittura aperta ed evolutiva, influenzando esperienze e approcci successivi, tra cui il *landscape urbanism*. È il 2006 quando James Corner dà alle stampe *Terra Fluxus*, nel volume collettaneo *The Landscape Urbanism Reader*, curato da Charles Waldheim. Il testo nasce nel contesto del dibattito sul rapporto tra città, ecologia e paesaggio, sviluppatosi tra gli anni Novanta del Novecento e i primi anni Duemila, soprattutto presso la *School of Design della University of Pennsylvania* e la *Harvard Graduate School of Design*, quando la crisi del modernismo, la dispersione metropolitana e l'emergere delle questioni ecologiche spingono a ripensare il progetto urbano in chiave processuale e ambientale. In questo testo, Corner propone di interpretare la città come un campo dinamico, di cui il paesaggio è la struttura primaria, piattaforma concettuale e spaziale operante, che connette ecologia, infrastrutture e spazio pubblico, in una prospettiva di trasforma-

the late twentieth and early twenty-first centuries, paved the way for a vision of landscape design as an intentionally open and evolving form of writing, influencing subsequent approaches such as landscape urbanism. In 2006, James Corner published *Terra Fluxus* in *The Landscape Urbanism Reader*, edited by Charles Waldheim. The text emerged within debates on the relationship between city, ecology, and landscape that developed from the 1990s onward, particularly at the University of Pennsylvania School of Design and the Harvard Graduate School of Design, where the crisis of modernism, metropolitan dispersion, and the rise of ecological concerns prompted a rethinking of urban design in processual and environmental terms.

In this essay, Corner proposes interpreting the city as a dynamic field in which landscape acts as the primary structure – a conceptual and spatial platform linking ecology, infrastructure, and public space within a perspective of progressive transformations that include and guide urbanization processes (Corner 2006). This idea resonates in the very notion of 'flux' – referring to multiple movements of water, energy, traffic, and ecological cycles – and points to the need for design to engage with open and adaptive systems rather than static, complete compositions,

zioni progressive che includono e orientano i processi di urbanizzazione (Corner, 2006). È un'idea che riecheggia nella stessa parola 'flusso' – riferita a una moltitudine di movimenti, delle acque, dell'energia, dei traffici, dei cicli ecologici – che rimanda alla necessità che il progetto lavori con sistemi aperti e adattivi, piuttosto che con composizioni complete, definitive, statiche, sapendo accogliere anche situazioni ed evoluzioni impreviste. *Terra Fluxus* e, in generale, il lavoro speculativo e progettuale di Corner in quegli anni, ha contribuito a legittimare il paesaggio come disciplina guida nei processi urbani contemporanei e a orientarne il lessico verso categorie come sistema, campo, movimento, dandosi come paradigma alternativo sia al formalismo architettonico sia al funzionalismo pianificatorio novecentesco.

A distanza di circa quindici anni, Bruno Latour con la mostra *Critical Zone* allo ZKM Center for Art and Media di Karlsruhe, e il monumentale volume che la accompagna (Latour, Weibel, 2020), invita artisti e studiosi a ritrarre le traiettorie e le andature delle diverse discipline al cospetto del cambiamento climatico e delle sue conseguenze, a partire dalla sconnessione tra due diverse definizioni della Terra abitata e dominata dagli esseri umani: "[...] la nazione sovrana da cui derivano i loro diritti, e un'altra, nascosta, da cui ottengono

embracing even unforeseen developments. *Terra Fluxus*, and more broadly Corner's work of that period, helped legitimize landscape as a leading discipline in contemporary urban processes, orienting its vocabulary toward categories such as system, field, and movement, as an alternative paradigm to both architectural formalism and twentieth-century planning functionalism.

About fifteen years later, Bruno Latour, with the exhibition *Critical Zones* at the ZKM Center for Art and Media in Karlsruhe and the monumental volume that accompanied it (Latour, Weibel, 2020), invited artists and scholars to trace the trajectories of different disciplines in the face of climate change and its consequences. This reflection begins from a disjunction between two definitions of the Earth inhabited and dominated by humans: "[...] the sovereign nation from which they derive their rights, and another one, hidden, from which they gain their wealth – the land they live on, and the land they live from"[11].

Through numerous essays and more than 500 illustrations, the contributors ask what it means to be 'on Earth' when it becomes a 'critical zone', and what kind of landscape humans can – or will be able to – inhabit. In geological sciences, the 'critical zone' refers to the thin surface layer of the planet where lithosphere, hydrosphere,

la loro ricchezza – la terra su cui vivono, e la terra da cui vivono"[4]. Con numerosi saggi e più di 500 illustrazioni, gli autori coinvolti si interrogano su cosa significa essere 'sulla terra', quand'essa diventa una 'zona critica', e sul paesaggio su cui gli esseri umani possono o potranno 'atterrare'. Nelle scienze geologiche, l'espressione 'zona critica' designa il sottile strato superficiale del pianeta in cui interagiscono litosfera, idrosfera, atmosfera e biosfera, rendendo così possibile la vita. Essa indica uno spessore limitato, fragile, instabile, in cui si intrecciano processi geochimici, biologici e antropici. Latour assume questo concetto e lo trasforma, interpretando la *Critical Zone* come il luogo ontologico dell'esistenza terrestre, che destabilizza l'immagine moderna del 'Globo' come oggetto distante, osservabile da un punto di vista esterno e totalizzante. Non esiste più un 'fuori' da cui contemplare la Terra: siamo sempre immersi in una rete di interdipendenze materiali, ove il pianeta non è una totalità sistemica astratta, ma un insieme situato di relazioni agentive, dove la tradizionale distinzione tra umanità e natura si rivela definitivamente priva di fondamento.

Reciprocità della narrazione mitica

Eppure, è su questa distinzione, che oggi appare così traballante, che si è a lungo basato tutto

atmosphere, and biosphere interact, making life possible. It is a limited, fragile, unstable thickness in which geochemical, biological, and anthropic processes intertwine. Latour adopts and transforms this concept, interpreting the Critical Zone as the ontological site of terrestrial existence, thereby destabilizing the modern image of the 'Globe' as a distant object observable from an external, totalizing viewpoint. There is no longer an 'outside' from which to contemplate the Earth: we are always immersed in networks of material interdependencies, where the planet is not an abstract systemic totality but a situated ensemble of agentive relationships, in which the traditional distinction between humanity and nature ultimately proves untenable.

Reciprocity of Mythic Narration

And yet, it is precisely this distinction – today so evidently unstable – that has long underpinned the entire framework of contemporary design, including landscape architecture. The understanding of nature as a 'material' of design stems from the belief that it is separate from humanity and therefore open to endless operations of exploitation, improvement, and correction. This principle lies at the core of the tradition of the 'three natures' (Hunt, 1996), which identifies the

l'impalcato del progetto contemporaneo, incluso quello dell'architettura del paesaggio. La considerazione della natura come 'materiale' del progetto è figlia della convinzione che essa sia altro dall'umanità e che sia suscettibile di infinite operazioni di sfruttamento, miglioramento e correzione da parte degli esseri umani. È il principio alla base della tradizione delle 'tre nature' (Hunt, 1996), che rintraccia la 'prima' nei luoghi selvaggi e incontaminati, la 'seconda' nei territori dell'agricoltura e la 'terza' nei giardini, esito di pratiche artistiche. Questa tripartizione sottende una sorta di concatenazione storica che emana da vicende tutte umane (Metta, 2022): dall'assenza di attività antropiche nel primo tipo, al lavoro agricolo come efficientamento delle tenute produttive nelle campagne (opere idrauliche, ammendamenti dei suoli, selezione delle cultivar e delle varietà zootecniche, ecc.) nel secondo, sino a giungere al giardino, sede della natura di terzo tipo e di continue interazioni tra 'naturale artificio' e 'artificiosa natura'. Le ingegnose macchine idrauliche che animano le fontane e il movimento degli automi nei giardini cinquecenteschi sono le prove in vitro di un sistema di controllo idraulico che nel Seicento André Le Nôtre estenderà al governo territoriale. Più tardi, nel Settecento inglese, le pratiche di *improvement*[5] delle campagne sono traslate nel giardino, qui mosse

'first' in wild and untouched places, the 'second' in agricultural landscapes, and the 'third' in gardens, as the outcome of artistic practices.

This tripartition suggests a kind of historical sequence rooted entirely in human affairs (Metta, 2022): from the absence of anthropic activity in the first type, to agricultural labor as the optimization of productive landholdings (hydraulic works, soil amendments, selective breeding of crops and livestock, and so forth) in the second, and finally to the garden, where third nature emerges through continuous interactions between 'natural artifice' and 'artificial nature'. The ingenious hydraulic machines animating fountains and automata in sixteenth-century gardens can be read as in vitro demonstrations of a system of hydraulic control that, in the seventeenth century, André Le Nôtre would extend to territorial governance. Later, in eighteenth-century England, practices of agricultural improvement[12] were translated into the garden, now driven by aesthetic and literary intentions rather than productive ones: if the improver was initially a skilled agronomist versed in rural economy, the term eventually became synonymous with gardener, and then with landscape gardener.

These examples illustrate the interscalar and intertemporal continuity across the three

da intenti estetico-letterari più che produttivi: se l'*improver* è al principio un agronomo scaltro e sapiente, avvezzo all'economia rurale, poi diventa sinonimo di giardiniere e da lì di *landscape gardener*. Questi esempi dimostrano la concatenazione inter-scalare e inter-temporale tra le tre categorie, e altresì ribadiscono che questa tassonomia traduce il dispiegarsi storicamente determinato di azioni umane: la natura, così intesa, sarebbe perciò un modo di interpretare e raccontare la storia dell'umanità e del suo rapporto con i propri contesti di vita (Metta, 2022). La natura è qui narrazione mitica di un'epopea umana: la tripartizione non è un mito sulla natura, ma un mito con cui, attraverso il trucco retorico della natura, l'umanità dice sé stessa. La stessa idea di giardino alla base della natura di terzo tipo la assume quale specchio di una produzione artistica prettamente umana (Marrone, 2011).

A questa storica tripartizione, sul finire del Novecento si è aggiunta una quarta categoria, identificata da Ingo Kowarik (1992) nella 'natura che ritorna' nelle aree ex urbane e produttive abbandonate. Questa nuova classe si inserisce con piena coerenza nella traiettoria epistemologica delle tre precedenti, perché di nuovo insiste nel classificare la natura sulla scorta di azioni umane, giacché la natura quarta è quella che si manifesta a fronte

categories, while also reaffirming that this taxonomy reflects historically determined human actions. Nature, in this sense, becomes a way of interpreting and narrating human history and its relationship to lived environments (Metta, 2022). Nature is thus the mythic narrative of a human epic: the tripartition is not a myth *about* nature, but a myth through which – via the rhetorical device of nature – humanity narrates itself. The very idea of the garden underlying third nature positions it as a mirror of a distinctly human artistic production (Marrone, 2011).

Toward the end of the twentieth century, a fourth category was added to this historical taxonomy, identified by Ingo Kowarik (1992) as the 'nature that returns' in abandoned urban and industrial areas. This new category fits coherently within the epistemological trajectory of the previous three, as it again classifies nature because of human action: fourth nature emerges precisely in response to human withdrawal from places previously occupied. It is the same interpretation of nature as a medium for narrating human affairs, structured according to a chronological taxonomy based on the presence and intensity of human intervention (Metta, 2022), while also reinforcing the idea of nature as a reservoir of resources available to humans (Celestini, 2019), from which different

della diserzione da parte degli esseri umani di luoghi che precedentemente presidiavano. È esattamente la medesima interpretazione della natura come medium per dire degli esseri umani e delle loro alterne vicende, secondo una tassonomia cronologica modulata in base alla presenza e all'intensità dell'azione umana che la conforma (Metta, 2022), oltre che per ribadirne il ruolo di serbatoio di risorse nella disponibilità degli umani (Celestini, 2019), i quali, secondo i casi, ne traggono diverse accezioni di profitto. Soprattutto, parlare di 'ritorno della natura' è un modo per riaffermare, ancora una volta, che natura e umanità sono due entità distinte, giacché l'assunto è che dove vi sono attività umane produttive non vi sarebbe natura e questa vi farebbe ritorno solo a seguito dell'abbandono umano. La coesistenza non è prevista, giammai lo è la consustanzialità.

È lo stesso Kowarik, circa vent'anni dopo, a introdurre una prospettiva che apre a nuove interpretazioni affrancate da sudditanze o gerarchie tra umanità e natura. Accade nell'articolo *Cities and wilderness. A new perspectiv*e, apparso nel 2013 sulle pagine della rivista *International Journal of Wilderness*, in cui l'ecologo berlinese definisce la naturalità come la condizione propria di chi e di ciò che è in grado di manifestare un alto livello di auto-organizzazione, anche a seguito di intensi

forms of profit may be derived.

Above all, speaking of the 'return of nature' reaffirms, once again, the assumption that nature and humanity are distinct entities: the premise is that where productive human activities occur, nature is absent, and it reappears only after human abandonment. Coexistence is not contemplated; even less so is consubstantiality.

Yet it is Kowarik himself, about twenty years later, who introduces a perspective that opens new interpretive possibilities free from hierarchies or dependencies between humanity and nature. In his 2013 article 'Cities and wilderness: A new perspective', published in the *International Journal of Wilderness*, the Berlin-based ecologist defines naturalness as the condition of those entities capable of expressing a high degree of self-organization, even in the aftermath of intense disturbances (Kowarik, 2013). The key to this shift lies precisely in the idea of self-organization: rather than refining historical distinctions or expanding the traditional taxonomy of the three (or four) natures, what defines nature is its mode of behavior – its capacity for self-determination, in other words, its agency.

As has been observed (Metta, 2022), this perspective definitively removes the possibility of interpreting nature as a material, a place, or a

disturbi (Kowarik, 2013). È l'idea di auto-organizzazione la chiave di questo rovesciamento: non si tratta più di arrovellarsi su distinzioni storiografiche che consentano di aggiornare la tassonomia tradizionale delle tre nature, aggiungendone di ulteriori man mano che la storia umana faccia il proprio corso, ma di riconoscere che è il suo modo di comportarsi ciò che fa della natura quel che è, in particolare la sua capacità di autodeterminarsi, in altri termini la sua agentività. Come è stato evidenziato (Metta, 2022), questa idea sgombra definitivamente il campo dalla possibilità che la natura possa essere interpretata come un materiale, un luogo, o un tempo; la natura è un modo di essere e di agire, è la capacità di auto-organizzarsi, è un comportamento, che chiama inevitabilmente in causa il campo di relazioni in cui questa capacità si esprime, al punto che 'natura' è attributo che chiunque può legittimamente assegnare o ricevere a seconda delle condizioni contestuali, a seconda cioè del sistema di relazioni in cui si agisce.

I miti della natura di Schwarz e Thompson

Nel 1990, negli stessi anni in cui Serres pubblica *Le Contrat naturel* e Kowarik matura il concetto di 'quarta natura', il sociologo olandese Michiel Schwarz e il politologo inglese Michael Thompson, ispirati dal lavoro di Mary Douglas e dalla corren-

time. Nature becomes a way of being and acting – a capacity for self-organization, a behavior – which inevitably calls into question the field of relationships in which this capacity is expressed. In this sense, 'nature' becomes an attribute that can legitimately be assigned to or assumed by any entity, depending on contextual conditions – that is, on the system of relations within which action takes place.

The Myths of Nature by Schwarz and Thompson

In 1990, in the same years in which Serres published *Le Contrat naturel* and Kowarik developed the concept of 'fourth nature', the Dutch sociologist Michiel Schwarz and the British political scientist Michael Thompson – drawing on the work of Mary Douglas and the framework of 'Cultural Theory'[13] – identified four myths to describe the different ways in which societies interpret nature and the relationships human beings typically establish with it.

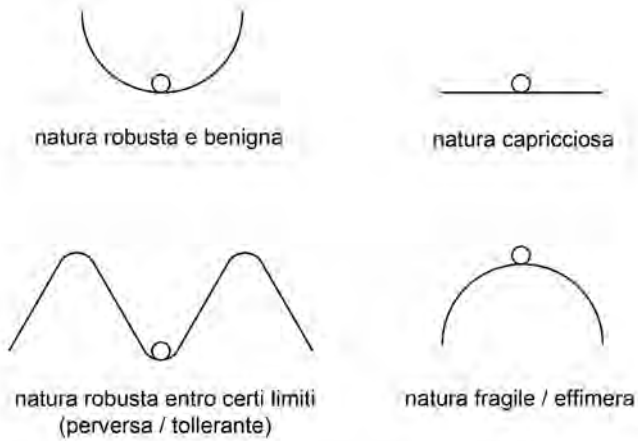
The first type is that of a robust and benign nature, capable of withstanding any disturbance and restoring conditions of equilibrium; humanity can therefore rely confidently on its regenerative power. The second is nature that is robust within limits, able to absorb disturbances only up to a certain threshold; here, humans rely on experts

te di pensiero della *Cultural Theory*[6], individuano quattro miti per descrivere i diversi modi con cui le società interpretano la natura e il rapporto che gli esseri umani tipicamente stabiliscono con essa. Il primo tipo è la natura robusta e benigna, in grado di sopportare qualsiasi perturbazione e di ripristinare condizioni di benessere (l'umanità può abbandonarsi con fiducia al suo potere rigenerante); il secondo è la natura robusta entro certi limiti, capace di assorbire le perturbazioni entro una certa soglia (l'umanità si affida a esperti per individuare tale limite, avvertire dei rischi, indicare soluzioni); la terza categoria è la natura capricciosa, il cui agire non è in alcun modo prevedibile (ciò non consente agli esseri umani di imparare dalle esperienze precedenti, da cui il concedersi al fatalismo, di fronte, ad esempio, a eventi climatici estremi); infine, la natura fragile, che è estremamente vulnerabile (l'umanità ha il compito di difenderla, sottoponendola al proprio controllo per scongiurare ogni cambiamento che possa ferirla o perturbarla). L'esposizione di questa teoria è accompagnata da una rappresentazione grafica che raffigura l'interazione tra una sfera e un 'paesaggio'. Quando la natura è di primo tipo, perciò benigna e robusta, può sopportare sperimentazioni, prove ed errori: la forma concava, profonda e protetta della 'valle' riporta sempre la sfera nella migliore posizione di equilibrio. La natura capricciosa, quella del terzo tipo, è invece rappresentata da una sfera su un piano orizzontale: in questo caso, non si può prevedere cosa potrebbe accaderle se qualche perturbazione la inducesse a muoversi; secondo questo mito, l'imprevedibilità del comportamento si traduce nella impossibilità di maturare esperienza da cui imparare e da qui deriverebbero l'afasia e il fatalismo degli umani. La natura di secondo tipo è robusta fino a un certo punto: nel grafico, la forma della collina riporta la sfera in una posizione protetta, ma se dovesse allontanarsi, superando il limite della concavità di profondità limitata, si

Fig. 1 - I quattro miti della natura secondo Schwarz e Thompson (rielaborazione da Taylor, P. J. 2006, Exploring themes about social agency through interpretation of diagrams of nature and society, in Y. Haila, C. Dyke Durham (a cura di), *How Nature Speaks: The Dynamics of the Human Ecological Condition* , Duke University Press, Durham, pp. 235-260).

to identify such limits, assess risks, and prescribe appropriate responses. The third category is that of capricious nature, whose behavior is entirely unpredictable; this prevents humans from learning from experience, often resulting in fatalism in the face of, for example, extreme climatic events. Finally, there is fragile nature, extremely vulnerable and in need of protection; in this case, humans are tasked with safeguarding it, exerting control to prevent any change that might destabilize it.

The presentation of this theory is accompanied by a graphic representation depicting the interaction between a sphere and a 'landscape'. In the first case, corresponding to benign and robust nature, the sphere rests within a deep, concave valley that always returns it to a position of equilibrium, allowing for experimentation, trial, and error. In the case of capricious nature, the sphere lies on a flat surface: here, it is impossible to predict what might happen if it begins to move, and this unpredictability translates into an inability to derive knowledge from experience, fostering paralysis or fatalism. In the second case, that of nature robust within limits, the sphere is held within a shallow concavity: it can remain stable as long as it stays within this bounded space, but once it crosses the threshold, it rolls irreversibly away. This model underpins the authority granted to experts – technocracy – as those capable of determining safe limits and managing risk.



ritroverebbe fuori dalla valle, ruzzolando giù senza riparo; questo mito giustifica l'autorevolezza e l'autorità conferite agli esperti, cioè la tecnocrazia, poiché sono loro che possono valutare le condizioni per restare in sicurezza e dare indicazioni per limitare le conseguenze degli eccessi. Infine, quando la natura è fragile, di quarto tipo, le corrisponde una sfera in un equilibrio estremamente precario sulla sommità di una collina, in una situazione in cui qualsiasi movimento potrebbe portare a una caduta; in questo caso gli esseri umani devono vigilare con molta attenzione e scongiurare che non avvenga il benché minimo cambiamento che possa alterare l'equilibrio instabile in modo irreversibile.

Nella teoria di Schwarz e Thompson, i 'miti della natura' orientano i comportamenti e le azioni individuali e collettive degli esseri umani e a ogni mito è associata una specifica forma di organizzazione sociale con una propria razionalità. Questo racconto è perciò utile a evidenziare la molteplicità di categorie con cui le comunità, anche quelle apparentemente accomunate dai sistemi economici e politici che ancora chiamiamo 'Occidente', interpretano il rapporto tra natura, scienza, cultura, politica e progetto. Pur restando entro una prospettiva epistemologica, cogliendo la pluralità di visioni possibili, e non affatto multinaturalista (nell'accezione di pluralità di mondi/nature implicata dalla

Finally, in the case of fragile nature, the sphere is precariously balanced atop a convex surface: any slight movement may cause it to fall, requiring constant vigilance to prevent irreversible disruption.

In Schwarz and Thompson's framework, these 'myths of nature' orient both individual and collective human behavior, and each corresponds to a specific form of social organization endowed with its own rationality. This framework is thus useful in revealing the multiplicity of categories through which communities – even those seemingly unified by the economic and political systems still referred to as 'the West' – interpret the relationships between nature, science, culture, politics, and design. While remaining within an epistemological perspective and acknowledging a plurality of possible viewpoints (though not a multinaturalist one, in the sense proposed by Viveiros de Castro), this theory destabilizes the assumption that there exists a single, universally shared idea of nature.

One of the key implications is that environmental conflicts cannot be resolved simply through the accumulation of objective scientific evidence, since they engage different cultural frameworks within which data and information are produced and interpreted in non-neutral ways, leading to

svolta ontologica di Viveiros De Castro), questa teoria incrina la possibilità che esista un'unica e universalmente condivisa idea di natura. Tra le conseguenze, l'evidenza che i conflitti ambientali non possono essere risolti attraverso l'accumulo di oggettive prove scientifiche, perché ingaggiano diverse cornici culturali entro cui le informazioni e i dati vengono prodotti, oltre che interpretati, in modo non affatto neutrale, formulando domande e pervenendo a risposte a loro volta non affatto equivalenti o sovrapponibili.

È bene precisare che il presupposto della teoria di Schwarz e Thompson resta comunque la separazione tra umanità e natura ed essa è perciò del tutto allineata con la tradizione partitiva occidentale. A ribadire la distinzione è la stessa costruzione di causalità proposta dai quattro miti, che associano a ognuno dei caratteri o temperamenti attribuiti alla natura (benevola, tollerante, capricciosa, fragile) delle azioni umane conseguenti, in un rapporto duale in cui i due interlocutori mai coincidono o si sovrappongono: è l'inferenza 'se x, allora y', dove x è la natura e y è l'umanità, che conferma e corrobora la differenza tra i due termini implicati. La stessa alterità tra natura e umanità, che i quattro miti presuppongono, è in fondo essa stessa un quinto mito, che si aggiunge ad essi.

Nell'insieme, tutti sollecitano interpretazioni che

questions and answers that are neither equivalent nor commensurable.

It is important to note, however, that Schwarz and Thompson's theory still rests on the assumption of a separation between humanity and nature, and is therefore aligned with the Western dualistic tradition. This distinction is reinforced by the very structure of causality implied in the four myths, which associate each characterization of nature (benign, tolerant, capricious, fragile) with corresponding human actions, in a dual relationship where the two entities never overlap or coincide. The inferential structure – 'if x, then y', where x is nature and y is humanity – ultimately confirms and consolidates the separation between the two terms. In this sense, the very alterity between nature and humanity that underpins the four myths can itself be understood as a fifth myth, implicit in their formulation.

Taken together, these myths offer a range of interpretive positions that can productively inform and challenge contemporary landscape design. The first myth, that of a benign and robust nature, underlies the Faustian vision of nineteenth- and twentieth-century design, legitimizing extractive practices: nature is available for manipulation, capable of recovering from any disturbance, and its resources are assumed to be infinite. At the

possono utilmente alimentare e interrogare il progetto di paesaggio contemporaneo. Il primo mito, quello della natura benevola e robusta, ad esempio, è la visione faustiana del progetto otto-novecentesco, che giustifica, muove e ispira l'estrattivismo predatorio: la natura è a disposizione e può essere liberamente manipolata e perturbata perché comunque sarà capace di tornare in equilibrio, di riprendersi dopo qualsiasi tipo di trauma, e le sue risorse sono infinite e inesauribili. Sull'estremo opposto, diversamente problematico, si colloca il quarto mito, quello che considera la natura un sistema estremamente vulnerabile, che va difeso eliminando ogni forma di perturbazione, interferenza o manomissione, compreso evidentemente il progetto, qualunque ne siano la scala e il mandato; questo mito informa l'idea che la natura sia un santuario e che ogni azione umana ne costituisca una profanazione sacrilega. Al secondo mito, quello della natura tollerante, possiamo ricondurre il determinismo ecologico – per il quale la natura è una concatenazione di processi causali con effetti stabili, predeterminabili e governabili, che vanno riprodotti e confermati, in modo da prevenire disfunzioni impreviste – che sovente emerge nello scenario del progetto contemporaneo, quando venga ricondotto all'applicazione di procedure protocollari per l'ottenimento di prestazioni am-

opposite extreme lies the fourth myth, that of fragile nature, which frames nature as a system so vulnerable that it must be protected from any form of intervention – including design – regardless of scale or intent; here, nature becomes a sanctuary, and human action a form of sacrilege.

The second myth, that of tolerant nature, can be associated with ecological determinism, according to which nature is understood as a chain of causal processes with stable, predictable, and governable effects – processes to be replicated and maintained to prevent dysfunction. This perspective often emerges in contemporary design when it is reduced to the application of standardized procedures aimed at achieving predefined environmental performances. Finally, the third myth, that of capricious nature, may also lead to problematic implications when unpredictability results in the delegitimization of design itself, rendering its tools and competencies ineffective or irrelevant – despite the fact that landscape architecture is precisely the field capable of engaging with uncertainty, vulnerability, and indeterminacy, and even transforming them into opportunities.

As becomes clear, a wide range of positions and trajectories can be explored through the interpretive lens of myth. This plurality is reflected

bientali standardizzate. Il terzo mito, infine, quello della natura capricciosa, può a propria volta avere implicazioni problematiche, allorquando, dinanzi alla imprevedibilità della natura, si esautori il progetto dalla possibilità di intervenire, riconoscendo inadeguate o inutili tutte le competenze e tutti gli strumenti di intervento, nonostante l'architettura del paesaggio sia proprio quel campo del progetto capace di lavorare con l'imprevedibilità, la vulnerabilità, l'incertezza e persino trasformarle in opportunità qualificanti.

Come si vede, c'è una grande varietà di posture e di andature, che è possibile indagare attraverso la chiave interpretativa del mito. Questa pluralità è testimoniata dai contributi raccolti in questo numero che, nel loro insieme, restituiscono una feconda molteplicità di sguardi variamente motivati e indirizzati. Con l'intento di offrire alle lettrici e ai lettori una mappa di orientamento, la varietà dei testi selezionati è disposta attorno a tre principali ambiti di esplorazione, che costituiscono anche le tre sezioni in cui è articolato il numero: le genealogie del mito (I sezione); il mito come strumento operante nel progetto di paesaggio (II sezione); le prospettive di nuovi miti contemporanei (III sezione).

Genealogie del mito

La prima sezione indaga il mito come dispositivo di interpretazione del mondo e come struttura che informa, precede e accompagna il progetto di paesaggio. Il mito non è qui un residuo arcaico di culture del passato, ma una forma di conoscenza capace di mettere in relazione umano e non umano, materia e metafora, tempo e azione progettuale, tramandata e rinnovata. I contributi raccolti esplorano genealogie culturali e spaziali del mito, interrogando il suolo, la fondazione, la memoria e l'alterità radicale della natura. Ne emerge una visione del paesaggio come campo di tensioni simboliche e materiali, in cui il progetto si configura come pratica interpretativa e mitopoietica, chia-

Fig. 2 - Copertine di alcuni dei volumi citati nell'editoriale.

in the contributions collected in this issue, which together offer a fertile multiplicity of perspectives. To provide readers with a map for orientation, the selected texts are organized around three main areas of exploration, corresponding to the three sections of the issue: the genealogies of myth (Section I); myth as an operative tool in landscape design (Section II); and the prospects for new contemporary myths (Section III).

Genealogies of Myth

The first section investigates myth as a device for interpreting the world and as a structure that informs, precedes, and accompanies landscape design. Myth is not treated here as an archaic residue of past cultures, but as a form of knowledge capable of bringing into relation human and non-human, matter and metaphor, time and design action – something both inherited and continuously renewed. The contributions explore cultural and spatial genealogies of myth, interrogating soil, foundation, memory, and the radical otherness of nature. What emerges is a vision of landscape as a field of symbolic and material tensions, in which design takes shape as an interpretive and mythopoetic practice, called upon to engage critically with origin, permanence, and responsibility.

mata a confrontarsi criticamente con l'origine, la permanenza e la responsabilità.

Il testo di Ghio e Tosetto interpreta il mito come dispositivo attraverso cui l'umanità ha storicamente tentato di esorcizzare l'imprevedibilità del mondo, trasformandola in esperienze rituali che gli autori propongono di leggere come forme prodromiche di progetto di paesaggio; in tal senso, questo testo dialoga con l'idea di natura capricciosa di Schwarz e Thompson, perché assume il mito come risposta all'imprevedibilità ambientale e come strategia per affrontare l'incertezza, ribaltandone però l'esito fatalistico: la precarietà del dato naturale non paralizza l'azione progettuale, bensì la alimenta attraverso la ritualizzazione delle relazioni con la natura, alla quale è attribuita pertinenza progettuale.

Il mito della natura capricciosa è protagonista anche del testo di Sabbion, che, soffermandosi sul tempo profondo e sulla dimensione geologica del paesaggio, riflette sull'idea di una natura inorganica, indifferente, cosmica e inscritta in temporalità

The essay by Ghio and Tosetto interprets myth as a device through which humanity has historically sought to exorcize the unpredictability of the world, transforming it into ritualized experience – forms that the authors propose to read as proto-forms of landscape practice. In this sense, their contribution resonates with the idea of capricious nature in Schwarz and Thompson's framework, as it treats myth as a response to environmental uncertainty and as a strategy for confronting indeterminacy. At the same time, it overturns the fatalistic outcome typically associated with this myth: the precariousness of natural conditions does not paralyze design action but rather nourishes it through the ritualization of human–nature relations, which are here endowed with design relevance.

The myth of capricious nature also plays a central role in Sabbion's contribution, which reflects on deep time and the geological dimension of landscape, exploring the idea of an inorganic, indifferent, and cosmic nature operating on

che eccedono la scala dell'esperienza umana, mettendo in crisi tanto l'idea di una natura benevola, quanto quella di una natura fragile da proteggere; ne emerge una variante del mito del capriccio, in una forma più estrema: la natura è indifferente all'umano, il progetto non la controlla, ma ne diventa traduzione sensibile, qui mediata dall'interazione con le dinamiche geologiche.

Viceversa, il testo di Francescangeli analizza la vicenda della mostra *Roma Interrotta*, del 1978, come dispositivo critico che usa l'immaginario dei paesaggi etruschi - palinsesti territoriali stratificati - per interrogare un presunto indebolimento del rapporto tra esseri umani e suolo; così facendo, si colloca in una posizione intermedia tra due miti: quello della natura tollerante, che affiora dall'equilibrio e dalle corrispondenze tra insediamenti e processi geomorfologici, e quello della natura fragile, che emerge attraverso le considerazioni sulla irreversibilità delle trasformazioni e sulla consapevolezza della perdita; il paesaggio è qui memoria geomorfologica e il progetto diventa uno strumento di lettura della storia del suolo.

Altri contributi invece non si collocano nel solco delle opzioni di Schwarz e Thompson, ma ne interrogano la stessa fondatezza. L'interpretazione del mito romano del *mundus*, ad esempio, che è al centro del testo di Broggini, propone il suolo come

temporal scales that exceed human experience. This perspective challenges both the notion of a benevolent nature and that of a fragile nature in need of protection. What emerges is an intensified version of the myth of capriciousness: nature is indifferent to humanity, and design does not control it but becomes its sensitive translation, mediated through engagement with geological processes.

By contrast, Francescangeli's essay examines the 1978 exhibition *Roma Interrotta* as a critical device that mobilizes the imagery of Etruscan landscapes – layered territorial palimpsests – to question a presumed weakening of the relationship between humans and the ground. In doing so, it occupies an intermediate position between two myths: that of tolerant nature, which emerges in the balance between settlement patterns and geomorphological processes, and that of fragile nature, which surfaces in reflections on irreversible transformations and the awareness of loss. Here, landscape is understood as geomorphological memory, and design becomes an instrument for reading the history of the soil.

Other contributions depart more radically from Schwarz and Thompson's framework, questioning its very foundations. Broggini's interpretation of the Roman myth of the *mundus*, for example, presents the ground as a space of mixing and

spazio di mescolanza e negoziazione tra esistenze umane e non umane, suggerendo una concezione relazionale del progetto che supera l'opposizione tra natura e cultura; così facendo, questo testo disarciona la logica dei quattro miti: ancorandosi a una visione non dualistica, critica implicitamente il 'quinto mito', quello della separazione tra natura e umanità che, come già evidenziato, soggiace all'ipotesi di Schwarz e Thompson.

In modo analogo, la riflessione sulla dimensione mitopoietica del paesaggio archeologico proposta da Scalas interpreta il mito come espressione di un patto di reciproca trasformazione tra essere umano e ambiente, in cui la costruzione del paesaggio appare come il risultato di processi di addomesticazione vicendevole e di sistemi coevolutivi e non come semplice intervento su un oggetto esterno – la natura da cui l'umanità si è tratta fuori – né come meccanismo di causalità deterministica.

In tal senso, la posizione più iperbolica in questa sezione è quella del filosofo Felice Cimatti, che in queste pagine suggerisce una essenziale dislocazione concettuale: prima ancora dei quattro miti individuati da Schwarz e Thompson, esiste infatti il mito stesso della natura, ossia la convinzione che esista un dominio separato dal soggetto umano che possa essere chiamato 'natura'; in altri termini, tutti i miti sulla natura si fondano a loro

negotiation between human and non-human existences, suggesting a relational conception of design that transcends the opposition between nature and culture. In doing so, it effectively unsettles the logic of the four myths: by adopting a non-dualistic perspective, it implicitly challenges the 'fifth myth' – the very separation between nature and humanity that underlies Schwarz and Thompson's theory.

In a similar vein, Scalas's reflection on the mythopoetic dimension of the archaeological landscape interprets myth as the expression of a pact of reciprocal transformation between humans and environment. Here, landscape is not the result of unilateral intervention on an external object, but the outcome of processes of mutual domestication and co-evolutionary systems, rather than deterministic causal mechanisms.

Within this section, arguably the most radical position is that of the philosopher Felice Cimatti, who proposes a fundamental conceptual displacement: prior to the four myths identified by Schwarz and Thompson, there exists the myth of nature itself – the belief in the existence of a domain separate from the human subject that can be called 'nature' In other words, all myths about nature rest upon a more fundamental myth: that of nature's existence as an autonomous

volta su un mito essenziale: quello, per l'appunto, dell'esistenza della natura. Eppure, la natura non è una realtà ontologicamente distinta, ma l'effetto di un dispositivo culturale fondato sul dualismo tra soggetto e mondo, un dualismo istituito dalla specie umana e che non si dà per gli altri animali, i quali non pensano in termini di natura giacché le sono consustanziali.

Letti insieme, questi contributi suggeriscono che la cultura del progetto di paesaggio si trovi oggi, forse da sempre, a operare in un campo teorico in cui i miti della natura non sono semplicemente confermati o smentiti, ma continuamente rinegoziati, trasformati o messi in discussione. Più che scegliere tra immagini concorrenti della natura – robusta, fragile, capricciosa o tollerante – molti dei testi sembrano infatti indicare la necessità di interrogare il presupposto stesso della loro fondatezza e, non secondariamente, della loro alternatività, esplorando modelli relazionali in cui, superata ogni distinzione sostanziale e gerarchica tra umanità e mondo non umano, il progetto sia partecipe di un unico processo di co-costruzione del paesaggio.

Mito e progetto

La seconda sezione esplora il mito come strumento operativo del progetto di paesaggio, capace di attivare pratiche e dispositivi spaziali situati. I

ontological realm. From this perspective, nature is not an ontologically distinct reality, but the effect of a cultural dispositive grounded in the dualism between subject and world – a dualism instituted by the human species and absent in other animals, which do not think in terms of nature precisely because they are consubstantial with it.

Taken together, these contributions suggest that the field of landscape design operates within a theoretical terrain in which myths of nature are not simply confirmed or refuted, but continuously renegotiated, transformed, and contested. Rather than choosing among competing images of nature – robust, fragile, capricious, or tolerant – many of the essays point to the need to question the very assumptions that sustain them, including their supposed mutual exclusivity. What emerges instead are relational models in which any essential or hierarchical distinction between humanity and the non-human world is overcome, and design takes part in a shared process of landscape co-construction.

Myth and Design

The second section explores myth as an operative tool in landscape design, capable of activating situated practices and spatial devices. The

contributi mettono in relazione materia, forma e immaginario, indagando contesti in cui il progetto si confronta con infrastrutture, paesaggi montani, cave, spazi domestici e giardini contemporanei. Il mito agisce qui come principio generativo che orienta l'interpretazione dei luoghi, la trasformazione delle materie e la costruzione di nuove ritualità dell'abitare. Ne emerge un progetto di paesaggio che non si limita a risolvere problemi funzionali, ma assume una dimensione simbolica e relazionale, capace di dare forma a pratiche di cura, di convivenza e di senso.

È l'idea di natura 'benevola e accogliente' quella che Bertini e Di Donato rintracciano nella collaborazione tra Elena Balsari Berrone e Vico Magistretti nel contesto della Milano del secondo dopoguerra. Attraverso la lettura di tre abitazioni, emerge un dialogo progettuale raffinato tra architettura e paesaggio dove la natura assume i tratti di una presenza ordinata, domestica e rassicurante; il giardino diventa il luogo privilegiato di costruzione di un'immagine mitizzata della natura come spazio di armonia, continuità e stabilità sociale, riflettendo un'ideologia borghese che tende a neutralizzare la complessità ecologica e storica del paesaggio.

Sul giardino riflette anche Mundula, ma in una chiave del tutto diversa; il suo contributo muo-

contributions bring together matter, form, and imagination, examining contexts in which design engages with infrastructures, mountain landscapes, quarries, domestic spaces, and contemporary gardens. Here, myth operates as a generative principle that guides the interpretation of places, the transformation of materials, and the construction of new rituals of inhabitation. What emerges is a form of landscape design that does not merely resolve functional problems, but assumes a symbolic and relational dimension, capable of shaping practices of care, coexistence, and meaning-making.

The idea of a 'benevolent and welcoming' nature is identified by Bertini and Di Donato in the collaboration between Elena Balsari Berrone and Vico Magistretti in postwar Milan. Through the analysis of three residential projects, a refined dialogue emerges between architecture and landscape, in which nature takes on the traits of an ordered, domestic, and reassuring presence. The garden becomes a privileged space for constructing a mythologized image of nature as a realm of harmony, continuity, and social stability, reflecting a bourgeois ideology that tends to neutralize the ecological and historical complexity of landscape.

Mundula also reflects on the garden, though from

ve, infatti, da una rielaborazione critica del mito della natura selvaggia nella cultura occidentale, segnalando la trasformazione del mito antico della natura come forza divina e misteriosa in mito contemporaneo della natura come sistema da comprendere e curare; soffermandosi sulle relazioni tra selvatico e giardino, ne evidenzia la ricorrenza nel progetto contemporaneo, dove, superando la dualità, il selvatico è un riferimento cui attingere elementi, materiali e matrici formali, ma anche un modello replicabile di processi ecologici.

Spostandosi decisamente dal giardino, il testo di Caravello e Gritti guarda ai paesaggi produttivi e propone una lettura delle cave di pietra come dispositivi critici capaci di decostruire il mito della natura incontaminata; per gli autori, le cave costituiscono un punto privilegiato dal quale esplorare il progetto come prodotto di interferenze tra materie, spazi e tempi, stimolando un nuovo approccio al tema della durata in architettura, in una prospettiva che integrai sistemi aperti, dinamici e interdipendenti.

Al mito come propulsore di nuove interpretazioni progettuali guardano anche Del Gizzo, Di Dio, Gentile e Panico che si soffermando sulle infrastrutture urbane, associandole ai titani – figure mitologiche della dismisura – e attribuendo ad esse una funzione narrativa aperta alla co-esistenza di sog-

a markedly different perspective. Her contribution stems from a critical reworking of the myth of wild nature in Western culture, highlighting the transformation of the ancient myth of nature as a divine and mysterious force into a contemporary myth of nature as a system to be understood and cared for. Focusing on the relationship between the wild and the garden, she underscores its recurrence in contemporary design, where – beyond rigid dualisms – the wild becomes both a source of elements, materials, and formal matrices, and a replicable model of ecological processes.

Moving away from the garden, the essay by Caravello and Gritti turns to productive landscapes, proposing an interpretation of stone quarries as critical devices capable of deconstructing the myth of pristine nature. For the authors, quarries offer a privileged vantage point from which to explore design as the product of interferences among materials, spaces, and temporalities, prompting a renewed engagement with the theme of duration in architecture within a framework of open, dynamic, and interdependent systems.

The generative role of myth in shaping new design interpretations is also central to the contribution by Del Gizzo, Di Dio, Gentile and Panico, who examine urban infrastructures through their association with Titans – mythological figures of excess and

gettività umane e altro che umane, per superarne la sola caratterizzazione tecnica e funzionale; le infrastrutture-titani sono figure della discontinuità, i cui caratteri, intermittenti e contraddittori, sono qui interpretati come agenti di una pluralità spaziale non affatto gerarchica.

Le trasformazioni del paesaggio montano, che nel Novecento diventa un luogo d'elezione della modernità, con il quale si confrontano numerosi piani e progetti, sono al centro del contributo di Maiorano. I miti di Schwarz e Thompson sono qui assunti come chiave di lettura di interventi di sviluppo turistico, basati su rappresentazioni della natura oscillanti tra il fervore interventista, che punta a trasformare il paesaggio montano in nome del progresso e del turismo, e le emergenti preoccupazioni per gli impatti che quelle trasformazioni determinano.

Sulla montagna si sofferma anche Portugal e Gomes[7], per il quale è occasione per esplorare il legame cosmologico con le vette; oggetto della sua riflessione sono le trasformazioni della Serra da Estrela, da luogo di culto delle divinità celesti, a sanatorio antitubercolare, a meta turistica; con la lettura critica di tre opere architettoniche, lì realizzate nel corso del Novecento, l'autore esplora una 'modernità radicata' che trae ispirazione dai rifugi dei pastori, dalle rocce e dal suolo, delineando le-

disproportion. By attributing to infrastructures an open-ended narrative dimension, they move beyond purely technical and functional readings, proposing them instead as spaces of coexistence among human and more-than-human subjectivities. Infrastructures-as-Titans become figures of discontinuity, whose intermittent and contradictory qualities are interpreted as agents of a non-hierarchical spatial plurality.

Transformations of mountain landscapes – elevated in the twentieth century to privileged sites of modernity and the object of numerous plans and projects – are the focus of Maiorano's contribution. Here, the myths identified by Schwarz and Thompson are employed as an interpretive lens for tourism-driven development strategies, based on representations of nature that oscillate between interventionist enthusiasm – aimed at transforming mountain landscapes in the name of progress and tourism – and emerging concerns over the impacts of such transformations.

Mountain landscapes are also central to the work of Portugal and Gomes[14], who use them as a framework to explore cosmological relationships with peaks. Their reflection focuses on the transformations of the Serra da Estrela, from a site of worship of celestial deities to a tuberculosis sanatorium and later a tourist destination.

gature tra tempi e identità diversissimi di un medesimo paesaggio.

Infine, Giorgia Strano rivolge lo sguardo al paesaggio archeologico come spazio complesso in cui si intrecciano natura, mito e progetto; la natura è descritta nella sua duplice dimensione, di forza rigenerativa e fragile, e il giardino archeologico emerge come luogo-soglia tra presenza materiale e assenza evocativa, dove il tempo storico e quello immaginativo convivono e il progetto contemporaneo è chiamato a integrare memoria, ecologia e immaginazione.

I diversi contributi raccolti in questa sezione sono esercizi di composizione e configurazione di cui sollecitano una rinnovata interpretazione. 'Composizione' – derivato di *componĕre (mettere insieme)* – è la costruzione di legature tra le cose e, insieme, la strutturazione della ragione delle cose. In Occidente è per 'com-posizione' che noi umani 'com-prendiamo', cioè 'afferriamo insieme' e diamo ordine alle cose del mondo. 'Configurazione' – dal latino *configuratio*, a sua volta dal verbo configurare, composto da *con-* (insieme) e *figurare* (dare forma, modellare) – è l'azione con cui più elementi vengono disposti e messi insieme per dare forma a una certa porzione di mondo. Alla luce del dibattito contemporaneo, l'interpretazione del 'con' di composizione e configurazio-

Through the critical reading of three architectural works realized there during the twentieth century, the authors articulate a form of 'rooted modernity' that draws from shepherds' shelters, rocks, and soil, weaving connections across different temporalities and identities within the same landscape.

Finally, Giorgia Strano turns into the archaeological landscape as a complex space in which nature, myth, and design intersect. Nature is described in its dual dimension – as both regenerative force and fragile condition – while the archaeological garden emerges as a threshold space between material presence and evocative absence, where historical and imaginative temporalities coexist. Here, contemporary design is called upon to integrate memory, ecology, and imagination.

The contributions gathered in this section can be understood as exercises in composition and configuration, prompting renewed interpretations of both terms. 'Compositio' – from the Latin *componĕre* (to put together) – refers to the construction of connections among things and, at the same time, to the structuring of their underlying rationale. In Western thought, it is through *com-position* that we *com-prehend*, that is, 'grasp together' and order the elements of the world. 'Configuration' – from the Latin *configuratio*,

ne si può aggiornare in una chiave performativa, evidenziando che progettare paesaggi significa agire *con-*, insieme alle altre agentività, così che la 'forma', giammai definitiva, è il prodotto di tensioni, sollecitazioni, correlazioni a cui tutti i processi di trasformazione sono inevitabilmente esposti. È nella istituzione di questo 'nuovo mito' che si rintracciano le traiettorie più vivaci del progetto contemporaneo.

Nuovi miti

I nuovi miti alla base del progetto contemporaneo sono i protagonisti della terza e ultima sezione, che raccoglie contributi che li indagano in prospettiva critica e, in alcuni casi, ne evidenziano ulteriori, auspicabili evoluzioni. Attraverso concetti quali co-agency, metamorfosi e immaginazione ecologica, i saggi propongono una visione del paesaggio come processo dinamico, relazionale e aperto, e del progetto di paesaggio come pratica capace di accogliere l'indeterminatezza, la temporalità e la pluralità delle forme di esistenza. La sezione delinea così orizzonti teorici e operativi in cui il mito non scompare, ma si muove lungo nuove traiettorie.

Tra i miti contemporanei vi è quello di 'natura compensativa' – ossia l'idea di bilanciare gli impatti dell'urbanizzazione attraverso la creazione di habitat sostitutivi, interscambiabili e dai bene-

from *configurare* (to shape together) refers to the act by which multiple elements are arranged and assembled to give form to a portion of the world.

In light of contemporary debates, the meaning of the prefix *con-* in both composition and configuration can be reinterpreted in a performative sense: designing landscapes means acting *with* – together with other forms of agency – so that form, never final, emerges as the product of tensions, forces, and correlations to which all processes of transformation are inevitably exposed. It is in the establishment of this 'new myth' that some of the most vital trajectories of contemporary design can be traced.

New Myths

New myths underlying contemporary design are at the center of the third and final section, which brings together contributions that examine them from a critical perspective and, in some cases, point toward their further possible developments. Through concepts such as co-agency, metamorphosis, and ecological imagination, these essays propose a vision of landscape as a dynamic, relational, and open process, and of landscape design as a practice capable of engaging with indeterminacy, temporality, and the plurality of forms of existence. In this sense, myth does

fici ecologici chiaramente quantificabili – che sta guidando la trasformazione degli spazi pubblici in diverse città, tra cui Berlino. Antoniolli ne sottolinea paradossi – l'istituzionalizzazione di una natura 'selvatica' – e criticità, relative in particolare al rischio di deresponsabilizzazione rispetto alla perdita di biodiversità e all'affermarsi, a dispetto del riconoscimento dell'agentività del non umano, di un antropocentrismo 'di ritorno' di chi operi a nome di specie altre.

Analogamente, Secchi e Voltini riflettono sui nuovi miti che sono alla base del progetto del bosco urbano di Piubega, nel Mantovano. Promosso dall'amministrazione comunale a beneficio dei residenti, secondo gli autori esso rappresenta una versione attualizzata del mito della natura benigna e prodiga, apprezzata soprattutto per la sua capacità di erogare servizi ecosistemici. Viceversa, viene sottolineato come un progetto di paesaggio, che guardi al bosco non come mero strumento di efficientamento ecologico, ma come luogo di vita, possa, attraverso il disegno dei suoi margini, del suo impianto e delle sue connessioni reticolari, costituire uno strumento utile a superare rischiose derive tecnocratiche.

Il mito della natura benigna è rivisitato anche da Bagheri Moghaddam e Corti, che sottolineano come sia necessario oggi rielaborarlo criticamen-

not disappear but continues to move along new trajectories.

Among contemporary myths is that of 'compensatory nature' – that is, the idea of offsetting the impacts of urbanization through the creation of substitute, interchangeable habitats with quantifiable ecological benefits – which is currently guiding the transformation of public spaces in several cities, including Berlin. Antoniolli highlights its paradoxes – such as the institutionalization of a 'wild' nature – and its critical issues, particularly risking a sense of disengagement from biodiversity loss and the re-emergence, despite the recognition of non-human agency, of a renewed anthropocentrism on the part of those acting in the name of other species.

Similarly, Secchi and Voltini reflect on the new myths underlying the design of the urban forest of Piubega, in the province of Mantua. Promoted by the local administration for the benefit of residents, this project represents, according to the authors, an updated version of the myth of benign and generous nature, appreciated primarily for its capacity to provide ecosystem services. By contrast, they emphasize how a landscape project that considers the forest not merely as a tool for ecological optimization, but as a living environment, can – through the design of its

te e circostanziarlo, riconoscendo che la natura non è intrinsecamente rigenerativa, ma può diventarlo in presenza di pratiche situate di cura e gestione adattiva, in grado di innescare e alimentare nuove ecologie improntate alla coabitazione multispecie.

Ronci, invece, parte da una disamina storica dell'evoluzione dei miti sulla natura nell'immaginario occidentale, evidenziando come questi si stiano trasformando in nuove narrazioni. Se, come si è già evidenziato, i miti più consolidati hanno sempre sotteso una distanza dicotomica tra natura e città, questa è oggi messa in crisi dalla crescente consapevolezza che i tessuti urbani sono preziosi scrigni di biodiversità, spazi di convivenza e interazione tra specie; la sempre più diffusa attitudine progettuale ad accogliere il selvatico come elemento del disegno dello spazio pubblico è sintomo, secondo l'autrice, di una mutazione in corso dei miti: più che estinguersi, questi vanno trasformandosi in nuovi immaginari di natura prossima e ibrida.

Sull'emergere di nuovi immaginari riflette anche l'articolo di Dispoto, che rimarca la necessità dei miti proprio per promuovere la comprensione dell'evidenza che l'umanità non è semplicemente circondata dalla natura, ma è parte di essa, immersa in una molteplicità di forze e agenti in relazione; per uscire dalla 'cecità antropocentrica'

edges, its spatial structure, and its networked connections – become an effective means of countering technocratic tendencies.

The myth of benign nature is also revisited by Bagheri Moghaddam and Corti, who argue for the need to critically reframe and contextualize it, recognizing that nature is not inherently regenerative but can become so through situated practices of care and adaptive management capable of fostering new ecologies based on multispecies cohabitation.

Ronci, in turn, traces the historical evolution of myths of nature within Western imaginaries, showing how they are currently being transformed into new narratives. As previously noted, established myths have long been grounded in a dichotomous separation between nature and the city; today, however, this distinction is increasingly challenged by the growing awareness that urban environments are important reservoirs of biodiversity and spaces of multispecies coexistence. The widespread design tendency to incorporate the wild into the configuration of public space is, according to the author, a sign of an ongoing transformation of these myths: rather than disappearing, they are evolving into new imaginaries of a proximate and hybrid nature.

The emergence of new imaginaries is also explored

e da visioni mitologiche riduzioniste e separatrici, l'autrice segnala l'importanza di sviluppare nuove forme espressive ibride, soffermandosi sui progetti di Daan Roosegarde: valorizzando il non umano attraverso la luce, essi stimolano nuove forme di comprensione e relazione con altre specie, evidenziando un fatto semplice quanto disarmante, ossia che gli esseri umani non sono mai stati soli.

D'altra parte, secondo Zaccanigni la dissoluzione dei confini tra città (umanità) e natura trova nel mito della metamorfosi un arcaico e al contempo attualissimo riferimento: attraverso un viaggio in spazi mescolati e ibridi nella città di Roma, teatro di un agire multi-specifico, l'autrice invita a riconoscerne la sua espressività metamorfica, di mito contemporaneo che consente di andare oltre le dottrine dell'ecologia e della standardizzazione urbana.

Nel complesso, gli articoli di questa ultima sezione – che in alcuni casi riconoscono, in altri casi mettono in discussione, in altri ancora auspicano l'evoluzione e l'affermarsi di nuovi miti – pur nella loro varietà, sembrano sottendere un aspetto comune: l'utilità, e forse necessità, ancora attuale del mito come dispositivo immaginifico per pensare e progettare le relazioni umanità-natura. Il mito si conferma come strumento potente per interpre-

by Dispoto, who emphasizes the importance of myth as a means of fostering the understanding that humanity is not merely surrounded by nature but is part of it, immersed in a multiplicity of forces and agents in relation. To overcome 'anthropocentric blindness' and reductive, separation-based mythologies, the author underscores the need to develop new hybrid forms of expression, focusing on the projects of Daan Roosegaarde. By using light to foreground non-human agency, these works stimulate new forms of perception and interaction with other species, pointing to a simple yet disarming insight: human beings have never been alone.

Finally, Zaccanigni suggests that the dissolution of boundaries between city (humanity) and nature finds an ancient yet strikingly contemporary reference in the myth of metamorphosis. Through an exploration of hybrid and interwoven spaces in the city of Rome – sites of multispecies interaction – the author invites us to recognize their metamorphic expressivity as a contemporary myth, one that enables us to move beyond both ecological dogmas and the standardization of urban space.

Taken together, the contributions in this final section – whether they identify, question, or advocate for the transformation of existing myths – share a common underlying concern: the

tare le relazioni paesaggistiche contemporanee e, evolvendosi potenzialmente verso immaginari che ne superano le stesse premesse, per orientare una progettazione del paesaggio in grado di raccogliere le sfide e le opportunità del presente.

enduring usefulness, and perhaps necessity, of myth as an imaginative device for thinking and designing human–nature relations. Myth proves to be a powerful tool for interpreting contemporary landscapes and, as it evolves toward imaginary that may even surpass its own premises, for guiding a form of landscape design capable of addressing the challenges and opportunities of the present.

Note

[1] "Perhaps earth scientists of the future will name this new post-Holocene period for its causative element -for us. We are entering an age that might someday be referred to as, say, the Anthrocene. After all, it is a geological age of our own making" (Revkin, 1992, p. 55).
[2] Si pensi, ad esempio, al cosiddetto 'climate determinism', secondo il quale il clima sarebbe il fattore primario per spiegare sviluppo e declino delle società umane. Formulato già da Montesquieu e radicalizzato da Ellsworth Huntington, è stato criticato nel secondo Novecento per il suo riduzionismo. La recente storia climatica, con autori come Kyle Harper ed Emmanuel Le Roy Ladurie, ha riaperto il tema in forma non deterministica, interpretando il clima come fattore di vincolo e di stress, non causa unica dei processi storici. In particolare, studiosi come Dipesh Chakrabarty insistono sul fatto che l'Antropocene costringe a reintegrare la natura nella narrazione storica, ma senza ridurre la storia umana a quella geofisica.
[3] Insistendo su una concezione del paesaggio come costruzione percettiva e culturale stratificata, Bernard Lassus mette in discussione l'idea di un'immagine paesaggistica stabile, sottolineandone la natura mutevole e situata.
[4] "[...] the sovereign nation from which they derive their rights, and another one, hidden, from which they gain their wealth – the land they live on, and the land they live from" (Critical Zone, Observatories for Earthly Politics, <https://zkm.de/en/publications/critical-zones>, 03-26).
[5] Nel contesto dell'Inghilterra, tra XVII e XVIII secolo, il termine 'improvement' non indica un 'miglioramento' generico, ma un vero e proprio programma economico, tecnico e morale di trasformazione del suolo. Per 'improvement' si intende l'insieme delle pratiche volte ad aumentare il valore produttivo e commerciale della terra attraverso interventi di razionalizzazione, intensificazione e controllo, secondo criteri di efficienza economica e proprietà privata.
[6] Mary Douglas (1921-2007), antropologa britannica, fin dall'inizio degli anni Sessanta del Novecento, lavora alla messa a punto di un approccio che assumerà il nome di 'Cultural Theory', per spiegare come le percezioni di ciò che è giusto, pericoloso o accettabile non dipendono solo da fattori oggettivi o individuali, ma soprattutto dal tipo di organizzazione sociale e dai valori culturali che caratterizzano un gruppo. Secondo questa prospettiva, le società organizzano le proprie visioni del mondo lungo due dimensioni principali – grid (il grado di regolazione sociale) e group (il livello di integrazione) – da cui derivano diversi 'stili culturali' o forme di organizzazione sociale (gerarchica, egualitaria, individualista e fatalista). La teoria è stata ampiamente utilizzata per analizzare i conflitti sulle politiche pubbliche, sull'ambiente e sulla percezione del rischio (Douglas, 1966; Douglas, Wildavsky, 1982).
[7] Durante la lavorazione di questo numero, abbiamo appreso con enorme tristezza della scomparsa del Professore Francisco Portugal e Gomes, già docente presso il Departamento de Arquitetura della Universidade de Coimbra, avvenuta il 30 gennaio 2026. In quel momento tutte le fasi di revisione del suo contributo erano terminate ed egli ci aveva comunicato la sua volontà di pubblicare il testo nella veste che trovate in queste pagine. Lo ringraziamo per l'attenzione e la cura che ha dedicato a questo lavoro, siamo felici e onorati di aver collaborato con lui.
[8] "Perhaps earth scientists of the future will name this new post-Holocene period for its causative element -for us. We are entering an age that might someday be referred to as, say, the Anthrocene. After all, it is a geological age of our own making" (Revkin, 1992, p. 55).
[9] Consider, for example, climate determinism, which posits that climate is the primary factor in the rise and fall of human societies. First articulated by Montesquieu and radicalized by Ellsworth Huntington, this theory was criticized for its reductionism in the latter half of the 20th century. However, recent climate history, as explored by authors such as Kyle Harper and Emmanuel Le Roy Ladurie, has reopened the topic in a non-deterministic form. These authors interpret climate as a constraining and stressful factor rather than the sole cause of historical processes. Scholars such as Dipesh Chakrabarty insist that the Anthropocene compels us to reintegrate nature into the historical narrative without reducing human history to geophysical history.
[10] By emphasising the idea of landscape as a layered perceptual and cultural construct, Bernard Lassus challenges the notion of a fixed landscape image, emphasising its mutable and contextualised nature.
[11] Critical Zone, Observatories for Earthly Politics, <https://zkm.de/en/publications/critical-zones> (03-26).
[12] In the context of 17th- and 18th-century England, the term 'improvement' does not refer to generic improvements, but rather to a comprehensive economic, technical and moral program for transforming land. It refers to a set of practices aimed at increasing the land's productive and commercial value through rationalization, intensification and control, in accordance with the criteria of economic efficiency and private property.
[13] Mary Douglas (1921–2007), a British anthropologist, began developing an approach in the early 1960s that would come to be known as 'Cultural Theory', to explain how perceptions of what is right, dangerous, or acceptable do not depend solely on objective or individual factors, but above all on the type of social organization and the cultural values that characterize a group. According to this perspective, societies organize their worldviews along two main dimensions – grid (the degree of social regulation) and group (the level of integration) – from which different 'cultural styles' or forms of social organization (hierarchical, egalitarian, individualistic, and fatalistic) derive. The theory has been widely used to analyze conflicts over public policy, the environment, and the perception of risk (Douglas, 1966; Douglas, Wildavsky, 1982).
[14] While working on this issue, we were deeply saddened to learn of the passing of Francisco Portugal e Gomes, professor at Departamento de Arquitetura, Universidade de Coimbra, on 30 January 2026. The review process for his contribution had been completed at all stages by that point, and he had informed us of his wish to have the text published as it appears in these pages. We thank him for the attention and care he devoted to this work, and we feel honoured to have collaborated with him.

Riferimenti bibliografici

Berque A. 1994 (a cura di), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Champ Vallon, Seyssel (Ain).

Berque A. 2002, *Mouvance: un lessico per il paesaggio. Il contributo francese*, «Lotus Navigator», n.5, Editoriale Lotus, p. 79.

Berque A., Conan M., Donadieu P., Lassus B., Roger A. 1999, *Mouvance: Tome 1, Cinquante mots pour le paysage*, Éditions de La Villette, Paris.

Celestini G. 2019, *Per una comunanza tra progetto e nature. Pensare come una montagna*, in A. Metta, M.L. Olivetti (a cura di), *La città selvatica. Paesaggi urbani contemporanei*, Libria, Melfi, pp.78-85.

Clement G. 1991, *Le jardin en mouvement. De la Vallèe au Champ via le parc Andrè- Citroën et jardin planetarie*, Sens & Tonka, Paris (trad. it. E. Borio, *Il giardino in movimento*, Quodlibet, Macerata, 2011).

Clement G. 2004, *Manifeste du Tiers Paysage*, Éditions Sujet/Objet, Paris (ed. it. De Pieri F. (a cura di) 2005, *Manifesto del terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata).

Corner J. (a cura di) 1999, *Recovering Landscape. Essays in Contemporary Landscape Architecture*, Princeton Architectural Press, New York.

Corner J. 2006, *Terra Fluxus* in C. Waldheim (a cura di), *The Landscape Urbanism Reader,* Princeton Architectural Press, New York.

Crutzen P.J., Stoermer E.F. 2000, *The 'Anthropocene'*, «IGBP Global ChangeNewsletter», n. 41, Maggio 2000, pp. 17-18.

Dixon Hunt J. 1996, *L'art du Jardin et son histoire*, Editions Odile Jacob, College de France, Paris.

Douglas M. 1966, *Natural Symbols*, Barrie & Rockliff, London.

Douglas M., Wildavsky A. 1982, *Risk and Culture*, University of California Press, Berkeley.

Lassus B. 1994, *L'obligation de l'invention. Du paysage aux ambiances successives*, in A. Berque (a cura di), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Champ Vallon, Seyssel (Ain), pp. 81-106.

Latour B. 2015, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Éditions La Découverte, Paris (trad. it., D. Caristina, *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico*, Meltemi Editore, Milano, 2020).

Latour B., Weibel P. (a cura di) 2020, *Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth*, Mit Press, Cambridge Massachusetts.

Kowarik I. 1992, *Das Besondere der städtischen Vegetation. Schriftenreihe des Deutschen Rates für Landespflege*, «Deutschen Rates für Landespflege», n. 61, pp. 33-47.

Kowarik I. 2013, *Cities and wilderness. A new perspective*, «International Journal of Wilderness», vol. 19, n. 3, pp. 32-36.

Metta A. 2022, *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*, DeriveApprodi, Roma.

Revkin A. 1992, *Global Warming: Understanding the Forecast*, Abbeville Press, New York.

Roger A. 1997, *Court traité du paysage*, Editions Gallimard, Paris (trad. it. M. Delogu, *Breve trattato sul paesaggio*, Sellerio, Palermo, 2009).

Schwarz M., Thompson M. 1990, *Divided we stand: Redefining Politics, Technology and social Choise*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

Serres M. 1990, *Le Contrat Naturel*, Éditions François Bourin, Paris (trad. it. A. Serra, *Il contratto naturale*, Feltrinelli, Milano, 1991).

Stengers I. 1994, *Le Grand partage*, «Nouvelle Revue d'Etnopsychiatrie», n. 27, pp. 7-19 (trad. it. S. Consigliere, *La grande partizione*, «I fogli di Oriss», n. 29, 2008, pp. 47-61).

Genealogie del mito

Mundus, il mito della fondazione urbana. Progettare con il suolo fra movimenti e fertilità

Federico Broggini
Dipartimento di Architettura, Università degli Studi Roma Tre, Italia
federico.broggini@uniroma3.it

Abstract

Questo contributo vuole far emergere le relazioni fra mito e architettura del paesaggio contemporanea, mettendo al centro del discorso il loro potere generativo e interpretativo del mondo. In particolare, si farà ricorso al mito del *mundus*, ovvero il mito della fossa di fondazione della città di Roma, capace di superare e ibridare attraverso il suolo categorie teoriche e operative, quali naturale e artificiale, terra e cielo, vita e morte. Se interpretato come un *mundus*, il progetto non può che essere un processo di negoziazione aperto fra esistenze umane e non-umane che accade nel suolo. Dal punto di vista metodologico, l'articolo mette in relazione il racconto del *mundus*, e due categorie da esso emergenti quali il movimento e la fertilità, con alcuni progetti di architettura del paesaggio afferenti al contesto europeo e appartenenti a diverse epoche storiche: il suolo è la matrice e la materia che dà forma tanto al mito quanto ai progetti.

This contribution aims to highlight the relationship between myth and contemporary landscape architecture, focusing on their capacity to generate and interpret the world. The very center of attention is the myth of the mundus – the myth of the foundation pit of Rome – which can transcend and combine, through soil, the binomial theoretical and operational categories such as natural and artificial, earth and sky, and life and death. When interpreted as a mundus, the project can only be understood as an ongoing negotiation between human and non-human entities that happens through soil. In a methodological sense, the article relates the mundus narrative and the categories of movement and fertility that emerge from it to a collection of landscape architecture projects in the European context from different historical periods. The soil is the matrix and material that shapes both the myth and the projects.

Keywords

Mundus, Suolo, Architettura del Paesaggio, Movimenti, Fertilità
Mundus, Soil, Landscape Architecture, Movements, Fertilities

Received: *May 2025* / Accepted: *November 2025* | © 2025 Author(s). Open Access issue/article(s) edited by RI-VISTA, distributed under the terms of the CC-BY-4.0 and published by Firenze University Press. Licence for metadata: CC0 1.0. DOI: 10.36253/rv-17928

Mito e paesaggio. Finzione, generazione e interpretazione

La parola 'mito' ha assunto molti significati, talvolta in contraddizione tra loro. Nella lingua dell'epica arcaica, sono *mythos* i racconti di carattere autorevole pronunciati da dèi, valorosi guerrieri, eroi, voci dall'oltretomba (Bettini, 2014). Anche se presente, il contenuto favoloso, o quantomeno di cui è lecito dubitare la veridicità, non era la parte imprescindibile del mito. Tuttavia, già in epoca greca classica il suo statuto cambia: sebbene gli venga riconosciuta la capacità di orientare l'azione umana e decifrare il mondo, filosofi e storici mettono in guardia dall'uso del mito e ne condannano la tendenza a veicolare falsità (Ginzburg, 2019).

Oggi, il mito vive ancora in uno stato ambivalente: da un lato si assiste a una riabilitazione dei racconti mitici in quanto strumentalizzabili per legittimare ideologie e poteri politici (Jesi, 2023); dall'altro, diventa il simbolo del sapere irrazionale, inadeguato e poco necessario in un mondo governato dal pensiero razionale e positivista; in altri casi ancora, si ricorre alla parola 'mito' se si vuole fare riferimento a qualcosa capace di incidere e plasmare la realtà, ma la cui esistenza è incerta, o di cui si vuole intenzionalmente dubitare (Eliade, 1973): il mito del progresso, il mito della patria, il mito della natura incontaminata e così via. Qualcosa di aleatorio, una chimera che si insegue, ci guida, ma non si raggiunge mai.

Eppure, è proprio qui che sta la potenza del mito: nella capacità generativa della matrice fittizia. Il verbo latino *fingĕre*, da cui 'fittizio' deriva, ha il significato di simulare, plasmare, immaginare, tutti termini che intrattengono una relazione di continuità con la realtà. Così, le comunità umane si organizzano attorno ai miti proprio grazie al tessuto fittizio, quindi generativo, che li contraddistingue, utile sia a significare il mondo e la nostra esistenza, sia a legittimare i significati dati. Per la stessa ragione il mito necessita di essere interpretato. In questo modo diventa uno strumento di conoscenza del mondo. A tal proposito, Italo Calvino scrive: "la conoscenza procede attraverso modelli, analogie, immagini simboliche, che fino a un certo punto servono a comprendere, e poi sono messe da parte, per ricorrere ad altri modelli, altre immagini, altri miti. La cosa straordinaria è come a distanza di secoli una concezione scartata come mitica si ripresenta come feconda a un nuovo livello di conoscenze, assumendo un nuovo significato in un nuovo contesto" (Calvino, 2017, p. 127).

Proprio le categorie della generazione e dell'interpretazione rappresentano un terreno comune all'architettura del paesaggio, soprattutto quando il paesaggio non è più concepito come uno sfondo passivo adatto a soddisfare la vista o altre necessità umane, ma come un'entità eterogenea, composita, mutevole, capace di agire e della quale gli esseri umani fanno

parte (Celestini, 2018). I progetti e gli sviluppi teorici degli ultimi decenni, che hanno colto questo cambio di paradigma, sono contrassegnati dall'attitudine a generare e costruire nuove relazioni fra *agencies* e *affordances* umane e non-umane attraverso la conoscenza, l'interpretazione dei processi e dei mutamenti in atto nei luoghi. Ne consegue una progettualità, un modo di vedere il mondo, aperta all'interazione, alla compresenza, alla contaminazione, all'ibridazione, alla negoziazione fra le parti in gioco: come i miti sono abitati da mostri, creature ibride che si incontrano, si combattono, si scontrano, si innamorano, si salvano, così il paesaggio è l'esito di incessanti movimenti e scambi fra attori umani e non-umani nel mondo e il progetto è il momento della loro orchestrazione (Metta, 2022).

Il mito del *mundus*. Fondare la città con il suolo

A sostenere questa concezione del progetto di paesaggio e a definire categorie e indirizzi utili c'è un mito che risuona con particolare potenza, quello del *mundus*. In origine il *mundus* è la fossa scavata nel suolo per fondare la città di Roma (Rykwert, 1976). Il mito della fondazione dell'*Urbe* è raccontato da Plutarco:

> Romolo, seppellito suo fratello nella Remoria, assieme a quelli che li avevano allevati, fondò la città; a tale scopo aveva fatto venire dall'Etruria degli esperti che gli spiegassero la corretta procedura da eseguire. Romolo, dunque, per prima cosa scavò una fossa circolare nella zona su cui ora sorge il Comizio, e in essa depose le primizie di tutto ciò che era utile secondo cultura e necessario secondo natura. Quindi ciascuno vi gettò dentro un po' di terra del proprio paese natale, e mescolarono assieme il tutto. Questa fossa è indicata con il nome di *mundus*, lo stesso con cui designano il cielo. Poi finalmente venne tracciato il perimetro delle mura, considerando la fossa come centro della futura città. (Plutarco, Vita Romuli, 11, 1-2-3)

Perché il mito del *mundus* e le sue interpretazioni possono essere così rilevanti per l'architettura del paesaggio? Innanzitutto, perché propongono una visione del mondo dialettica e sintetica, dove le consuete categorie interpretative si mescolano. Il rito prevede il riempimento della fossa con cose utili secondo i costumi culturali e necessarie secondo natura. In questo modo suggerisce che l'urbanità è il risultato dell'incontro e della negoziazione tra cultura e natura, tra artefatti creati dall'uomo e prodotti non-umani. Il 'fare città', a questo punto il 'fare mondo', è l'esito di un processo in cui categorie binarie, come natura e cultura, lasciano il posto a una relazione globale e dialettica tra gli esseri umani e i loro habitat: essere nel mondo è una questione di incontri piuttosto che di separazioni. I paesaggi contemporanei ne sono una riprova. È sempre più difficile riconoscere con certezza i limiti dell'urbano, in un'epoca in cui l'urbanizzazione si è fatta planetaria (Brenner, 2017). Se, come

i discorsi attorno all'Antropocene evidenziano, anche l'aria del pianeta Terra è alterata dalle emissioni di gas antropogenici, allora dove è possibile non rinvenire più l'azione umana? Riconoscere che agiamo nella totalità del mondo, lo alteriamo, veniamo alterati, è un passo fondamentale per potersi confrontare con la crisi di vivibilità che ci opprime.

In secondo luogo, il *mundus* si inscrive in un materiale determinante e imprescindibile per l'architettura del paesaggio, cioè nel suolo. Seppellimenti, scavi, riporti: tutte le attività di fondazione del racconto hanno luogo nel e con il suolo. Lì si incontrano e si mescolano mondi lontani se non contrari. Infatti, il suolo è tra le cose gettate nella fossa dai futuri abitanti di Roma, e non viene specificato se appartiene alle cose 'utili secondo cultura' o a quelle 'necessarie secondo natura', suggerendo che appartiene a entrambi i regni (Broggini & Metta, 2023). Dal racconto mitico apprendiamo anche che *mundus* significa terra e cielo, fondendo così nella stessa parola due diversi regni materiali e cosmologici, che di solito sono intesi come opposti, per composizione, posizione e comportamenti. Come ricorda il filosofo e storico Fabio Vander, l'atto di fondazione di Roma è caratterizzato da una contraddizione fondamentale, per cui una condizione si tiene insieme al suo contrario in una sintesi tra esterno e interno, sacro e profano, divieto e libertà, essere e movimento, naturale e artificiale, cielo e terra, purezza e sporcizia, vita e morte (Vander, 2023). Questi incontri e mescolanze sono radicati e avvengono proprio nel suolo, per sua natura composito e trasformativo.

Movimenti e alterazioni.
Architetture dell'accumulo

Venire al *mundus* è un'azione generativa, in cui terre e persone lontane si mescolano per creare un nuovo substrato e una nuova comunità: il *mundus* è uno spazio d'incontri, movimenti e alterazioni. Questa interpretazione del mito risuona con una delle figure più antiche del Pantheon romano, il Dio Giano Bifronte. Divinità cosmica, custode delle porte celesti e di quelle infere, viene solitamente rappresentato come bicefalo, a sottolineare la sua capacità di guardare nello stesso momento in tutte le direzioni, sia al passato che al futuro (Dumézil, 1996; Vander, 2023). Nei *Saturnalia,* Macrobio fa coincidere Giano con il *mundus*: "altri hanno sostenuto che Giano – *Ianus* in latino – sia l'universo [*mundus*], cioè i cieli, e che sia chiamato Giano dal verbo 'andare', *eo*, perché l'universo è sempre in movimento" (Macrobio, Saturnalia, 1,11). Il letterato romano associa in modo esplicito Giano al *mundus* e al cielo, ma non mancano i punti di analogia con il suolo. Giano è la divinità dei movimenti e delle mutazioni, il custode delle porte e dei passaggi, spazi di incontro in cui le cose diventano altro, soglie da attraversare e modi per connettersi. La parola ita-

liana 'soglia' deriva dal latino *sŏlea*, a sua volta proveniente da *solum* col significato di "suolo". Il suolo è concretamente una soglia, è l'esito della commistione e collisione tra litosfera e atmosfera (Meulemans e Tondeur 2021), tra regno terrestre e quello celeste, come il *mundus* suggerisce. I processi di pedogenesi non sono altro che l'ispessimento e la trasformazione di questa soglia. Per Walter Benjamin la soglia è qualcosa di fluido e liquido. Trasformazioni, passaggi, onde sono nel verbo *schwellen*, 'gonfiare' (Benjamin, 2002), che è usato anche per indicare il movimento del mare quando si alza e si abbassa senza che le onde si infrangano. Il filosofo tedesco suggerisce che la soglia è uno spazio fluido che cresce, trabocca, muta, si muove incessantemente (Ponzi & Gentili, 2012). Non occorre andare troppo lontano dalla fossa di fondazione del *mundus*[1] per avere prova di come i suoli siano in movimento e di come possano diventare architetture. La topografia di Roma è l'esito di tumultuose forze vulcaniche, l'incessante erosione del Tevere, gli innalzamenti e abbassamenti di mari antichi, gli accumuli e scavi antropici negli ultimi duemila anni (Ventriglia, 1971). In alcuni punti i terreni di riporto che ricoprono la città arrivano a spessori di 20 metri: sistemi vallivi tombati, montagnole, colmature. Nella maggior parte dei casi si tratta di riempimenti effettuati con suoli scavati all'interno o nei pressi della città oppure con materiali di demolizione (Testa et al., 1995). Diverso è il caso del Monte Testaccio, sorto in un'area adibita a discarica nei pressi dell'antico porto fluviale di Roma fra il I e il III secolo a.C., quando il commercio di olio dal Mar Mediterraneo era fiorente (Fig. 1). Le anfore utilizzate per il trasporto, non essendo più riutilizzabili, venivano rotte, appositamente impilate e cosparse di calce per evitare la marcescenza. Nell'arco di tre secoli l'azione ordinatamente accumulatrice degli scaricatori di porto ha dato luogo a un monte alto 35 metri fatto di argilla proveniente dalla Tunisia e dalla Spagna. Come non interpretare il Monte Testaccio come il risultato della migrazione di queste terre lontane? Un frammento di Spagna e Tunisia nella città di Roma[2]. Una volta esaurita la funzione di discarica, il monte è diventato altro: le sue appendici adibite a grotte, cantine e stalle per

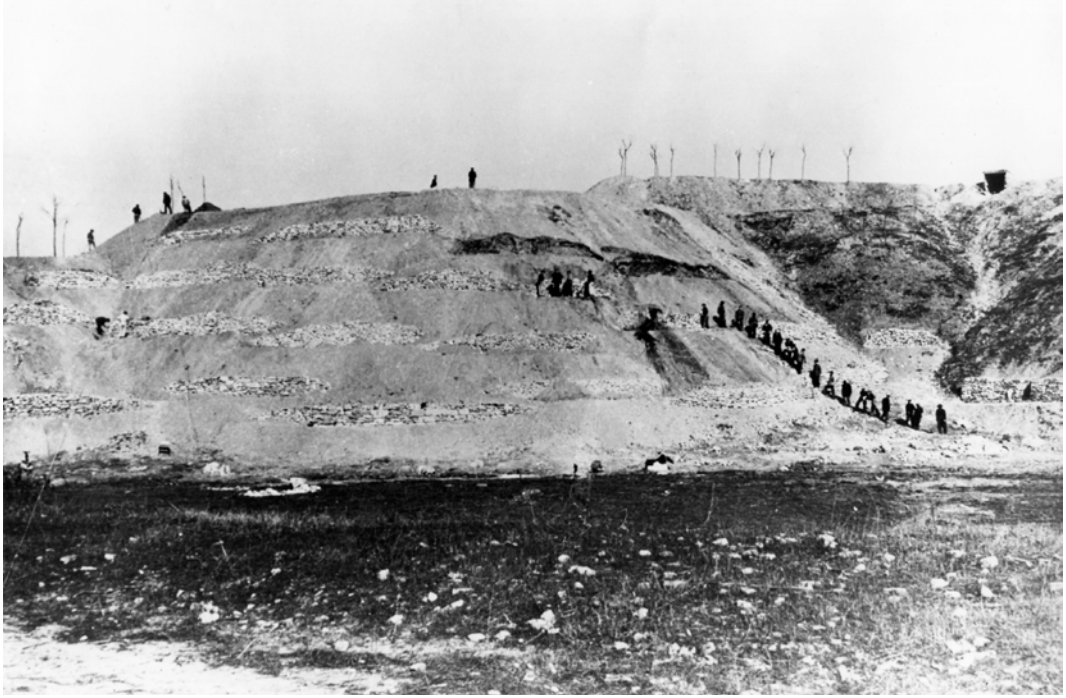


Fig. 1 - Vista del versante meridionale del Monte Testaccio con in evidenza cocci frantumati sui pendii, Roma. Crediti: autore.

Fig. 2 -La costruzione di Monte Stella progettata dall'architetto Piero Bottoni, Milano. Crediti: fotogramma di "Una giornata nell'Archivio Piero Bottoni" di M. D'Anolfi e M. Parenti.

sfruttare il potere isolante dell'argilla; luogo di feste, sagre, carnevali e tauromachie in epoca medioevale; oggi spazio inaccessibile agli esseri umani, ma suolo ideale per una rigogliosa vegetazione con elementi del bosco di fondovalle e della macchia mediterranea. La costruzione del monte romano mette in luce un aspetto fondante dei processi di urbanizzazione: la produzione di ingenti quantità di scarti diventa un momento di costruzione della città attraverso l'accumulo e la stratificazione del materiale scartato (Labban, 2019). Lo scarto ha un valore relativo: ciò che consideriamo rifiuto è in realtà un momento peculiare della materia che riteniamo poco opportuno, ma che acquisisce altre vesti in situazioni differenti. Per esempio, nel secondo dopoguerra i paesi europei si sono dovuti confrontare con un'eredità di rovine e macerie ingombrante, tanto dal punto di vista spaziale ed ecologico, quanto da quello simbolico. Quando l'architetto Piero Bottoni propone la costruzione del quartiere di edilizia popolare QT8 nel 1946, Milano si presentava "come un mare di macerie che come onde di mare placato andavano a occupare gli spazi intatti della città" (D'Anolfi, Parenti, 2022). Il complesso abitativo sorge nella parte nord-occidentale della città dove erano presenti cave di ghiaia abbandonate e destinate, secondo il progetto iniziale, a costituire una serie di specchi d'acqua. Tuttavia, durante il cantiere, parte delle macerie della città vengono portate nelle cave. Prende forma l'idea di accompagnare questo processo inatteso di accumulo eterogeneo di terre e materiali da costruzione: "la montagna di macerie crescendo prendeva aspetti strani e diversi secondo il tipo di materiale scaricato. In certi periodi dell'anno sembrava un vulcano, piena com'era del fumo acre che si innalzava dai cumuli di materie putrescibili bruciati per ragioni di igiene" (ibid.) (Fig. 2). Nel

tempo, si formano laghetti da pesca temporanei e la vegetazione più audace inizia a crescere fra la ghiaia, le rocce, i calcinacci e il cemento del monte milanese, alto ormai 50 metri. Come Giano Bifronte, anche il Monte Stella è capace di tenere insieme due sguardi, uno al doloroso passato, l'altro a un desideroso futuro, e farli coincidere: entrambi sono radicati nel suolo e nei suoi movimenti.

In modo simile a quanto successo a Milano, anche il paesaggio della città di Varsavia in Polonia, alla fine della Seconda guerra mondiale, appariva come una distesa di macerie che nel tempo sono state raccolte e accumulate in appositi spazi pensati univocamente come discariche. È il caso del Warsaw Uprising Mound dove, dopo la cessazione dell'attività di scarico negli anni '60, crebbe una foresta ruderale. Sul finire del secolo venne istituito un monumento per commemorare i caduti della guerra sulla cima di 35 metri, ma il luogo restò una selva inaccessibile. Nel 2020 lo studio di paesaggisti topoScape vince il concorso per trasformare la montagnola in uno spazio pubblico conservandone al contempo il carattere selvatico. Il progetto consiste in una serie di scavi e ritagli dei fianchi del monte per generare passaggi, spazi di gioco e altre attività ricreative (Fig. 3). I progettisti lavorano alla stregua di un archeologo che minuziosamente scava, porta alla luce e nel farlo altera il sito. Costruzione e distruzione fanno parte della città tanto da potersi sovrapporre ed essere l'una l'estensione dell'altra. Il materiale lapideo estratto, una volta setacciato, viene esposto per ricordare il passato del luogo e della città intera, oppure viene macerato e riutilizzato per fare il calcestruzzo dei muri di contenimento di alcune parti dei versanti. Il risultato è l'esibizione della ritrovata stratigrafia pedologica e al tempo stesso la sua elaborazione e alterazione.

I casi trattati finora potrebbero convincere che esista una determinata scala spaziale in cui i movimenti di suolo diventano architettura, in realtà è un processo che accade a tutte le scale. Ne è testimone un progetto minimo, ridotto a un solo gesto. L'architetta del paesaggio Teresa Galì-Izard nel suo giardino privato in Spagna rimuove pochi centimetri di suolo eseguendo uno scavo circolare di tre metri di diametro e riporta

Fig. 3 - Vista sul percorso di accesso principale al punto panoramico del Warsaw Uprising Mound Park, Varsavia. Foto: topoScape.

Fig. 4 - Dettaglio del muro di contenimento costruito con i detriti estratti durante gli scavi di cantiere. Foto: Michał Szlaga.

il terreno rimosso a fianco formando un cumulo (Fig. 4). Nessun tipo di compattazione o consolidamento, solo uno scavo e un riporto. Successivamente, nella stagione primaverile, i due terreni si ricoprono di papaveri rossi. Galì-Izard è ben consapevole che quella è la condizione di terreno prediletta da quella specie e non fa altro che innescare la loro venuta (Metta, 2022). Quella che potrebbe sembrare una condizione deturpata del suolo si rivela un'azione intenzionale, fertile e generativa per un'altra circostanza. Proprio come nel *mundus*, dove l'istituzione della città e della sua comunità ha origine in un lutto.

Fertilità e contaminazioni. Architetture del riciclo

Il termine *mundus* fa riferimento anche a un rito di grande importanza, il *Mundus Cereris*. La fossa, consacrata agli dèi dell'aldilà, veniva regolarmente sigillata con una pietra per confinare il mondo dei morti, ma durante le celebrazioni del *Mundus Cereris* la pietra veniva rimossa e il mondo sotterraneo entrava in comunicazione con la superficie terrestre, permettendo alle anime morte di camminare tra i vivi. Il rituale si riferisce a Cerere, divinità etrusca protettrice dei raccolti e della fertilità (Dognini, 2001). Il culto di Cerere è legato all'omologo greco della dea *Tellus*, a sua volta rappresentata da *Chthonia* o *Gea*, due entità opposte ma complementari. Secondo il filosofo Giorgio Agamben "*Chthonia* è la faccia esterna degli inferi, la terra dalla superficie verso il basso, *Gea* è la terra fertile dalla superficie verso l'alto, la faccia che la terra rivolge verso il cielo" (Agamben, 2020). Il filosofo ricorda che gli esseri umani sono soliti vivere la parte ctonia in quanto definiti *epichtonioi*, "che stanno su Chthonia". Tuttavia, il senso dell'essere nel mondo risiede negli incessanti scambi con *Gea*. Cerere, che

racchiude in sé entrambe le figure, presiede al ciclo della vita, dove nascita, morte e rinascita non possono essere separate perché sono solo momenti della stessa dinamica.

Il culto del *Mundus Cereris* fa emergere una prospettiva diversa sulla fertilità del suolo. L'attitudine utilitaristica ha sempre privilegiato la performatività e l'efficienza della produzione non solo in agricoltura (Bucaille, 2023) ma anche in ecologia (Puig de La Bellacasa, 2017). Un suolo è fertile e vivo solo se produce qualcosa di valore per l'uomo. In questo senso, la fertilità rappresenta l'atto conclusivo di un percorso deterministico e un suolo è fertile solo entro precisi parametri. Al contrario, la fertilità del *mundus* è un processo aperto caratterizzato dall'alternanza di stati di vita latenti ed espressi, piuttosto che un risultato stabile e definitivo. La morte non è la controparte della vita, ma solo un altro stato attraverso il quale la vita si muove (Coccia, 2022). È proprio nel suolo che questa transizione avviene ciclicamente. Materia di ogni tipo gli passa attraverso per essere contaminata, modificata e trasformata in qualcos'altro. Il suolo può essere considerato come un'immensa macchina di riciclaggio, "una materia vibrante, permeata dagli impulsi, dai desideri e dai sacrifici di tutte le esistenze che lo compongono" (Bianchetti 2021, p. 91), dagli agenti biotici a quelli abiotici.

La relazione e la reciproca influenza fra parte biotica

Fig. 5- Vista del Phytosociological Garden appena concluso, Basilea. Crediti: ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica.

e abiotica nel suolo, così come la relatività della nozione di fertilità, sono al centro del *Phytosociological Garden* realizzato dal paesaggista Dieter Kienast in occasione della mostra di giardinaggio *Grün 80* a Basilea in Svizzera. Kienast ha l'opportunità di lavorare in una cava di sabbia in disuso per dimostrare come le specie di piante competono e cooperano per ottenere le condizioni di suolo, acqua e luce ideali per la loro crescita (Freytag, 2021). La topografia della cava è modellata in modo da formare dei terrazzamenti composti da quattro tipi di suoli (Fig. 5). Per la progettazione del giardino Kienast prevede l'utilizzo di due strumenti chiave: i materiali minerali provenienti dalla cava o da altri cantieri edili della città diversamente miscelati e la selezione accurata dei semi. Per Kienast, le condizioni di aridità e di assenza di materia biologicamente attiva sono funzionali per mostrare l'intero processo di formazione dei differenti biotopi. Il giardino di Basilea offre un'altra prospettiva sul tema dei suoli urbani ritenuti degradati e obsoleti, suggerendo che ogni suolo possiede una propria forma di fertilità, definita dalle specifiche interazioni e contaminazioni tra la componente minerale e le forme di vita biologica che favorisce.

Fertilizzare significa preparare il suolo affinché ci siano le condizioni adatte perché nascano, crescano e si evolvano le forme di vita desiderate. In questa prospettiva, ogni suolo è potenzialmente fertile, anche quelli ritenuti inerti e consumati. Nel 2009 il gruppo di progettisti di paesaggio Wagon Landscaping è chiamato a realizzare un giardino temporaneo nel centro cittadino di Courtrai in Belgio. Il sito prescelto è un piccolo parco esistente, ma poco frequentato, il retro di un parcheggio adiacente. Wagon decide di lavorare sull'accessibilità e sulla relazione fra il parcheggio e il giardino, concepiti come una continuità, da qui il nome dell'intervento Park[ing]. Una porzione della superficie asfaltata del parcheggio viene tagliata e demolita secondo una geometria a pettine che conduce al giardino. Gli strati pedologici sottostanti vengono rimossi fino a 50 centimetri e accumulati all'interno del parcheggio, suddivisi per tipologia di materiale (Fig. 6). Successivamente, i diversi strati vengono miscelati con la terra proveniente dal giardino e riutilizzati come riempimento, per formare un nuovo orizzonte pedologico adatto alla messa a dimora di specie vegetali tolleranti ai suoli minerali. I frammenti di asfalto vengono disposti sul fondo dello scavo come strato drenante, oppure in superficie come materiale pacciamante. Nel giardino, una scala di accesso, una serie di pali e una piattaforma in legno scansionano lo spazio prolungando virtualmente la fila di parcheggi. I suoli del parcheggio e del giardino si amalgamano e anche un materiale ritenuto solitamente inerte, se non dannoso, come l'asfalto, diventa parte attiva nel processo di fertilizzazione.

Park[ing] rappresenta un esempio virtuoso di gestione circolare dei terreni di scavo: ciò che solitamente è un elemento marginale e oneroso diventa qui una matrice progettuale operativa ed ecologica. L'intervento temporaneo di Wagon ha potuto derogare alle rigide norme sulla gestione dei terreni di riporto, ma riflette una tendenza sempre più diffusa di pratiche atte alla rigenerazione dei suoli urbani. Un caso emblematico è Champ de la Confluence a Lione, progettato da BASE Landscape Architecture. Vincitore del concorso nel 2016, il progetto mira a creare un ecosistema forestale abitato, dotato di strutture per un'economia creativa e solidale, all'estremità sud dell'area della Confluence. L'obiettivo è "fertilizzare" e rigenerare progressivamente il suolo di un'ex area industriale cementificata, in vista della configurazione definitiva prevista per il 2030 (BASE, 2023). Il sito è pensato come un cantiere aperto dove vengono sperimentate diverse tecniche di *genié pedologique*[3] *(Fig. 7)*. Dall'inizio BASE ha adottato un approccio di economia circolare, importando 4.200 m³ di limo da un cantiere vicino, rimuovendo le superfici cementizie e disponendo il terreno in tre orizzonti pedologici. Sono stati piantati circa trenta alberi resistenti alla siccità e seminata una prateria. Nel 2021, per accelerare la maturazione del suolo e ovviare a problemi riscontrati nella fase precedente, BASE ha introdotto un metodo alternativo: terreni in eccesso da altri cantieri della città vengono disposti in strisce seminate a leguminose. In un anno, le radici profonde migliorano la struttura e la fertilità del terreno, generando il substrato pronto per il futuro bosco urbano. Champ de la Confluence è allo stesso tempo uno spazio pubblico, un laboratorio pedologico e una fabbrica di terreni fertili.

Fare *mundus*, o progettare con il suolo

Nei progetti trattati, il mito del *mundus* risuona con forza. I suoli si muovono e nel farlo generano potenziali mondi abitabili e fertili attraverso alterazioni e contaminazioni di ciò che esiste, fra passato e futuro, fra morte e vita, fra terra e cielo. La scelta di interpretare il mito attraverso due categorie, movimento e fertilità, e altrettante figure mitologiche, Giano e Ce-

Fig. 6 - In evidenza le geometrie del taglio di depavimentazione e il materiale del suolo rimosso, Courtrai. Crediti: Wagon Landscaping.

Fig. 7 -Rappresentazione del cantiere/laboratorio aperto di Champ de la Confluence. Fonte: Terres Fertiles, BASE, 2023, Backland éditions, pp. 294-295.

rere, non serve soltanto per metterne in luce l'ambivalenza e la duplicità semantica, ma soprattutto per mostrare la reciprocità fra queste categorie: in altre parole, non c'è fertilità senza movimento. Le architetture dell'accumulo e quelle del riciclo sono le une in continuità con le altre.

Tuttavia, non è sempre così, o almeno non si tratta di un processo automatico. Non sempre i movimenti del suolo generano condizioni favorevoli alla fertilità, sia che siano spontanei o innescati dall'essere umano. Spesso implicano una condizione dannosa e pericolosa altrove, oppure dei meccanismi di sfruttamento e impoverimento dei paesaggi reciproci (Hutton, 2020), cioè quei paesaggi da dove arrivano i flussi di materia. Eppure, è proprio qui che il progetto interviene, cioè nel comprendere la natura di questi flussi, nella capacità di orchestrare e ordinare i movimenti affinché diventino occasioni per aumentare e migliorare la vivibilità degli esseri umani e non-umani nei luoghi. Come il mito ha bisogno di essere ciclicamente interpretato e raccontato nelle sue differenti parti per essere generativo di nuovi significati, così il progetto deve farsi capace di articolare nel tempo le varie componenti del suolo (biologiche, chimiche, fisiche, storiche, morfologiche, ecc.) per dare luogo a nuovi paesaggi, nuove architetture (Leatherbarrow, 2015).

L'esplorazione del *mundus* in relazione alla progettazione del suolo ci dice qualcosa anche sul posizionamento e la postura dell'essere umano nel mondo. In questo testo, ritorna a più riprese la necessità di superare l'uso di categorie binomie, fra tutte la diade natura/cultura e le sue varie declinazioni. Questo mito si dimostra non solo capace di metterle in discussione, ma anche di offrire una traiettoria per riposizionarsi. Nel *mundus* l'essere umano è un abitante del suolo, uno dei tanti attori che partecipano ai suoi movimenti, alle costruzioni e ai disfacimenti. Se l'u-

mano è a tutti gli effetti un agente pedologico, allora, nell'epoca dell'urbanizzazione planetaria, l'intero suolo terrestre è concepibile come un'architettura (Trévelo et al., 2021). In questa prospettiva la costruzione della città è una versione locale e accelerata delle forze che ridisegnano il volto del pianeta (Coccia, 2021; Zalasiewicz et al., 2017).

Riconoscere un portato geologico all'agire umano e alla progettazione del suolo può avere due risvolti. Da un lato, si possono intravedere derive geo-costruttiviste (Neyrat, 2019), cioè l'inasprimento della convinzione antropocentrica che la forza e la tecnologia umane siano capaci di governare, controllare e imporsi su tutte le altre forze terrestri. Dall'altro, al contrario, comporta una premura e un'accuratezza nelle azioni che si intraprendono ancora maggiori, proprio a partire dal riconoscimento che siamo parti fra le parti nel mondo. In una recente pubblicazione «La Terre est une architecture» lo studio di architettura TVK definisce il suolo come "la concrezione fisica dell'intrecciarsi del mondo (...), la forza geologica che riunisce tutte le forze in uno spazio comune" (Trévelo et al., 2021, p. 168). È proprio nel senso di comunità che il racconto del *mundus* trova compiutezza. Il mito suggerisce che progettare con il suolo significa riconoscersi parte di questo spazio comune condiviso con alterità non-umane, ed essere pronti a prendere parte con esse alla costruzione di nuove comunità, nuovi mondi abitabili e fertili.

Note

[1] L'ipotizzata materializzazione del *mundus* nella città di Roma coincide, secondo l'archeologo Filippo Coarelli, con un artefatto tuttora esistente nell'area dei Fori Imperiali: l'Umbilicus Urbis –l'ombelico della città–, una costruzione conica in laterizio che si erge dietro i Rostri, accanto all'arco di Settimio Severo (Coarelli, 1992).

[2] Annalisa Metta, conversazione privata con l'autore.

[3] L'espressione *génie pédologique* indica la costruzione di suoli fertili utilizzando materiali che provengono per lo più dagli scarti urbani. Non è un caso che la definizione provenga dalla Francia, paese fra i più all'avanguardia in queste pratiche. Per approfondire il tema si può fare riferimento al rapporto finale del Programme Siterre (2015) e alla pubblicazione «Créer des sols fertiles: du déchet à la végétalisation urbaine» (Damas & Coulon, 2016).

Riferimenti bibliografici

Agamben G., *Gaia e Ctonia*, in *Quodlibet*, https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-gaia-e-ctonia (12/20)

BASE. (2023). *Terres fertiles*. Backland éditions.

Bettini, M. 2014, *Il mito*, in U. Eco (a cura di), *Storia della civiltà europea*. EncycloMedia Publisher.

Bianchetti, C. 2021, *Rethinking Soil Design, Starting from the Body*, in D. Peleman, M. Barcelloni Corte, E. Ronner, & P. Viganò (a cura di), *The Project of the Soil*, OASE 110, nai010 publishers, Rotterdam, pp. 89–94.

Brenner, N. (Ed.). (2017). *Implosions - explosions: Towards a study of planetary urbanization* (2nd edition). Jovis.

Broggini, F., & Metta, A. 2023, *Mundus. Landscape architecture as a practice of thickness, interference, mutation, and ambiguity*, in AA.VV. *Critic|all. IV International Conference on Architectural Design and Criticism*, critic|all PRESS + Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Madrid, pp.56-64.

Bucaille, F. 2023, *Revitaliser les sols: Diagnostic, fertilisation, nutriprotection*, Dunod, Parigi.

Calvino, I. 2017, *Collezione di sabbia*, Mondadori, Milano.

Celestini, G. 2018, *Agire con il paesaggio*, Aracne, Roma.

Coccia, E., *Impariamo dalle pietre di Roma*, in *La Repubblica*, <https://www.repubblica.it/cultura/2021/11/28/news/impariamo_dalle_pietre_di_roma-328188813/> (09/21)

Coccia, E. 2022, *Metamorfosi: Siamo un'unica sola vita*, Einaudi, Torino.

D'Anolfi, M., & Parenti, M. (Directors) 2022, *Una giornata nell'Archivio Piero Bottoni*, Rai Cinema, <https://www.raiplay.it/video/2024/06/Una-giornata-nell-Archivio-Piero-Bottoni-5c054cc1-7103-45b6-9013-18c5257f6c56.html>

Damas, O., & Coulon, A. (2016). *Créer des sols fertiles: Du déchet à la végétalisation urbaine*. Éditions 'Le Moniteur'.

Dognini, C. 2001, *Mundus: Etruria e Oriente in un'istituzione romana*. Congedo Editore, Milano.

Dumézil, G. 1996, *Archaic Roman religion: With an appendix on the religion of the Etruscans*. Johns Hopkins University Press, Baltimora.

Eliade, M. 1973, *Mito e realtà*, Rusconi Editore, Milano.

Freytag, A. 2021, *The Landscapes of Dieter Kienast*, gta Verlag, Zurigo.

Ginzburg, C. 2019, *Occhiacci di legno: Dieci riflessioni sulla distanza*, Quodlibet, Macerata.

Hutton, J. E. (2020). *Reciprocal landscapes: Stories in material movement*. Routledge, Taylor & Francis Group.

Jesi, F. 2023, *Mito*, Quodlibet, Macerata.

Metta, A. 2022, *Il paesaggio è un mostro: Città selvatiche e nature ibride*, DeriveApprodi, Roma.

Meulemans, G., Tondeur, A. 2021, *Petrichor: On Correspondences between the Ground and the Sky*, in D. Peleman, M. Barcelloni Corte, E. Ronner, & P. Viganò (a cura di), The Project of the Soil, OASE 110, nai010 publishers, Rotterdam, pp. 81–83.

Neyrat, F. (2019). The unconstructable earth: An ecology of separation (D. S. Burk, Trans.; First edition). Fordham University Press.

Labban, M. (2019). Rhythms of wasting/Unbuilding the built environment. In *Fallow* (pp. 33–41). Harvard University Graduate School of Design.

Ponzi, M., Gentili, D. 2012, *Soglie: Per una nuova teoria dello spazio*. Mimesis, Milano.

Puig de La Bellacasa, M. 2017, *Matters of care: Speculative ethics in more than human worlds*. University of Minnesota press, Minneapolis.

Rykwert, J. 1976, *The idea of a town: The anthropology of urban form in Rome, Italy and the ancient world*, Princeton University Press, Princeton.

Testa, O., Campolunghi, M. P., Funiciello, R., & Lanzini, M. 1995, *Il problema dei riporti e le modificazioni della forma originaria*. In M. Amanti (a cura di), *La geologia di Roma: Il centro storico*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, pp. 145–168.

Trévelo, P. A., Viger-Kohler, A., Malaud, D., Ragoucy, O., Mercuriali, M., Enon, D., & Bullier, A. 2021, *La terre est une architecture*. Spector Books, Leipzig.

Vander, F. 2023, *Mundus: Roma o della fondazione*, Mimesis, Milano.

Ventriglia, U. 1971, *Geologia della città di Roma*, Amministrazione Provinciale di Roma, Roma.

Zalasiewicz, J., Waters, C., & Williams, M. 2017, *City-Strata of the Anthropocene*, «Annales. Histoire, Sciences Sociales », vol. *72*, n. 2, pp. 225–245.

Uno scimpanzé vive nella 'natura'?

Felice Cimatti
Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali, Università della Calabria, Italia
felice.cimatti@unical.it

Abstract

L'articolo propone una riflessione sul 'mito della natura', sostenendo che la sua esistenza non è una questione ecologica o biologica, ma un esito dell'attitudine dualistica intrinseca alla specie umana. Tale dualismo nasce dal gesto con cui l'uomo si costituisce come 'io' (soggetto), contrapponendo il mondo come 'natura' (oggetto). Per dimostrare la non-universalità di questo schema, l'autore analizza l'esempio dello scimpanzé. Non pensando sé stesso come un soggetto separato, lo scimpanzé non è nella foresta, ma è la foresta. Esso incarna un modo di stare al mondo radicalmente non dualistico, dove l'interpenetrazione tra vivente e ambiente è totale ("la vita è la Terra"), rivelando che il cosiddetto problema della 'natura' è esclusivamente umano.

The paper advances a critical reflection on the 'myth of nature', arguing that its existence is not an ecological or biological problem, but rather the result of a dualistic attitude intrinsic to the human species. This dualism originates in the act through which human beings constitute themselves as an 'I' (subject), in opposition to the world conceived as 'nature' (object). In order to demonstrate the non-universality of this conceptual scheme, the author examines the case of the chimpanzee. Lacking a conception of itself as a separate subject, the chimpanzee is not situated within the *forest but rather is the forest. It thus exemplifies a radically non-dualistic mode of being-in-the-world, in which the interpenetration of living beings and their environment is complete ("life is the Earth"), thereby revealing that the so-called problem of 'nature' is an exclusively human construct.*

Keywords

Mito della natura, Scimpanzé, Soggetto, Dualismo
Myth of nature, Chimpanzee, Subject, Dualism

Received: *October 2025* / Accepted: *October 2025* | © 2025 Author(s). Open Access issue/article(s) edited by RI-VISTA, distributed under the terms of the CC-BY-4.0 and published by Firenze University Press. Licence for metadata: CC0 1.0. DOI: 10.36253/rv-19756

> Il mistero delle cose? Che ne so cos'è un mistero!
> L'unico mistero è che ci sia chi pensi al mistero.
> Chi sta al sole e chiude gli occhi,
> comincia a non sapere cos'è il sole
> e a pensare a molte cose piene di calore.
> Ma apre gli occhi e vede il sole,
> e non può pensare più a niente,
> perché la luce del sole vale più dei pensieri
> di tutti i filosofi e di tutti i poeti.
> La luce del sole non sa che cosa fa
> e perciò non erra e è comune e buona.
> (*Metafisica*, Alberto Caeiro, eteronimo di Fernando Pessoa, 2018, p. 35)

Al di qua dei quattro miti sulla 'natura' discussi da Schwarz e Thompson (1990, p. 5), andrebbe forse preliminarmente discusso lo stesso mito che sostiene l'esistenza della natura in quanto natura, ossia il 'mito della natura': la convinzione che esista comunque qualcosa, quell'entità enormemente complessa a cui, ad esempio in italiano, ci si riferisce con il nome 'natura', che esisterebbe appunto al di sotto di questi quattro grandi modelli 'mitici'. Perché un mito parla comunque di un 'qualcosa' che si presume esistente indipendentemente dal mito che lo riguarda. Non si tratta tanto di decostruire il concetto di 'natura', operazione peraltro già tante volte intrapresa, per argomentare che la 'natura' propriamente non esista (ogni atto di negazione presuppone comunque un precedente, anche se spesso implicito, atto affermativo; A presuppone che 'A' sia in qualche modo 'esistente', altrimenti non avrebbe senso negarne l'esistenza). Piuttosto, sarebbe il caso di chiedersi perché non possiamo fare a meno di avere un mito sulla natura, sia pure il mito negativo secondo cui la natura non esisterebbe, oppure che esistono diverse idee di natura (Descola, 2013). Il problema non è cos'è in sé la natura, bensì: perché sembra che non riusciamo a non tematizzare, e quindi parlare, della natura? Per provare ad affrontare questo lavoro preliminare, che potremmo chiamare meta-mitologico, ci porremo la domanda del titolo: uno scimpanzé vive nella 'natura'? Ci poniamo questa curiosa domanda – dal momento che la risposta sembra scontata – perché, analizzando il caso di un vivente non umano, risulterà (si auspica) quanto la questione della 'natura', qualunque sia l'idea che se ne possa avere, esiste solo per gli esseri umani, unici fra tutti gli agenti del mondo (viventi e no) a porsi il 'problema' della natura. Il caso dello scimpanzé serve per argomentare che la questione della 'natura' non è propriamente una questione che riguardi la biologia, l'antropologia e tantomeno l'ecologia, è piuttosto insita nell'ineliminabile attitudine dualistica della specie umana (Bloom, 2004). Un dualismo che è il sottoprodotto, apparentemente inevitabile, del gesto originario con cui ogni piccolo umano istituisce sé stesso dicendosi 'io', e così istituendo nello stesso tempo un campo – quello del mondo in quanto non-io, ossia la 'natura' appunto – contrappo-

sto al campo della soggettività auto-riflessiva. Non è quindi il capitalismo, come spesso si sente dire, che ha inventato la 'natura' per poterla meglio sfruttare (anche se indubbiamente è questo che fa), si tratta piuttosto di una tendenza dualistica che sembra segnare costitutivamente l'atteggiamento umano rispetto a sé stesso e quindi al mondo come 'oggetto' a cui si contrappone.

Proviamo allora a metterci nei panni di uno scimpanzé, ad esempio quello che possiamo vedere nella immagine qui sopra, che riprende un maschio di *Pan troglodytes* nel *Kibale Forest National Park*, in Uganda. È accovacciato per terra, accanto al tronco di un albero, fra foglie morte e piccoli arbusti; alle sue spalle, in secondo piano, intravvediamo il tronco di un albero probabilmente morto e, più dietro ancora, una folta vegetazione. A un osservatore umano, che non sappia di filosofia né di antropologia, sembrerà l'immagine prototipica di un animale 'nel' suo ambiente naturale; più immediatamente, la perfetta immagine di un animale 'nella natura'. In un senso pre-teorico, qui 'natura' significa, più o meno, un ambiente non umanizzato, ad esempio non edificato, dove non possiamo trovare i tipici segni della presenza umana (ma ci accorgiamo subito che questa definizione non funziona, perché il fotografo è umano, come la macchina fotografica è un tipico dispositivo tecnologico umano; pensavamo che la natura fosse là, davanti a noi, ma ci accorgiamo subito che siamo, sempre, dentro la natura, altrimenti non potremmo nemmeno fotografarla). In prima approssimazione, comunque, possiamo sostenere la tesi elementare, 'evidente', che si tratta di uno scimpanzé ripreso 'nella', ossia all'interno della, natura. In effetti, non si trova nella gabbia di uno zoo (anche se un parco naturale è una specie di zoo senza sbarre), è libero di muoversi, appunto, 'nella' natura. Più in particolare, dire che lo scimpanzé si trova nella 'natura' implica, consapevolmente o

Fig. 1 - Scimpanzé (*Pan troglodytes*) nella 'natura'? (fonte: Wikimedia Commons).

meno, che si trova in un ambiente pieno di vegetazione spontanea: detto in modo molto semplice, si trova nel 'verde'.

Siamo al punto: per noi comuni parlanti della lingua italiana, 'natura' – in senso non tecnico, pre-teorico, irriflesso – significa, più o meno, il 'verde' non cittadino. Ad esempio, si dice normalmente che nel fine settimana andiamo nella 'natura' per riprenderci e disintossicarsi, intendendo appunto andare in qualche luogo più o meno lontano dalla città, cioè dagli spazi più pesantemente antropizzati. E tipicamente questi spazi sono pieni di vegetazione più o meno spontanea, 'naturale', in definitiva sono spazi verdi.

Facciamo ora l'esperimento mentale di provare a pensare il modo in cui lo scimpanzé dell'immagine qui sopra pensa, ammesso che abbia pensieri del genere, della situazione in cui si trova (Cheney, Seyfarth, 2008; anche se in questo caso si parla di babbuini, e non di scimpanzé, supponiamo che la 'metafisica' degli scimpanzé non sia così diversa; Tomasello, 2022). Pensa di trovarsi nella 'natura'? In particolare, pensa di trovarsi nel 'verde'? Chiariamo subito un punto preliminare che sarà venuto in mente alla lettrice: la retina degli scimpanzé ha tre tipi di coni, le cellule specializzate per la percezione dei colori, proprio come gli esseri umani (Pene et al., 2020). In particolare, sembra che i colori che riconoscono con maggiore attendibilità siano il giallo e proprio il verde (in un *test matching-to-sample*, in cui gli scimpanzé dovevano associare il colore corretto – secondo lo sperimentatore umano, ovviamente – corrispondente a quello presentato come stimolo). Quindi possiamo essere ragionevolmente sicuri che quello che noi vediamo come 'verde' appare come verde anche per il nostro scimpanzé. Allo stesso tempo, ci sono crescenti prove del fatto che gli scimpanzé dispongono di 'conoscenze botaniche': ad esempio, sembrano essere coscienti che certi frutti commestibili maturano insieme in

un determinato periodo (Janmaat et al., 2012); sanno riconoscere le piante che hanno proprietà terapeutiche (Freymann et al., 2024); stabiliscono in anticipo gli spostamenti nella foresta, scegliendo gli alberi adatti, a seconda del tipo di bisogno alimentare che li muove (Janmaat et al., 2014). Si tratta di conoscenze botaniche dettagliate, non affatto banali.

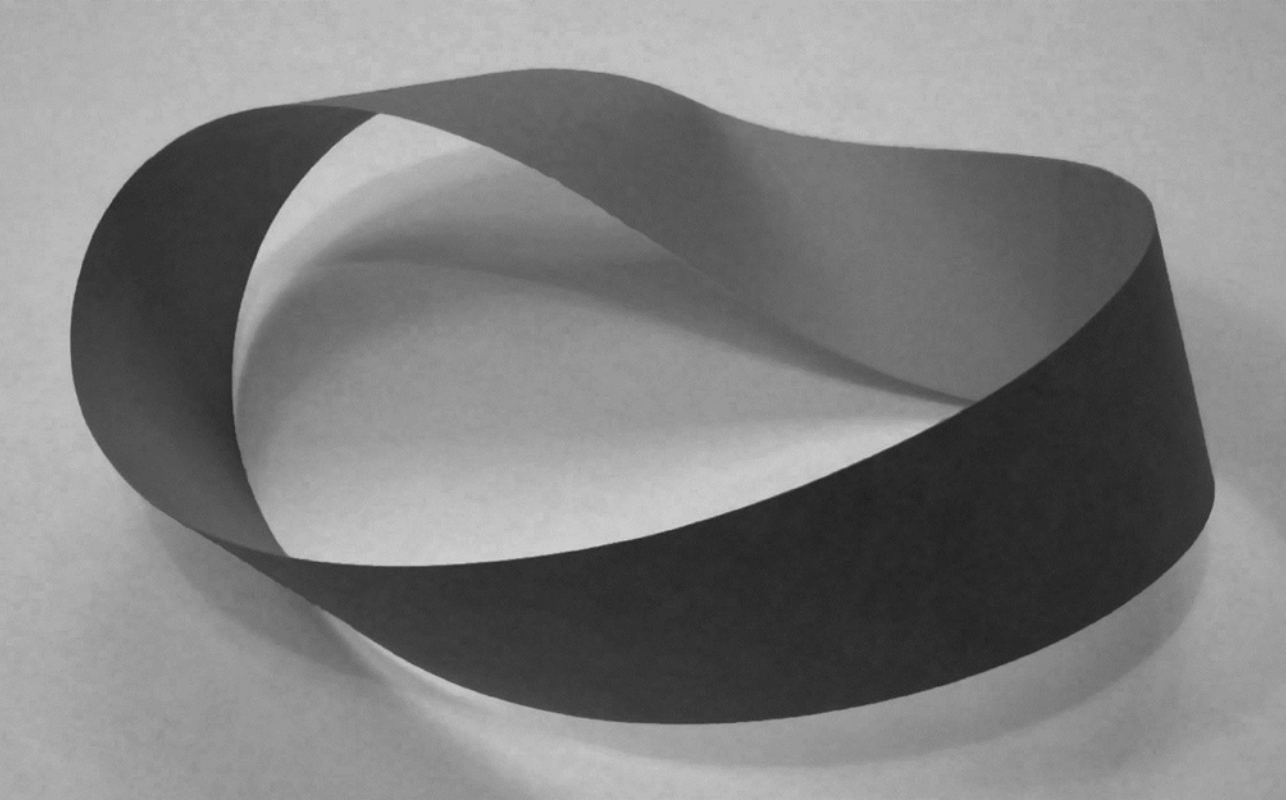
Si tratta ora di chiedersi se quella che per noi umani è una 'foresta' tropicale, cioè il tipico ambiente che ci aspettiamo di trovare nella 'natura', sia una 'foresta' anche per uno scimpanzé; più in particolare, si tratta di provare a capire se per uno scimpanzé la 'foresta' è 'nella natura'. Per pensare un pensiero così stravagante, occorre non tanto avere buoni occhi, quanto pensare a sé stessi come ad un'entità in qualche modo separata dall'ambiente circostante. In effetti, già l'idea di 'ambiente circostante' implica una forma di dualismo che contrappone lo spazio esterno, appunto l'ambiente circostante, ad uno spazio 'interno', contenuto nel primo. Resta da capire se lo scimpanzé pensa sé stesso come qualcuno o qualcosa (non sappiamo se nella metafisica scimmiesca esista la distinzione fra animato e inanimato) di separato dal resto del mondo. Si sa da tempo che gli scimpanzé, a cui sia stata tracciata una macchia sulla fronte (a loro insaputa, mentre sono addormentati), davanti a uno specchio provano a grattarsela via (Gallup, 1970; Povinelli, 1987; Anderson, Butler, 2021). Questo significa che per lo scimpanzé il corpo che vede riflesso nello specchio lo riguarda da vicino, ossia che lui è strettamente collegato a quel corpo. Ma questo non significa che pensi sé stesso come qualcosa di separato (come un 'soggetto') rispetto al mondo (l''oggetto' cui si contrappone). Essere un corpo, e sapere di essere un corpo, non allontana quel corpo dal resto del mondo. Al contrario, probabilmente lo scimpanzé pensa al corpo che vede nello specchio come una sorta di estensione visiva del corpo che già è, che è sempre stato. Nella mente dello scimpanzé non si forma il terribile pensiero 'quello là fuori nell'immagine riflessa è il mio corpo', un pensiero che può avere solo chi pensa a sé come qualcosa di separato da quello stesso corpo. Solo chi si pensa come un 'soggetto' – in questo senso tutti noi umani in un modo o nell'altro siamo, che lo sappiamo o no, che lo vogliamo o no, cartesiani, cioè dualisti – può anche pensare al corpo come a un 'oggetto' di proprietà (chiunque dica 'il mio corpo' è dualista nei fatti): e una volta che questo pensiero si sia affacciato alla mente, è un passaggio scontato pensare che il mondo stesso sia una sorta di immenso 'oggetto' là fuori. Fuori di sé, appunto. Qui ci sono 'io', là fuori c'è il mondo; se poi il mondo è non edificato e pieno di vegetazione 'spontanea', allora quella è la 'natura'.

Ora, questo immaginario mondo là fuori è pronto, una volta che ci siamo allontanati e rinchiusi in noi stessi – questo sostanzialmente è il soggetto, un prigioniero di sé stesso – a diventare appunto la 'natu-

ra'; possiamo quindi tornare a seguire la quadripartizione di Schwarz e Thompson, la natura intesa come "*ephemeral*", oppure "*tolerant*", o ancora "*benign*" e infine "*capricious*". Come tutti gli elenchi, si tratta di una partizione arbitraria, cui potremmo aggiungere o togliere altri miti. Il punto da discutere è nella testa del sintagma "*nature something*", non nei modificatori di quello stesso sintagma. Che sia "*ephemeral*" o "*tolerant*" non cambia nulla rispetto al fatto che Schwarz e Thompson assumono la premessa metafisica che esista la 'natura', come qualcosa che esiste in quanto entità a sé.

Se ora torniamo allo scimpanzé nella foresta, cerchiamo di capire meglio (ammesso che un'operazione del genere sia possibile; Nagel, 1974) che cosa può provare, mentre siede assorto ai piedi di un albero. Insistiamo con l'esempio dello scimpanzé perché, come vuole un altro mito scientifico, è il vivente con cui la specie umana condivide la più alta percentuale di genoma (in realtà, la specie *Homo sapiens* è più diversa, a livello genetico, di quanto si stimasse da quella *Pan troglodytes*; DongAhn Yoo et al., 2025). Proviamo comunque ad assumere il punto di vista dello scimpanzé nella foresta. Già questa formulazione presenta un problema, forse insormontabile. Lo scimpanzé sa di essere uno scimpanzé? Sicuramente è cosciente della propria posizione e del posto che occupa nella foresta, ma questo non significa affatto che pensi a sé stesso come un'entità 'animata' – in particolare appunto uno scimpanzé – che si trova da qualche parte, in questo caso nella foresta. Per pensarsi in questo modo, dovrebbe, come abbiamo visto più sopra, pensare in modo dualistico, e quindi pensare sé stesso come un 'soggetto' separato da un mondo di 'oggetti'. Non c'è nessuna prova che lo scimpanzé, né qualunque altro agente (vivente o no), si pensi in questo modo. E non perché non sia abbastanza intelligente (come già Descartes aveva compreso, l'animale non umano più intelligente è sicuramente più intelligente di tanti umani, tuttavia, capaci di riferirsi a sé stessi come a un 'io', come a un 'soggetto', appunto). Qui *è* in questione non l'intelligenza, ma l'apparato metafisico dentro cui vivono gli umani, un apparato che produce degli strani enti che pensano a sé stessi a partire da un pronome personale, da quell''io' che non possono non pronunciare tutte le volte che pensano e prendono la parola (Cimatti, 2000); a quanto se ne sa, sono gli unici a farlo.

Che succede se lo scimpanzé non si pensa come un 'io'? Significa che sta dove sta, vede quello che vede, ascolta i suoni che ascolta, sente il corpo che è, senza mai nemmeno per un istante essere costretto a pensarsi come a qualcosa di separato da quello che vede, sente, annusa, ascolta. Lo scimpanzé è sé stesso, ma, allo stesso tempo e senza alcun timore, è anche e sempre, in modo affatto contemporaneo, tutt'uno con la foresta, cioè con gli alberi, le foglie, il terreno, l'aria umida, il ronzio degli insetti. Lo scimpanzé è un



corpo, un corpo che si sa come corpo, non come 'soggetto': è un corpo nel gran corpo del mondo. Lo scimpanzé è uno scimpanzé ma è contemporaneamente la foresta, ossia il mondo intero. Vale lo stesso, ovviamente – e si tratta di un pensiero che per ogni 'io' non solo è impensabile, ma è letteralmente intollerabile – per la foresta, che non smette mai di essere una foresta, senza alcun bisogno di sapere di essere una foresta, ma è anche e contemporaneamente lo scimpanzé. È questo che noi umani, cioè quei peculiari viventi che si pensano come 'io', non riusciamo a pensare, e quindi nemmeno a vedere: non è che lo scimpanzé è nella foresta, ossia che l'ambiente circostante il primate dallo sguardo assorto sia una foresta; lo scimpanzé è la foresta, come la foresta è lo scimpanzé. Il nostro tenacissimo e impensabile dualismo proietta ovunque divisioni e dualismi, contrappone il dentro al fuori, l'interno all'esterno. Per lo scimpanzé il mondo non è così e, soprattutto, non ha bisogno di pensarlo in questo modo. Se proprio dovesse pensare il mondo, lo penserebbe come un nastro di Möbius. L'aspetto più interessante di uno spazio topologico del genere è che non distingue fra sopra e sotto, come quindi anche fra interno ed esterno. Poniamo che lo scimpanzé sia su un lato – quello 'davanti' – del nastro, la natura sull'altro, quello 'dietro'. Come sappiamo, e sta qui tutta la magia di questa forma topologica, non c'è alcun sopra e alcun sotto nel mondo del nastro di Möbius, nessun davanti e dietro assoluti. Ecco, lo scimpanzé diventa la foresta, come la foresta si continua nello scimpanzé. Non c'è alcuna divisione ontologica fra loro: la foresta e lo scimpanzé – come gli alberi, gli insetti, gli animali, gli uccelli e tutto l'infinito brulichio di vita vivente e non che popola quella (che per noi esseri dualisti è una) foresta – sono tutti nient'altro che un 'fra' del mondo. La foresta diventa scimpanzé, tanto quanto lo scimpanzé diventa foresta, perché nel mondo "i solidi scorrono quanto i fluidi" (Serres, 2025, p. 26) e quindi, potremmo aggiungere, i fluidi solidificano quanto i solidi. È

Fig. 2 - Nastro di Möbius (fonte: Wikimedia Commons).

di questo inarrestabile interpenetrarsi del mondo nel mondo che lo scimpanzé fa esperienza, e per questo il suo sguardo è così sereno e saggio, per questo non si sente mai solo, perché non è mai nel mondo, ma appunto è sempre, in ogni momento, sempre e solo mondo nel mondo: "la logica a due valori serve mirabilmente a certi sistemi dimostrativi, ma là soltanto. La vita non la conosce affatto, né il tempo" (Serres, 2025, p. 116). Lo scimpanzé non è dentro la natura, la natura non è fuori dello scimpanzé; allo stesso modo, lo scimpanzé sta vivendo ora questa esperienza, ma vivere ora non significa che questo 'ora' lo separi dal passato e dal futuro; il tempo è continuo, così come la sua esperienza. Lo scimpanzé è da sempre foresta, e per sempre la foresta sarà scimpanzé (non si nasce e non si muore, nel mondo, c'è sempre e solo il movimento del mondo che si vive). Ma questo significa, ed è il pensiero allo stesso tempo più semplice, ma anche il più difficile, che non c'è lo scimpanzé, come non c'è la foresta. C'è il mondo, e non è che lo scimpanzé faccia parte del mondo, lo scimpanzé è il mondo, il mondo è lo scimpanzé. Non è che non c'è la natura, oppure che la natura c'è (ad esempio, secondo lo stucchevole mito di 'madre Natura', un mito che volutamente rimuove un altro mito, quello di Medea, la madre cattiva), è che è proprio questo modo di pensare dualistico, che non smette di contrapporre un 'soggetto' a un 'oggetto', a impedirci di stare al mondo come lo scimpanzé.

Ma, obietterà qualcuno, alla fine che cosa dovrebbe significare questa storia dello scimpanzé, se non che è molto diverso da noialtri umani? In realtà, non è solo lo scimpanzé che vive in questo modo radicalmente non dualistico, nessun altro vive come viviamo noi, pensandosi dentro la natura, e quindi in definitiva pensandosi fuori del mondo. Nessuno, solo noi umani pensiamo alla natura, proiettandola al di là di noi, là fuori: qua 'io', là il mondo. Perché il nostro modo di stare al mondo dovrebbe essere l'unico modo possibile, quell'unico modo che vogliamo imporre a tutti

gli altri agenti? Perché dovremmo avere ragione noi e invece lo scimpanzé, e il mondo con lui, dovrebbe avere torto?

> I paradigmi scientifici dominanti degli ultimi due secoli hanno guardato all'origine della vita come a qualcosa che è successo sulla o nella Terra, come se il pianeta fosse semplicemente lo scenario di un singolare fenomeno, la mangiatoia che ha ospitato un miracolo. Ma le due cose non si possono separare. La vita è la Terra. La nostra Terra vivente è il miracolo. La vita è emersa dalla Terra, è fatta della Terra e ritorna alla Terra. Noi stessi portiamo ancora nel sangue l'oceano e sviluppiamo scheletri di roccia. L'origine della vita è stata la Terra che ha scoperto sé stessa, si è organizzata e ha imparato nuovi modi di trasformarsi. Da allora, quello che chiamiamo vita e quello che chiamiamo il pianeta sono stati una cosa sola, ognuno impegnata a consumare e rinnovare senza sosta l'altra (Jabr, 2025, p. 238).

"La vita è la terra": se lo scimpanzé perdesse tempo a parlare con noi, non ci direbbe nient'altro che questo, "la vita è la terra", appunto, c'è un un'unica vita, e questa vita è il mondo, e il mondo è te, e tu sei il mondo. Quindi il mondo è la vita. Pertanto, come non c'è lo scimpanzé e nemmeno la natura, non c'è nemmeno nessun 'io' che possa dire alla 'natura' come debba essere, perché – proseguirebbe lo scimpanzé, se ci parlasse – "la vita è qualcosa che la materia *fa*" (Jabr, 2025, p. 23). Ecco che cosa mostra lo scimpanzé, non certo una vita 'naturale', piuttosto che è possibile un modo di stare al mondo che non si basa sulla separazione dal mondo, sul distanziamento dal mondo, sulla paura del mondo. Lo scimpanzé è come un antico saggio, che ha compreso la vita e il mondo, e proprio per questo non ha più niente da dire. A noi, che non siamo saggi come lo scimpanzé, rimane però la poesia:

> Tutto quello che vedo è nitido come un girasole.
> Son solito camminare per le strade
> guardando di continuo a destra e sinistra,
> e talvolta guardando dietro di me...
> E quel che vedo in ogni istante
> è quello che mai prima d'ora avevi visto
> e me ne accorgo molto bene...
> So di avere in me lo stupore
> che avrebbe un bambino se, nascendo,
> notasse che è nato davvero...
> Mi sento nascere a ogni momento
> per la completa novità del mondo ...
>
> Credo nel mondo come a una pratolina,
> perché lo vedo. Ma non penso a esso
> ché pensare è non comprendere...
> Il mondo non fu fatto perché lo si pensi...
> (pensare è esser malati agli occhi)
> ma per guardarlo e esser d'accordo con esso...
> (Pessoa, 2018, pp. 27-29).

Riferimenti bibliografici

Anderson J., Butler D. 2021, *Mirror Self-Recognition: Five Decades of Primate Research*, in A. B. Kaufman, J. Call, and J. C. Kaufman (a cura di), *The Cambridge Handbook of Animal Cognition*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 415-439.

Bloom P. 2004, *Descartes' Baby: How the Science of Human Development Explains What Makes Us Human*, Basic Books, New York.

DongAhn Yoo et al. 2025, *Complete sequencing of ape genomes*, «Nature», vol. 641, pp. 401-418.

Cheney D., Seyfarth R. 2008, *Baboon Metaphysics: The Evolution of a Social Mind*, University of Chicago Press, Chicago.

Cimatti F. 2000, *La scimmia che si parla: linguaggio, autocoscienza e libertà nell'animale umano*, Bollati Boringhieri, Torino.

Descola P. 2013, *Anthropologie de la nature,* Collège de France, Paris.

Freymann E. et al. 2024, *Pharmacological and behavioral investigation of putative self-medicative plants in Budongo chimpanzee diets*, «PLOS One», vol. 19, n. 6, https://doi.org/10.1371/journal.pone.0305219.

Gallop G. 1970, *Chimpanzees: self-recognition*, «Science», vol. 167, no. 3914, pp. 86-87.

Jabr, F. [2024] 2025, *Una creatura chiamata terra*, Aboca, Sansepolcro.

Janmaat K., Ban S., Boesch C. 2013, *Taï chimpanzees use botanical skills to discover fruit:what we can learn from their mistakes*, «Animal Cognition», vol. 16, pp. 851-860.

Janmaat K. et al. 2014, Wild chimpanzees plan their breakfast time, type, and location, «PNAS», vol. 111, n. 46, pp. 16343-16348.

Nagel T. 1974, *What is like to be a bat?*, «The Philosophical Review», vol. 83, n. 4, pp. 435-450.

Pene C., Muramatsu A., Matsuzawa T. 2020, *Color discrimination and color preferences in Chimpanzees (Pan troglodytes)*, «Primates», vol. 61, n. 3, pp. 403-413.

Pessoa F. 2018, *Un'affollata solitudine. Poesie eteronime*, Mondadori, Milano.

Povinelli D. 1987, *Monkeys, Apes, Mirrors and Minds: The Evolution of Self-Awareness in Primates*, «Human Evolution», vol. 2, n. 6, pp. 493-509.

Tomasello M. 2022, *What is it like to be a chimpanzee*?, «Synthese», vol. 200, n.2, 102.

Schwarz M., Thompson M. 1990, *Divided We Stand: Redefining Politics, Technology, and Social Choice*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia.

Serres M. [2003] 2025, *L'incandescente*, Mimesis, Milano.

“Alle parallele della memoria”. Spunti da Roma Interrotta, tra immagine di natura e artificialità del paesaggio

Simone Francescangeli
Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica - DIRIUM, Universita degli Studi di Bari “Aldo Moro”, Italia
s.francescangeli@phd.uniba.it

02
2025
SECONDA SERIE

Abstract

L’esplodere del fenomeno urbano e la crescente artificializzazione del territorio, dati propri della grande accelerazione, sono a un tempo scenario di un pensiero della crisi e campo operativo del progetto di paesaggio e di architettura a partire dalla seconda metà del secolo scorso.
D’innanzi alla tracimazione geografica della città di Roma Paolo Portoghesi e Christian Norberg-Schulz ricercarono, in occasione della mostra “Roma Interrotta”, nei paesaggi mitici dell’Etruria e del Lazio un orizzonte entro cui intravvedere gli archetipi di una natura originaria ormai resa irriconoscibile e di una relazione di senso tra essa e il prodotto dell’attività trasformativa umana.
L’articolo rilegge quell’esperienza indagando l’attualità del ricorso a quell’immaginario formale come strumento di misura dell’impronta antropogena sulla forma del suolo, capace dunque di informare un progetto di città e di paesaggio che interroghi la distinzione tra natura e artificio nella dimensione d’intermittenza della metropoli contemporanea.

The explosion of the urban phenomenon and the growing artificialization of the territory – features inherent to the Great Acceleration – are at once the scenario for a crisis-driven way of thinking and the operative field for landscape and architectural design from the second half of the last century.
Faced with the geographical overflow of the city of Rome, in the context of the exhibition Roma Interrotta Paolo Portoghesi and Christian Norberg-Schulz looked to the mythical landscapes of Etruria and Latium as a horizon within which to glimpse the archetypes of an original nature – by then made unrecognizable – and of a meaningful relationship between that nature and the product of human transformative activity.
The article reinterprets that experience by investigating the relevance of that formal imaginary as a measuring tool for the anthropogenic imprint on the form of the ground – thus becoming a device capable of framing city and landscape design in a way that questions the distinction between nature and artifice within the intermittent dimension of the contemporary metropolis.

Keywords

Patrimonio, Roma Interrotta, Paesaggio Culturale, Palinsesto Territoriale, Groundscape
Heritage, Roma Interrotta, Cultural Landscape, Territorial Palimpsest, Groundscape

Received: *May 2025* / Accepted: *October 2025* | © 2025 Author(s). Open Access issue/article(s) edited by RI-VISTA, distributed under the terms of the CC-BY-4.0 and published by Firenze University Press. Licence for metadata: CC01.0. DOI: 10.36253/rv-17942

> Non essendoci più relazione tra storia e natura o architettura e campagna, Roma ha cominciato a gonfiarsi e deformarsi come una vescica, non ha più avuto né architettura né campagna, ha inghiottito stupidamente nel suo tempo non più storico una campagna non più mitologica (Argan, 1978, p. 12).

Con questo lapidario giudizio sulla vicenda urbana della Roma novecentesca, Giulio Carlo Argan introduceva, nella duplice veste di critico e di sindaco della capitale, le elaborazioni progettuali di *Roma Interrotta*[1]. Il presupposto è noto: a ciascun progettista veniva data la possibilità di immaginare interventi operando a partire da una selezione temporale. Essa assumeva la forma della città al momento della sua rappresentazione nella Pianta del Nolli come stato di fatto, permettendo di operare sulla diacronia del centro storico senza dover indagare gli effetti delle tante trasformazioni apportatevi dalla "terza Roma" (Kostof, 1973).

Un dispositivo controfattuale attraverso cui, chiusi nel circuito delle Mura Aureliane dalla scelta della propria cartografia di riferimento, i progetti proposti nei dodici settori di *Roma Interrotta* potevano indagare la stratificazione della città e interrogare i valori specifici delle sue piazze e delle sue strade (Norberg-Schulz, 1978, 1992) ponendosi come altro da quella "vescica" rappresentata dalle trasformazioni contemporanee della città; proponendosi quindi, in altre parole, come un'alternativa ai connotati reali della costruzione storica del paesaggio metropolitano romano, per come esso si era dato dalla sua annessione al Regno d'Italia.

L'equilibrio attuale di questo palinsesto – se di equilibrio è corretto parlare – si dà nello spazio di continua contesa tra la durata delle tracce patrimoniali e dei segni antropici antichi, lo straripamento di un'attività edilizia ora coesa ora frammentaria, la ragnatela di tracciati infrastrutturali di ferrovie, strade e collettori con cui l'espansione urbana novecentesca ha avvolto la campagna romana, gli effetti materiali delle previsioni della pianificazione e della tutela; è dunque la continuazione di quel confronto tra fattori ambientali e cultura connaturato a ogni traccia materiale dell'abitare umano (Sestini, 1937).

Se è in questi spazi di frizione che il progetto può operare nel tentativo di riarticolare un rapporto tra valori ecosistemici, paesaggistici e urbani contemperato dall'espressione materiale della storia, tanto più fondamentale rimane l'interrogarsi non solo sulla forma della città costruita, ma sugli effetti della sua crescita sul corpo vivo della terra sopra cui essa si è espansa, e su quanto in tale espansione è stato rimosso, alterato, o sepolto.

A quasi mezzo secolo dall'inaugurazione di *Roma Interrotta* –cinquanta anni, dunque, di ulteriori alterazioni antropiche allo stato di quella campagna divenuta di colpo metropoli, mentre nuove necessità

e sensibilità informavano il discorso sul rapporto tra umanità e ambiente– può essere utile rivolgersi ad alcune delle sperimentazioni proposte in quell'occasione, alla ricerca di spiragli operativi a sostegno del ragionamento progettuale, di aperture verso spazi di azione e immaginazione, a fronte della complessità di un paesaggio che si pone di fronte all'indagine come un poliedro (Cambi, 2021).

Spiragli, questi, verso un approccio alla disciplina progettuale dello spazio pubblico e del paesaggio capace di legare la valorizzazione delle tracce materiali della storia e le esigenze nuove di sistemi umani e ambientali in continua e sempre accelerata evoluzione.

I paesaggi etruschi di *Roma Interrotta*

Nell'introduzione di *Roma Interrotta,* Roma viene interpretata come traduzione edilizia di quelle spazialità proprie dell'azione delle acque sui suoli vulcanici dell'Antiappennino laziale, e l'immagine del suo *genius loci* ricercata tra i fianchi tufacei dei colli, i fondivalle un tempo paludosi che prima dell'intervento antropico facevano rassomigliare le sponde del Tevere a una costa frastagliata, fatta di insenature e promontorio, perennemente contesa tra suolo e acque, e l'orizzonte dominato dal cono dei Colli Albani (Norberg-Schulz, 1978, 1992).

Se Roma è interrotta, come vuole la formula entro cui i progettisti sono chiamati ad esprimere il loro esercizio critico, lo è perché tale immagine di comunione tra il suo sostrato geologico e la costruzione materiale della città si è spezzata con l'irruzione della modernità. Se da qui discende la necessità di un vocabolario di forme naturali – e di forme della loro interazione con la mano dell'uomo – capace di recuperare tale comunione, è alle "straordinarie valli 'infossate' dell'Etruria, ove spazi idilliaci sono racchiusi tra pareti continue di tufo color oro bruno" (Norberg-Schulz, 1978, p. 14) che può rivolgersi uno sguardo rimasto orfano della possibilità di un'inter-

Figg. 1, 2, 3 - L'infrastruttura moderna come sovrascrittura delle relazioni topografiche di quella antica: interazione tra il percorso della Via Appia e la ferrovia Roma-Formia-Napoli presso il mausoleo romano detto di Casal Rotondo (foto: Simone Francescangeli).

rogazione diretta del territorio, reso irriconoscibile dall'avanzata della metropoli.

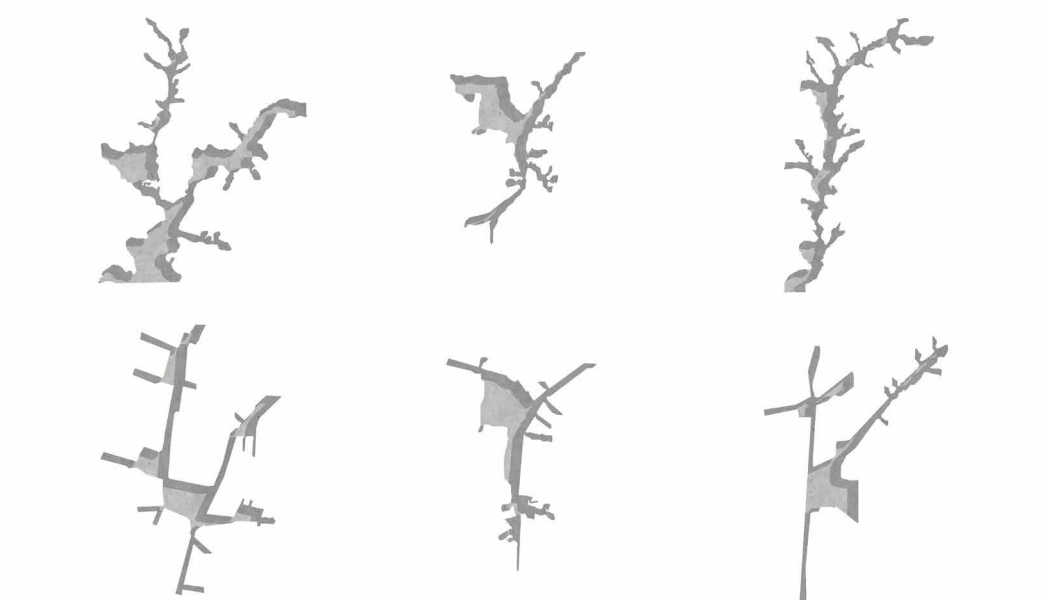
I paesaggi dell'Etruria meridionale divengono così lo specchio tramite cui le logiche di generazione spaziale ancorata alla geomorfologia leggibili nei tessuti storici del centro di Roma permettono ancora non solo un indirizzo di indagine, ma un immaginario pronto a divenire materiale di progetto.

È da questi presupposti che Paolo Portoghesi e Vittorio Gigliotti muovono il loro progetto per l'area tra Quirinale ed Esquilino, proponendosi

> di percorrere a ritroso molti altri secoli, fino a ricostruire per ipotesi l'ambiente fisico originario, prima che alluvioni, crolli, rinterri, determinati dalle alterne vicende della città storica, ne alterassero ì connotati riducendo i dislivelli, appiattendo la originaria fisionomia del terreno (Portoghesi, Gigliotti, 1978, pp. 110-111).

Lo spessore di quell'ultimo strato che *Roma Interrotta* rimuove, in senso quasi archeologico –strato che conserva, nell'istantanea tracciata dal Nolli, la diacronia del formarsi del centro della città barocca sui resti della sua struttura antica e medievale– è portato, nell'intervento di Paolo Portoghesi e Vittorio Gigliotti, alla sua dimensione estrema, fino a ricomprendere l'interezza delle tracce di trasformazione antropica operate su quell'agglomerato di colli "tanto caratteristico e ben disposto a una 'conurbazione'" (Norberg-Schulz, 1978, p. 17), al fine di recuperarne una condizione primigenia quale misura per la successiva catena delle trasformazioni antropiche (Purini, 1991).

A monte della proposta sta l'analogia tra le caratteristiche morfologiche delle forre, che solcano le propaggini degli edifici vulcanici dell'alto Lazio, e le



ripercussioni della morfologia originaria del territorio del *Septimontium* sugli invasi delle strade e delle piazze del centro storico, spinta sino alla definizione di regole geometriche del loro meccanismo di strutturazione spaziale (Figg. 4-5).

La selezione indugia sui sistemi fluviali che innervano la destra idrografica del Tevere, da Chia scendendo verso la maglia dendritica del sistema del Treja e poi fino a Veio, come a ritrovare nel corso del fiume la continuità di fattori generativi della geomorfologia romana che consentano di far scaturire, nel mezzo della città settecentesca, l'architettura dai fianchi tufacei delle rupi, in una lettura in cui a generare la materialità degli insediamenti –e della proposta progettuale– è l'intima natura geologica del loro territorio e in cui pare risuonare, al pari delle viste prospettiche della Casa del Popolo che Portoghesi porrà al centro dell'intervento per il Viminale, l'immagine di una qualche *Stadtkrone* alpina.

Se l'intera *Roma Interrotta* agisce per contrappunto all'effettivo sviluppo della città dopo il 1870, la posizione assunta dalla proposta di Portoghesi e Gigliotti risponde nel modo più radicale alla difficoltà di cogliere, a fronte della tracimazione connaturata alle scale quantitative e ai mezzi tecnici a disposizione della modernità, i segni dell'uomo sulla natura con la chiarezza con cui ciò era stato possibile per le tracce delle società preindustriali (Gregotti, 2022, p. 51). L'immagine della geografia dell'Etruria e della sua natura, e il riferimento a quel mondo di forre e pianori nella cui spazialità si identifica la trascrizione della temporalità dell'evolvere dei sistemi insediativi umani (Portoghesi, Gigliotti, 1978, pp. 108-119), divengono così generatori formali di una proposta architettonica e, soprattutto, di un immaginario operativo entro cui misurare la costituzione materiale e le potenzialità di trasformazione del paesaggio contemporaneo.

Il grande modificatore sulle sponde del Tevere

Uscendo dai presupposti teorici e geografici di *Roma Interrotta* –uscendo, cioè, dalle porte delle mura aureliane in quell'agro fattosi metropoli– quali margini operativi suggerisce il ricorso all'immagine di una natura primigenia nel momento in cui lo sguardo si posa su un paesaggio conteso tra urbano e rura-

Fig. 4 - "Orografia di una forra in prossimità di Orte confrontata con la planimetria di una zona intorno alla fontana di Trevi; una forra nei pressi di Bomarzo confrontata con la planimetria dì una zona intorno alla piazza del Quirinale; una forra in prossimità di Civitella Cesi e una zona intorno a S. Lorenzo in Lucina" (rielaborazione grafica dell'autore dei modelli comparativi di forre e invasi stradali presentati da Paolo Portoghesi per Roma Interrotta).

Fig. 5 - "Orografia di una forra in prossimità di Bassano in Teverina confrontata con la planimetria di una zona intorno al Palazzo Carpegna; una forra nei pressi di Barbarano Romano e la planimetria di una zona intorno alla piazza SS. Apostoli; una forra in prossimità di Calcata e una zona intorno alla via dei Giubbonari" (rielaborazione grafica dell'autore dei modelli comparativi di forre e invasi stradali presentati da Paolo Portoghesi per Roma Interrotta).

le? Un paesaggio in cui l'eco delle alterazioni antiche all'ambiente e il fitto reticolo delle manomissioni alla geomorfologia originaria, che rendono in un primo momento quasi indiscernibile il fatto umano dal non, trapela dalla coltre disomogenea delle trasformazioni contemporanee?

Nel suolo – a un tempo contesto e materiale della costruzione del paesaggio antropico, o, in altri termini, del suo passaggio da natura a cultura–ogni modifica ai fini di un miglior adattamento alle necessità dell'abitare umano, e ogni attività estrattiva corrisponde, in un'equazione a somma zero, al costruirsi di equilibri nuovi.

Interrogare la materialità del territorio contemporaneo impone di colmare la distanza che la modernità ha posto con quella discrezione che l'operare "per vie di minor resistenza" sulle condizioni offerte dall'ambiente propria dei segni antichi (Gregotti, 2022, p. 91). Una distanza che, una volta colmata, possa cogliere, nelle vie cave dei paesaggi mitologici dell'Etruria meridionale, non solo le necessità del movimento delle merci e della cava di materiale, ma la costruzione di un palinsesto di simbologie del potere e del culto, o, nelle scelte localizzative dell'estendersi della rete viaria che s'irrora dalla Roma imperiale sui rilievi circostanti, i condizionamenti delle trasformazioni che un uso secolare aveva prodotto sulla loro forma.

Nella misura in cui l'architettura della città è selezione di dimensioni di cui ordinare la relazione, può risultare utile, al fine di incamerare le trasformazio-

ni topografiche moderne nel novero dei materiali cui il progetto può attingere, il ricorso alle categorie di estensione, densità temporale e qualità formale attraverso cui, pochi anni dopo la fine della grande guerra, il geologo britannico Robert Lionel Sherlock accomunava gli esiti dell'agire umano sulla terra nel trarre le somme della sua descrizione della costruzione della rete di canali che aveva irrorato l'Inghilterra tra prima e seconda rivoluzione industriale.

> Geologicamente parlando, questi periodi di tempo (quelli della realizzazione dei canali, n. d. a.) sono trascurabili e possono essere paragonati più facilmente a un cataclisma che all'attività dell'atmosfera, del mare o di altri agenti geologici operanti nel corso dei secoli. L'attività di un vulcano, come il Vesuvio, che resta inattivo per secoli e poi erutta con brevi intervalli di pochi anni, è un paragone più appropriato. [...] Un'analoga irregolarità è evidente negli effetti delle attività umane. Invece di produrre una superficie piana o dolcemente ondulata, l'uomo rende il terreno molto irregolare, creando terrazze, buche e rilievi in modo del tutto sporadico. Nei suoi effetti geologici, l'intervento umano somiglia più a quello di un ghiacciaio che a qualsiasi altro agente naturale. [...] Il periodo della grande era glaciale fu breve, geologicamente parlando, e, sebbene oggi sappiamo che ci sono state diverse ere glaciali, la loro natura occasionale ricorda l'operato umano (Sherlock, 1921, pp. 327-8).

Uscendo dal circuito delle mura aureliane entro cui resta annidata l'antologia di scenari di *Roma Interrotta,* possiamo figurare l'espandersi di Roma moderna come un fenomeno geologico, misurandone l'interazione con gli assetti topografici preesistenti nel negativo impresso sulla forma del suolo o nella sedimentazione di strati nuovi, al pari di come si rappresenterebbe l'accumularsi di nuove colate sulle pendici di un edificio vulcanico o il disegnarsi nel tempo di un mosaico di meandri lungo il corso di un fiume.

Nell'espansione di Roma dalla sua proclamazione a capitale, le infrastrutture segnano possibili traiettorie lungo cui misurare nella materia gli esiti di tale azione; tra esse, il progetto e la costruzione della Via

Figg. 6-7 - Interazioni con il suolo lungo il tracciato romano della Via Amerina: resti del ponte romano sul Rio Purgatorio; tagliata presso la necropoli del Cavo degli Zucchi (foto: Simone Francescangeli).

Figg. 8-9 - Spazialità delle forre del sistema del Treja lungo l'antica Via Amerina. La necropoli del Cavo degli Zucchi; fondovalle del Rio Purgatorio (foto: Simone Francescangeli).

Imperiale[2] –terminale di una lunga storia di visioni e previsioni sull'asse nord-sud della città rappresentato dal Tevere (Bruschi, 2022)– può assumere il valore paradigmatico di accumulatore di tracce materiali dei processi di alterazione della topografia, misurabili nei transetti dati dall'interazione tra il suo corso e gli andamenti dell'orografia soggiacente, e degli assetti insediativi che da essa erano stati condizionati. Leggere[3], nello sviluppo edilizio che ha dato seguito alla scelta di una serie di rilievi nel suburbio meridionale come sede del centro monumentale di un meccanismo urbano proiettato verso una scala regionale –scelta che Italo Insolera definì la più importante scelta urbanistica di Roma moderna (2011, p. 167) –la scompaginazione della continuità di quei sistemi vallivi che costituiscono il supporto topografico al palinsesto archeologico e paesaggistico dell'Appia Antica implica l'adozione di una lente diacronica che traduce l'espansione della città novecentesca in assenza, quella della differenziazione topografica e morfologica propria del modellarsi naturale dei suoli che essa ha sostituito o di cui ha intaccato l'unitarietà, e che di quell'assenza rintraccia entità e forma nella durata del suolo e delle tracce che esso conserva.

L'immagine della natura tra storia e materia del paesaggio metropolitano

Se nella scelta di adottare la Roma del Nolli come base di quegli esperimenti progettuali che, coerentemente con i presupposti della mostra, non dovevano rappresentare "nessuna proposta urbanistica, naturalmente, ma una serie di esercizi ginnastici dell'Immaginazione alle parallele della Memoria" (Argan, 1978, p. 12) è possibile ritrovare quella natura dialettica dell'immagine benjaminiana (Ghia, 2021) che spezza il corso della storia per condensare in monade gli esiti del passato e i prodromi dei futuri possibili (Benjamin, 2006, p. 492), una simile lettura deve valere quando all'iconografia della città

Fig. 10 - Alterazioni antropiche moderne alla morfologia dei sistemi di valle e sui rilievi del suburbio meridionale di Roma. Evidenziazione degli scavi -in giallo- e dei riporti -in rosso- sulla sezione territoriale alla quota +25.00 m s.l.m. (elaborazione grafica dell'autore sulla base del raffronto della cartografia storica in ambiente georeferenziato).

reale, per quanto astratta dal tempo, si sostituisce un immaginario che diviene diaframma formale di un'indagine che vogliano orientare il progetto verso il superamento della dicotomia tra naturale e artificio.

> Questo ritorno all'ambiente fisico originario era anche il modo migliore per ritrovare il 'futuro' nel 'passato', per ipotizzare un intervento nel cuore della città antica che potrebbe spostarsi, senza perdere significato, ai margini della città nuova, dove spesso la natura è ancora quella delle forre vergini, quella di 'Roma prima di Roma' (Portoghesi, Gigliotti, 1978, pp. 110-111).

Nel momento in cui l'indagine progettuale si rivolge al passato –tentando di ritrovare in esso un futuro– e seleziona nelle tracce dei processi evolutivi del territorio i sintomi di quelle condizioni di crisi rispetto alle quali porsi come alterità, il richiamo ad una natura mitologica, la cui immagine va a sovrapporsi alla consistenza della città costruita, va inevitabilmente a definire non solo un orizzonte per le possibilità compositive dell'architettura, ma soprattutto accoglie in essa le ragioni e i diritti delle relazioni e degli equilibri ambientali che l'azione dell'uomo ha modificato. Come indicato da Portoghesi e Gigliotti, tale indirizzo di lavoro sembra riservare sviluppi tanto più interessanti quanto più esso si avvicina a un diretto confronto tra i lacerti di ruralità che penetrano nell'organismo urbano e le ampie modificazioni apportate dall'espansione contemporanea della città.

A fronte di quella tracimazione dell'agire antropico sull'ambiente, che supera i tentativi di perimetrazione tra urbanità e campagna costringendo alla ricerca di nuovi paradigmi (Donadieu, 2013), e anzi indica nella continuità delle relazioni ecosistemiche una dimensione ineludibile della pianificazione del territorio antropizzato (Jiménez Jiménez, 2013), il ricorso ad un mito di natura quale negativo di una lettura diacronica dell'evoluzione della geomorfologia mantiene, al di là dei caratteri specifici delle proposte operate in *Roma Interrotta,* un portato operativo che nell'unità della materia suolo sembra indicare una via per informare il progetto dello spazio.

> Percorrendo in senso longitudinale questi spazi interni della terra si possono cogliere in una successione alterna, piena di inattesi rovesciamenti, tutte le forme tipiche che abbiamo ricordato, passando dalla immagine di una natura selvaggia 'prima dell'uomo' a quella di una natura misurata e dominata dall'uomo attraverso le coltivazioni ma senza alcun segno 'costruito' della sua presenza, fino alla immagine degli insediamenti raccolti in cima a isole o penisole che interrompono il vuoto delle forre, erte come acropoli in cui l'uomo insidia alla natura il ruolo di protagonista (Portoghesi, Gigliotti, 1978, p. 108-119).

L'immagine dialettica derivante dalla sovrapposizione dell'unità ambientale della forra a quella del costruito sembra esemplificare la poliedricità del paesaggio stratificato, che lega in un prisma di relazioni l'evolvere della morfologia del suolo, l'agire del clima, la dimensione biologica degli ecosistemi e la dinamica del fatto urbano; nel far questo, indica una via entro cui riassumere gli esiti formali di tali interazioni nella materialità del loro darsi nel paesaggio, in un'immediatezza che traduce l'immaginario in uno strumento nelle mani del progetto chiamato a districarsi in estensioni di spazio e di tempo che non solo ne superano le capacità operative, ma ne

eludono le stesse possibilità conoscitive (Morton, 2010, p. 93).

Così, quel che possiamo ancora chiamare natura o, meglio, un immaginario di natura si offre, nello studio degli esiti dei processi di alterazione alla forma del suolo, non solo come espressione di condizioni reali di interazione uomo-ambiente, ma come misuratore che, dall'assunto di un punto di origine, traduce in forma un processo, e, nel far ciò, rende la storia del territorio materiale di progetto nella fisicità della sua costituzione attuale.

Ora recuperando i valori connessi alla continuità dei sistemi ambientali, ora mettendo in luce, restituendola all'intelligenza collettiva, l'evidenza di quelle alterazioni che rende possibile attingere non solo al processo formativo del palinsesto territoriale, ma anche a quelle dimensioni che la sovrascrittura novecentesca ha reso frammentarie o invisibili, il progetto può trovare nella diacronia manifesta delle modificazioni del suolo possibilità di conoscenza e spazi di azione: volendo interpretare la forma come storia (Morton, 2010), l'evolvere di quella forma situa lo sguardo intento ad osservarla e, nel confronto con un immaginario di natura, ne produce quello scarto immaginativo capace di suscitare l'immaginazione di un'alternativa possibile.

Note

[1] Roma interrotta, ideata da Piero Sartogo e Costantino Dardi, con il coordinamento di Graziella Lonardo, nel contesto degli "Incontri internazionali d'arte", viene messa in mostra ai Mercati Traianei nei mesi di maggio e giugno 1978. Ai dodici gruppi di lavoro vengono assegnati altrettanti settori della Carta del Nolli, assumendone lo stato di fatto come contesto in cui operare proposte progettuali in quel che diviene un'importante palestra del pensiero architettonico post-moderno. Oltre ai già citati Sartogo e Dardi, partecipano alla mostra con propri contributi Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Venturi and John Rauch, Colin Rowe, Michael Graves, Rob Krier, Aldo Rossi e Leo Krier.

[2] La strada, figlia delle scelte maturate, collega il centro monumentale antico e quello moderno dell'E42 e più oltre con la prevista espansione urbana verso il litorale; figlia della scelta di localizzare l'esposizione sui rilievi delle Tre Fontane, il disegno della Via Imperiale e della sua viabilità di raccordo con la maglia viaria cittadina, parzialmente realizzata, costituisce il nucleo del disegno del "Piano del Ventennale" del 1942 (Insolera, 2011, Chiumenti, Bilancia, 1977, pp. 140-146).

[3] L'analisi è prodotta per raffronto tra rilievo odierno e cartografia storica georeferenziata, integrando l'informazione cartografica con le fonti di letteratura; in particolare, le informazioni relative all'andamento dell'orografia prima dell'espansione urbana nel quadrante meridionale di Roma deriva dal confronto tra serie IGM e carte preunitarie, con particolare riferimento alla Carta topografica del suburbano di Roma di Giovanni Francesco Falzacappa del 1839 e il suo aggiornamento al 1870, e alle cartografie prodotte dal genio francese sulla scorta di quest'ultima in occasione dell'assedio del 1849 (Castaldi, 2024). Di particolare interesse, rispetto alla costruzione della Via Imperiale, risulta inoltre la Town Plan of Rome prodotta nel 1944 dallo U.S. Army Map Service a partire da foto aeree del War Office britannico, che mostra chiaramente il tracciamento dell'asse stradale in costruzione come una sequenza di rilevati tesi tra i piloni dei ponti in costruzione sulle valli dell'Almone e della marana delle Tre Fontane.

Riferimenti bibliografici

Argan G.C. 1978, *Prefazione* in G.C. Argan, C. Norberg-Schulz, (a cura di), *Roma interrotta*, Officina edizioni, Roma.

Benjamin W. 2006, *Sul concetto di storia* in *Opere complete. Vol. VII Scritti 1938-40*, Einaudi, Torino, pp. 483-517.

Bruschi A. 2022, *L'espansione della città lungo il Tevere e il piano regolatore di Roma Imperiale*, in A. Bruschi, P.V. Dell'Aira (a cura di), *Roma città delle istituzioni. Strategie urbane, piani, progetti*. Quodlibet, Macerata, pp. 76-93.

Cambi F. 2022, *Una metodologia per la lettura delle aree interne: l'archeologia globale dei paesaggi*, in G. Bonini, R. Pazzagli (a cura di), *Il paesaggio delle aree interne: lezioni e pratiche della Scuola di paesaggio Emilio Sereni*, Istituto Alcide Cervi, Gattatico (Reggio Emilia), pp. 63-76.

Castaldi M. 2024, *Cartografia storica e strumenti digitali per l'analisi del paesaggio urbano prima di Roma Capitale. La Carta topografica del suburbano di Roma di Giovanni Francesco Falzacappa (1839)*, «Bollettino della Società Geografica Italiana» serie 14, 7(2), pp. 21-40.

Cellini F. 2015, *Roma: la costruzione del paesaggio delle rovine* in C. Casadei, L. Franciosini (a cura di), *Architettura e Patrimonio: progettare in un paese antico*, Mancosu editore, Roma 2015, pp. 54-67.

Chiumenti L., Bilancia F.1977, *La campagna romana antica medievale e moderna. Edizione redatta sulla base degli appunti di Giuseppe Tomassetti. VOL V. Via Laurentina, Ostiense*, Leo S. Olschki, Firenze.

Corboz A. 1985, *Il territorio come palinsesto*, «Casabella», n. 516, pp. 22-27.

Donadieu P. 2013, *Campagne urbane: una nuova proposta di paesaggio della città*, Donzelli, Roma.

Ghia M. C. 2021, *Al modo degli architetti. Mostra critica delle opere michelangiolesche 1964 e Roma interrotta 1978,* «*Storia dell'Urbanistica*» n. 13, pp. 195-230.

Gregotti V. 2022 *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano.

Ingold T. 2016, *Ecologia della cultura,* Meltemi, Sesto San Giovanni.

Ingold T. 2013 *Making. Anthropology, archaeology, art and architecture,* Routledge, New York.

Insolera I. 2011, *Roma moderna. Da Napoleone I al XXI secolo,* Einaudi, Torino.

Jiménez Jiménez M. 2013, *Greenways and ecological corridors in spatial planning. Stories and encounters* in L. Santos y Ganges, P.M. Calvo Herrera (a cura di), *Planificación espacial y conectividad ecológica: los corredores ecológicos,* Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Valladolid.

Kostof S. 1973, *The Third Rome 1870-1950: An Introduction*, University Art Museum, Berkeley.

Morton T. 2020. *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo,* Nero, Roma.

Norberg-Schulz C. 1978, *Il genius loci di Roma* in G.C. Argan, C. Norberg-Schulz, (a cura di), *Roma interrotta*, Officina edizioni, Roma.

Norberg-Schulz C. 1992, *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Electa, Milano.

Portoghesi P., Gigliotti V. 1978, *Settore V. Paolo Portoghesi, Vittorio Gigliotti* in G.C. Argan, C. Norberg-Schulz, (a cura di), *Roma interrotta*, Officina edizioni, Roma.

Portoghesi P. 1998, *Prefazione,* in P. M. Lugli, *Urbanistica di Roma. Trenta planimetrie per trenta secoli di storia*, Bardi, Roma.

Sestini A. 1947, *Il paesaggio antropogeografico come forma d'equilibrio*, «*Bollettino Della Società Geografica Italiana*» *Serie VII, Vol. XII,* pp. 1–8.

Purini F. 1991, *Un paese senza paesaggio*, «Casabella», n. 575-6, pp. 40-47.

Sherlock R.L. 1922, *Man as a geological agent. An account of his action on inanimate nature*, Home University Library of modern knowledge, Londra.

Esorcismi.
Mito, hybris, riti e coscienza

Vittoria Ghio
Dipartimento di Architettura e Progetto, Sapienza Università di Roma, Italia
vittoria.ghio@uniroma1.it

Francesco Tosetto
Dipartimento di Architettura e Progetto, Sapienza Università di Roma, Italia
francesco.tosetto@uniroma1.it

02
2025
seconda serie

Abstract
Il mito, dispositivo di mediazione simbolica tra umano e ambiente, capace di esorcizzare l'alterità del paesaggio attraverso il rito, viene assunto come riferimento per tematizzare lo 'strapotere' della tecnologia contemporanea. A partire dal pensiero di Aby Warburg e Carlos Castaneda, questo testo muove dall'assunto di indagare il paesaggio come costruzione culturale nata dalla tensione con l'estremo. Il mito è conoscenza e orientamento.
Secondo Warburg, la coesistenza tra dimensione magica e utilitarismo razionale descrive un equilibrio possibile tra immaginazione e progetto. Il paesaggio diventa spazio rituale e trasformativo, luogo in cui l'azione simbolica restituisce senso e misura. Il mito – lungi dall'essere residuo arcaico – si rivela risorsa critica per un dialogo con l'ambiente fondato su relazioni simpoietiche tra umano e non umano, altre da quelle che, come osserva Turri, derivano dalle azioni volte a modificare e umanizzare il paesaggio.

Myth, a device for symbolic mediation between humans and the environment, capable of exorcising the otherness of the landscape through ritual, is taken as a framework for discussing the 'excessive power' of contemporary technology. Starting from the thinking of Aby Warburg and Carlos Castaneda, this text sets out to investigate the landscape as a cultural construct born of tension with the extreme. Myth is knowledge and orientation.
According to Warburg, the coexistence of magical dimension and rational utilitarianism describes a possible balance between imagination and design. Landscape becomes a ritual and transformative space, a place where symbolic action restores meaning and measure. Myth – far from being an archaic remnant – reveals itself to be a critical resource for a dialogue with the environment based on sympoietic relationships between human and non-human, other than those which, as Turri observes, derive from actions aimed at modifying and humanising the landscape.

Keywords
Rito, Ambiente, Paesaggio, Esperienza, Tecnologia
Ritual, Environment, Landscape, Experience, Technology

Received: *July 2025* / Accepted: *December 2025* | © 2025 Author(s). Open Access issue/article(s) edited by RI-VISTA, distributed under the terms of the CC-BY-4.0 and published by Firenze University Press. Licence for metadata: CC0 1.0. DOI: 10.36253/rv-17899

Premessa

La riflessione sullo strapotere della tecnologia può trovare una sponda di grande interesse nel concetto di mito, nei modi in cui questo emerge nel corso del Novecento. La vicinanza diffratta tra mito e tecnologia appare particolarmente significativa se osservata dalla prospettiva delle relazioni tra il progetto di paesaggio contemporaneo e l'ambiente, in particolare negli aspetti più estremi, inospitali o indecifrabili di quest'ultimo, considerando il mito come dispositivo attivo di mediazione simbolica. Infatti, nel tentativo di esorcizzare l'imprevedibilità delle condizioni ambientali naturali – e di tradurle in forme abitabili – il mito si è storicamente posto come strumento di domesticazione attraverso il ricorso al rito. Il paesaggio si manifesta così per quello che è: un costrutto culturale che affonda le proprie radici nella tensione originaria tra umano e non-umano, ove mito e tecnologia diventano risposte diverse, ma interconnesse, alla medesima domanda su come si possa abitare il mondo.

Indagare la continuità e la discontinuità tra credenza e tecnica permette di capire come il rito, le pratiche simboliche e gli esorcismi possano ancora rappresentare una risorsa fondamentale per sviluppare una riflessione organica sul paesaggio contemporaneo.

Mito. Il bisogno di familiarità

Tra i significati della parola mito, vi è l'essere un racconto capace di spiegare i fenomeni naturali; è per questo che, dall'antichità, l'essere umano si affida ai miti per esprimere la tensione che scaturisce dalla sua relazione con l'ambiente, ove tali fenomeni si manifestano.

Il mito è una narrazione attiva che opera direttamente sul piano conoscitivo, un processo attraverso cui rendere familiare qualcosa di estraneo all'essere umano, un'azione transitiva di avvicinamento: "una recitazione rituale del mito cosmogonico" (Eliade, 1974, p. 32). Usato nel tempo per addomesticare quello che vi è di incontrollabile nel dato ambientale – fulmini, tempeste, frane, profondità degli abissi, aspre verticalità delle montagne, vastità dei deserti e quanto si ponesse in scalarità dominante nei confronti dell'uomo – il mito rappresenta dunque un processo di 'domesticazione'. Come afferma João Nunes[1], l'azione 'domesticatoria' avviene attraverso la ripetizione rituale che trasforma il selvatico in familiare e costituisce il germe primigenio del progetto di paesaggio.

Il rito rappresenta un modello comportamentale rigido – replicabile – attraverso cui l'essere umano interviene sull'ambiente con l'obiettivo di renderlo più vicino: 'umanizzato' (Turri, 1974). In questo pro-

cesso, l'ambiente – modificato, domesticato – perde parte della sua originaria dimensione selvatica. La nozione di 'domesticazione' rinvia direttamente a quella di familiarità, in senso strettamente antropologico: è infatti l'azione rituale che trasforma l'ambiente in paesaggio, ossia progetto, nella sua accezione più primordiale.

In questa prospettiva, 'ambiente' è inteso come tutto ciò che di incontrollabile circonda l'essere umano: un'entità sfuggente che l'umanità tenta costantemente di esorcizzare attraverso pratiche rituali, trasformandola in qualcosa di apparentemente inoffensivo, nella convinzione di poterla, infine, dominare. Se nella contemporaneità "il risultato dell'azione umana nella natura ha conseguenze concrete, verificabili", in origine il rapporto era invece fideistico, legato strettamente al mito (Turri, 1974, p. 45). Come suggerisce Marcel Mauss, il rito è strettamente correlato al concetto di proprietà: "ogni cosa che abbia una proprietà è per suo stesso carattere una maniera di rito" (Mauss, 1975, p.103) e di conseguenza è correlata al concetto di mito. Perché i riti – grazie alla loro componente magica – "non si fermano alla concezione astratta di natura", la "concepiscono sotto la figura di un'essenza", di una "forza" con "proprietà spirituali" (Mauss, 1975, p. 103); da qui si intuisce come il lavoro su queste forze abbia un carattere trasformativo e possa perciò essere considerato, in nuce, progetto.

Fin dall'antichità, le pratiche legate a questo processo di generazione del paesaggio sono state tramandate dapprima tramite la tradizione orale, successivamente attraverso feticci o pitture, infine tramite le scritture – considerate sacre, con valore performativo, cioè capaci di incidere sulla costruzione della realtà[2]. Il mito, in questo processo, si è progressivamente configurato come strumento di progetto, fino all'avvento della modernità, della tecnologia, delle macchine.

In questo quadro appare utile analizzare il rapporto tra essere umano, ambiente estremo – o selvatico – e sacralità; passaggio essenziale per comprendere come il mito venga generato e, di conseguenza, come il rito che lo esorcizza diventi di fatto azione generativa di paesaggio. Erri De Luca e Gennaro Matino, in *Sottosopra. Alture dell'Antico e del Nuovo Testamento*, riflettono sulle relazioni tra rito e condizioni ambientali estreme, soffermandosi sul caso delle montagne: "su tale altezza, la più superba, è in gioco [...] il concetto stesso di Assoluto, il rapporto Dio-uomo" (De Luca, Matino, 2012, p. 59). Fare esperienza delle asperità ambientali è un tentativo di esorcizzarle; raggiungere la vetta di una montagna tramite un'azione rituale, cambia il significato agli elementi del paesaggio che compongono il monte: la cima che prima divideva "il cielo dalla terra" e contrapponeva "il bene al male" viene trasformata nel punto dove si "annuncia la fede in maniera nuova,

provocando lo scandalo che conduce a cercare Dio in luoghi diversi" (De Luca & Matino, 2012, p. 59), in tal senso è azione meta-progettuale. L'esperienza mistica è infatti un rito transitivo in cui l'essere umano cambia e a sua volta cambia l'ambiente, anche se impercettibilmente: "è lui che va alla natura e 'naturalizzando' le proprie azioni e i propri interventi la umanizza" (Turri, 1974, p. 45).

Hybris. Selvaggio, magia, esorcismi

Marco Armiero, in *Le montagne della patria,* sottolinea come l'ambiente della montagna fosse percepito come luogo marginale, proibito, dimora di 'demoni' e 'streghe' (Armiero, 2013). Quel contesto selvaggio era quindi espulso gnoseologicamente da quanto fosse considerato abitabile dall'essere umano, domesticabile, o quanto meno utilizzabile ai fini produttivi. In questo spazio collaterale prende forma l'immagine "della paura metafisica dell'uomo di fronte alla fine" (Messner, Martin, 2022, p. 9) e, al contempo, la dimora dell'*hybris*: il peccato classico per antonomasia.

Questi assunti aprono a una riflessione – non soltanto semantica – sul concetto di proprietà riferito all'ambiente, sulla relazione fra le proprietà che l'essere umano vi riconosce e la proprietà esclusiva che tenta di proiettarvi. Come già osservato, l'ambiente non domesticato è stato storicamente il luogo prediletto ove riporre tutte quelle forze – e qualità – difficilmente spiegabili altrimenti, spesso definite 'magiche'. Ciò ha portato a identificare questi luoghi come la casa di tutti quegli esseri – sovrannaturali – capaci di padroneggiare e fare uso di tali proprietà. Questo processo di espulsione del conoscibile – del misterioso, dell'altro – dal paesaggio più prossimo consente di comprendere la seconda sfumatura del concetto di proprietà dell'ambiente: accedere a questi spazi – e farne ritorno – significava accedere transitivamente ai loro stessi 'poteri'. La transizione delle proprietà dall'ambiente selvaggio all'essere umano avveniva attraverso il rito, che consentiva a determinati individui – capaci di forzarne i limiti mitologici, religiosi o superstiziosi – di appropriarsi di queste presunte facoltà. Così facendo, non solo la presenza del mito nell'ambiente si è protratta nei secoli, ma si è anche eletto il rito a forma paesistica codificata di conoscenza esperienziale del più-che-umano. Si può quindi affermare che la ritualità di esperire gli ambienti estremi sia in potenza un'azione generativa di paesaggio: l'esorcismo inizia a compiersi.

Assumere il mito, nella sua essenza primigenia, come dispositivo che esplicita il rapporto con la componente ambientale estrema, significa riconoscervi la potenzialità, attraverso il processo rituale, di disinnescare, domare, controllare, perciò di esorcizzare gli eccessi o le asperità di ciò che è inteso come naturale, e quindi di generare paesaggio.

Del resto, nominare un oggetto, un essere vivente, un fenomeno naturale o un ambiente significa necessariamente trasformarlo: il processo stesso di nominazione modifica ciò che si cerca di conoscere (Heidegger, 1952).

Tuttavia, secondo Venturi Ferriolo (2016), le relazioni condivise all'interno di un processo di paesaggio, quando guidate da saggezza, ne consolidano la narrativa conferendogli "il valore di un mito per sempre" (Venturi Ferriolo, 2016, p. 28). È conveniente sottolineare come questa transitività trovi espressione proprio nel mito e nel rito. Infatti, l'autore osserva che lo sguardo sul mito conduce alla forma compiuta del mondo, inteso come insieme di regole spaziali di comportamento consapevole, in cui tramite il rito, l'occhio penetra nei luoghi per rivelarne l'essenza paesaggistica e coglierne "le relazioni profonde con l'accadere" (Venturi Ferriolo, 2016, p. 33), acquisendone le proprietà specifiche.

Quando l'essere umano fa esperienza dell'ambiente tramite il rito accetta, di fatto, di misurarsi in prima persona con il sacro, con il proibito, con l'*hybris*; ed è questo concetto di misura che diventa essenziale rispetto all'atto di esorcismo: misura non solo rispetto la dimensione fisica, reale, di un ambiente conosciuto, ma al contempo, misura dell'essere umano stesso che deve farvi i conti. L'esorcismo cambia l'ambiente, trasformandolo in paesaggio, ma al contempo modifica l'essere umano avvicinandolo e mettendolo in tensione con la realtà più-che-umana, quel che si usa chiamare natura o divino, conferendogli parte delle proprietà che vi ha riconosciuto: è proprio in questa transitività che il rito acquisisce valore per il progetto di paesaggio, nonostante questo processo sia spesso, in buona parte, inconsapevole.

Riti. Fede, pratica, paradosso

Aby Warburg, nel 1923, riassume una delle sue ultime esperienze di ricerca in una conferenza finalizzata al paradossale e vano tentativo di dimostrare di aver esorcizzato una volta per tutte le nevrosi che lo affliggevano, prima di arrendersi definitivamente alla presunta realtà della sua follia. Pubblicata postuma, nel 1939, sul 'Journal' del Warburg Institut, con il titolo *Il rituale del serpente*, offre una serie di riflessioni riconducibili al valore generativo del rito nei confronti del paesaggio, al fine di carpirne anche il valore taumaturgico (Warburg, 2025), confezionando un mito personale di guarigione, che fonda la propria potenza nella comprensione della forza insita nel dato ambientale.

Nel suo avvincente resoconto di viaggio, la magia si avviluppa alla natura come le spire di un rettile, per esplicitare i principi del rapporto tra essere umano e componente ambientale naturale. Nella trascrizione della conferenza, tenuta nel sanatorio di Kreuzlingen, descrive come "la cosiddetta 'superstizione'"

(Warburg, 2025, p. 12), intrecciata alla vita quotidiana, si manifesti attraverso un rapporto religioso con i fenomeni naturali, gli animali e le piante. L'analisi si concentra in particolare sulle usanze dei Pueblo, popolazione nativa del Sud-Ovest nordamericano, presso la quale ogni elemento ambientale è percepito come dotato di "anime attive" (Warburg, 2025, p. 12) e partecipe di un sistema simbolico complesso. Tali elementi vengono trasfigurati attraverso il rito: danze mascherate e rituali li rendono domesticabili ed esorcizzabili, instaurando con essi una particolare e intima relazione, diversa da quella di sudditanza religiosa tradizionalmente associata al concetto di *hybris*. Warburg evidenzia inoltre come, in questa cultura, convivano elementi di magia e di razionalità utilitaria, senza che ciò generi contraddizioni; forse anche nel tentativo di mutuarne le caratteristiche per curare la propria condizione. Di fatto, per i Pueblo, tale intreccio di mito e ragione non è "sintomo di scissione" (Warburg, 2025, p. 12), tutt'altro; questa specifica popolazione mostra come sia possibile avere "esperienza liberatoria" (Warburg, 2025, p. 12) attraverso un rito che si confronta in maniera pura e diretta con la realtà delle asperità ambientali, abbracciando con fiducia l'inaccessibile. Per Warburg questo comportamento "non ha nulla di schizoide, al contrario", dal momento che è capace di svelare "un'illimitata possibilità di correlazioni tra l'uomo e il mondo circostante" (Warburg, 2025, p. 12).

Anche Carlos Castaneda, in *Viaggio a Ixtlan, Le lezioni di Don Juan*, descrive come l'esperienza rituale dell'ambiente influenzi profondamente chi lo percepisce. Riguardo all'esperienza di ciò che per natura sa 'essere inaccessibile', tra le lezioni rituali 'dell'insegnante', il compagno di viaggio chiamato Don Juan, riporta nel suo racconto quanto segue:

> «Il mondo è molto strano a quest'ora del giorno» affermò.
> «Ecco cosa intendo. Non importa cosa vedi, non temere».
> «Non lo so ancora» rispose, scrutando in lontananza verso sud.
> [...]
> Improvvisamente alzò la testa e di scatto indicò con la mano sinistra una zona scura fra i cespugli del deserto.
> «Eccolo» disse, come se avesse aspettato qualcosa che era comparsa all'improvviso.
> «Che cos'è?» chiesi.
> «Eccolo» ripeté. «Guarda! Guarda!»
> Non vedevo niente, solo i cespugli.
> «È qui ora» disse in modo molto affrettato. «È proprio qui».
> (Castaneda, 1972, pp. 78-79)

Il paesaggio, forse

Le radici psicologiche della religiosità – e quindi del mito – sono ricondotte da Warburg e da Castaneda a condizioni oggettive proprie dell'ambiente, legate al luogo specifico o, più precisamente, alle caratteristiche espressive del paesaggio. Ad esempio, durante il viaggio in Arizona del 1896, Warburg os-

serva come la penuria di acqua, che caratterizzava il territorio dei nativi, aveva spinto la popolazione a sviluppare vere e proprie pratiche magiche legate al mito degli elementi; rituali codificati attraverso cui propiziare la pioggia, sostenendo che la "siccità insegna a fare incantesimi e a pregare" (Warburg, 2025, p. 13). Così facendo, l'ambiente e le sue manifestazioni fisiche vengono trasfigurati in azioni simboliche, al fine di esorcizzare le conseguenze del clima, "dando forma a una geofisiologia in cui i confini tra umani e non umani sono sempre più incerti" (Caravaggi, 2022, p. 6).

In questo caso il "culto animistico degli indiani, vale a dire del culto che infonde anima alla natura" (Warburg, 2025, p. 13) si configura come una forma di domesticazione della natura stessa, non basata su osservazioni empiriche – o di derivazione scientifica – ma su una cosciente fiducia religiosa nei confronti dell'ambiente. Anche Castaneda sottolinea questo rapporto particolare, riportando l'esperienza che Don Juan gli fece vivere "quando collocò un sassolino su un masso" e, invitandolo a esaminarlo attentamente, gli fece comprendere che "il *fare* ti costringe a separare il sasso da un masso più grande" (Castaneda, 1972, pp. 215-216). La volontà di controllo e conoscenza finisce per mutilare l'esperienza; solo tramite il rito e la fede nel mito è possibile cogliere l'essenza del paesaggio.

Queste pratiche religiose producono effetti non solo semiotici, ma contribuiscono anche alla creazione di forme e figure ricorrenti nel progetto di paesaggio: "il cerchio – il serpente attorcigliato – è il simbolo del ritmo e del tempo" (Warburg, 2025, p. 26), e il suo risultato fisico non è dissimile dagli *Stone Circle*[3] delle isole britanniche[4].

Un secondo esempio di pratica rituale – strettamente riferita alla capacità generativa di paesaggio – è raccolto da Messner in *Le montagne degli Dei,*

Fig. 1 - Drombohilly Stone circle (1100-800 a.C. Kerry, Ireland).
Foto originale di Michael Mitchel (Gennaio 2014), rielaborata dagli autori.

Fig. 2 - Pellegrini inginocchiati dinnanzi alla parete nord del Monte Kailash (6.638 s.l.m. Himalaya, Cina).
Fonte: https://www.treknepalhimalayas.com/it/trip/kailash-mansarovar-yatra-from-lucknow/, fotografia rielaborata dagli autori.

testo in cui racconta come, nel suo viaggio attorno al monte Kailash, abbia potuto osservare i pellegrini, che lo accompagnavano, compiere periodicamente azioni divinatorie nei confronti dell'ambiente naturale, selvaggio. Essi, annota:

> [...] leccano il ghiaccio, mettono le mani su impronte misteriose oppure raschiano con piccoli sassi dentro le cavità della roccia che trovano lungo il percorso. Alla «pietra di prova del peccatore» strisciano in un labirinto di blocchi di roccia. Si dice che chi rimane incastrato dimostra di aver peccato.
> (Messner & Martin, 2022, p. 99)

Le testimonianze appena riportate testimoniano l'idea del fare paesaggio come processo transitivo: l'essere umano modifica l'ambiente attraverso il rito e, al contempo, l'ambiente modifica l'essere umano. Questo rapporto, che si fonda nel mito, produce coscienza attraverso il rito. E quindi la cura e la domesticazione sono un "processo trasformativo continuo" (Nunes, 2018, p. 16), dove entrambe la parti in gioco cambiano: i pellegrini, come i Pueblo, trasformano l'ambiente e al contempo vengono trasformati, nell'atto stesso di cercare misura in esso. Il mito, dunque, non si esaurisce nel rapporto religioso con l'ambiente, ma si concretizza necessariamente nel rito: "presuppone una realtà assoluta" (Eliade, 1974, p. 32), e nell'azione rituale la sua esistenza viene verificata.

Warburg sottolinea come l'atto dell'ascendere, del salire sia "l'*excelsior* dell'uomo, il quale tende dalla terra al cielo" e questo "è l'atto simbolico per eccellenza" perché "conferisce all'uomo deambulante la nobiltà del capo rivolto verso l'alto" (Warburg, 2025, p. 26). In questo rito l'altezza lo definisce, l'ascendere lo misura, l'essere immerso nell'ambiente lo cambia: il rito forma l'uomo attraverso l'ambiente e il paesaggio è il prodotto complesso di queste interazioni.

Anche De Luca e Matino rafforzano questa teoria; concentrandosi sui miti della religione cristiana,

riportano come: "provoca vertigini scoprire che il monte più alto, immaginato come trono del divino possa diventare luogo di ibrida coabitazione" (De Luca, Matino, 2012, p. 59) tra essere umano e divino, tra uomo e ambiente. Nei loro scritti emerge con chiarezza come l'altezza sia "teatro di dispute decisive", dove l'uomo, attratto – "poiché Dio abita l'altezza" (De Luca, Matino, 2012, p. 59) – si misuri con l'*hybris*. Il tentativo di esorcizzarne l'incontrollabile azione ambientale trasforma inevitabilmente l'essere umano: il desiderio di conoscenza e di dominio lo spinge oltre il limite del proibito. Così accade a Mosè che, durante la prima ascensione al Siani, attratto dal cespuglio ardente, venne invitato a levarsi i sandali, compiendo "arrampicata scalza", il cui risultato è "un raddoppio di intesa fisica con la superficie" (De Luca, Matino, 2012, p. 13), con l'ambiente. Analogamente, osserva Warburg, nelle pratiche agricole e venatorie, i Pueblo si mascheravano e si identificavano con la loro stessa preda, o con i frutti della terra, diventando parte integrante dell'ambiente. L'ennesimo rito, attraverso cui rimuovere i filtri che esistono tra essere umano e ambiente: "una misteriosa metamorfosi mimica" (Warburg, 2025, p. 28) che li portava a credere di assicurarsi il successo della caccia o del raccolto, che di fatto tra-

Fig. 3 - Pellegrini buddisti misurano ritualmente il Monte Kailash strisciando sui sassi, come riportato da Reinhold Messner. Fonte: https://www.tibet-roads.fr/circuit/pelerinage-mt-kailash/, fotografia rielaborata dagli autori.

Fig. 4 - Pellegrini che durante il rito risalgono le pendici innevate del Monte Kailash. Fonte: https://deborahking.com/mount-kailash-the-axis-mundi-of-the-world/, fotografia rielaborata dagli autori.

sformava il loro stesso modo di essere in rapporto all'ambiente. L'azione rituale, perseguita dai Pueblo per "la ricerca collettiva del cibo" Mauss (Warburg, 2025, p. 28), diventa quindi un'azione generativa di paesaggio dove magia e tecnica interagiscono transitivamente, confluendo l'una nell'altra. In tali pratiche si manifesta quella commistione tra causalità logica e pensiero magico che caratterizza il mito – specialmente nelle culture ancestrali – fino all'avvento endemico della religione tecnologica.

Anche Castaneda individua l'esperienza mimetica dell'ambiente come azione rituale tramite la quale comprendere l'essenza del paesaggio. Tra le lezioni di Don Juan, si ritrova memoria di una seconda esperienza rituale del dato ambientale:

> Un'improvvisa folata di vento mi colpì in quell'istante e mi fece bruciare gli occhi. [...]
> «Non vedo niente» dissi.
> «Lo senti soltanto» replicò.
> «Ti ho portato apposta in cima a una collina» [...]
> «Siamo facilmente individuabili qui e qualcosa sta venendo verso di noi».
> «Che cosa? Il vento?»
> «Non proprio il vento» [...] «Ti può sembrare il vento, perché il vento è tutto quello che conosci.»
> (Castaneda, 1972, p. 79)

Nel racconto dello scrittore peruviano questo inciso

Fig. 5 - Uno scatto che mostra i pellegrini che si allontanano dal Monte Kailash dopo aver compiuto il rituale. Fonte: https://www.tibet-roads.fr/circuit/pelerinage-mt-kailash/, fotografia rielaborata dagli autori.

precede un processo rituale in cui i protagonisti, una volta investiti dal vento, raccolsero delle "fascine" strappate dai cespugli e, tornati sulla cima della collina, una volta copertisi con le stesse, osservarono "come il cosiddetto vento cessasse di soffiare", perché grazie al rito erano diventati mimetici, "invisibili" (Castaneda, 1972, p. 79), proprio come i Pueblo: tramite la danza erano diventati paesaggio.

I Pueblo, che hanno avuto modo di protrarre il loro credo nel mito fino a tempi relativamente recenti, sono un raro esempio di ibridazione: "non sono più dei veri raccoglitori allo stato primordiale, per i quali non esiste un'attività riferita al futuro", ma parimenti rimangono altro dagli "europei rassicurati dalla propria tecnologia, che attendono l'avverarsi di un risultato perché previsto da leggi organiche o meccaniche" (Warburg, 2025, p. 28). Più nello specifico, Warburg sottolinea come i Pueblo si trovino "a metà strada tra magia e *logos*, e lo strumento con cui si orientano è il simbolo", questo perché "tra il raccoglitore primordiale e l'uomo che pensa, si trova l'uomo che istituisce connessioni simboliche" (Warburg, 2025, p. 28), le quali hanno inevitabilmente ricadute fisiche sulla forma del paesaggio. Dunque, le danze dei Pueblo rappresentano non solo un momento di pensiero simbolico, ma anche un'azione concreta sul territorio, capace di trasformarlo, più di altre pratiche religiose, spesso già trasformate dall'avvento della tecnologia, che in molti casi ne ha decretato l'esaurimento.

I riti dei Pueblo incarnano un fortunato paradosso in cui, grazie a una "danza pantomimica, l'imitazione è dunque un atto culturale", che avviene solo tramite la deliberata accettazione di "una perdita di sé, un consegnarsi fideistico a un'entità estranea" (Warburg, 2025, p. 30): l'ambiente. Le conseguenze fisiche di questo processo sono la 'domesticazione' del selvatico, l'appropriazione delle sue proprietà.

Coscienza. Nichilismo e il pericolo della perdita del mito

La danza mascherata prima descritta può essere letta come una testimonianza di religiosità progettuale collettiva, un reale mito del fare paesaggio.

L'atteggiamento di ciascun membro dei Pueblo nei confronti dell'ambiente che li circonda si distingue radicalmente da quello europeo: "egli considera l'animale un essere superiore, perché l'interezza della sua natura ferina ne fa una creatura dotata di forze ben maggiori rispetto al debole uomo" (Warburg, 2025, p. 30)e accetta religiosamente di collaborarci nella ferma credenza – intrisa a timore – che solo la convivenza possa portare ad un risultato più alto per entrambi, un equilibrio simbiotico. Perché "egoista è colui che ignora o trascura la condizione di simbiosi, cioè di necessaria convivenza, di tutti gli esseri", costui "crede di poter vivere solo, entità eminente nella vera luce su oscure e dimenticabili premesse" (Gadda, 1953, p. 655). Ancora più nello specifico, Warburg annota questi incisi: "guarda l'antilope, che è velocità pura e corre tanto più veloce dell'uomo; oppure l'orso, che è tutto forza. Gli uomini sanno solo fare in parte ciò che l'animale è, interamente", chiarendo che questo "pensiero fantastico", che in un primo momento può sembrare ingenuo, rappresenta invece il primo stadio di una "spiegazione scientifico-genetica del mondo" (Warburg, 2025, p. 31) e quindi della relazione che questo

potrebbe intraprendere nei confronti della natura. In sintesi, "si tratta di stabilire un nesso tra le forze naturali e l'uomo, di creare cioè il *symbolon*, l'anello di congiunzione" (Warburg, 2025, p. 31). Questo approccio magico verso la natura si rivela fondato su una fiducia illimitata nella collaborazione tra specie, in un processo virtuoso di generazione di paesaggio. Infine, tornando al rapporto mito-tecnologia, vale la pena porre un quesito metaforico:

> In che modo si svincola l'umanità da questo legame coatto con un rettile velenoso assunto come causa? (Warburg, 2025, pp. 62-63)

La risposta dell'autore è inequivocabile:

> La nostra età tecnologica non ha bisogno del serpente per spiegare e comprendere il fulmine. Il fulmine non terrorizza più l'abitante della città, né questi agogna più il benefico temporale come unica sorgente d'acqua. Egli ha il suo acquedotto, e il fulmine-serpente è deviato direttamente a terra dal parafulmine. La spiegazione fornita dalle scienze naturali fa piazza pulita della causalità mitologica. (Warburg, 2025, pp. 62-63)

Questo è il risultato di una scissione epocale, in cui fede e sapere sono stati sezionati e conservati in due universi esistenziali distinti, non più comunicanti, in cui la causalità mitologica viene sostitui-

ta da quella tecnologica, eliminando lo sgomento dell'umanità di fronte all'incertezza e alla minaccia naturale: l'essere umano non teme "più il serpente a sonagli", e "il fulmine imprigionato nel filo – l'elettricità catturata – ha prodotto una civiltà che fa piazza pulita del paganesimo" (Warburg, 2025, p. 66) dei suoi riti, dei suoi miti e del paesaggio che ne consegue. Alla luce di questa disgiunzione materiale, esperienziale e cognitiva tra umanità e ambiente, occorre chiedersi quale valore rimanga racchiuso nella progettazione e nella cura del paesaggio; nel momento in cui "le forze della natura non sono più concepite come entità biomorfe o antropomorfe, ma come onde infinite che obbediscono docili al comando dell'uomo" (Warburg, 2025, p. 66).

L'essere umano ha bisogno di una mappa che lo aiuti a non cadere nelle insidie della modernità – come suggerisce Lucina Caravaggi – soprattutto dell'assioma culturale che oppone la natura alla cultura, la tecnologia al selvaggio; a tal fine è necessario "rompere l'automatismo delle disgiunzioni e le certezze del pensiero binario, [...] abbandonare la grande distinzione che ha alimentato in modo così efficace il predominio della cultura occidentale su tutti gli altri mondi [...] rinunciare a pensare nei termini di Natura e Cultura" (Caravaggi, 2022, p. 10) come sistemi opposti e contrari, ma piuttosto vederli come organismi additivi, comunicanti, capaci di coadiuvarsi a vicenda.

La posta in gioco è dunque l'estremo indebolimento delle "relazioni condivise" che "hanno sempre consolidato la narratività di un processo di paesaggio regolato da saggezza", ma anche da incertezza, "acquisendo il valore di un mito per sempre" (Venturi Ferriolo, 2016, p. 28).

In conclusione, "lo sguardo sul mito sfocia nella

Fig. 6 - Performing Hopi Snake Dance Ceremony at pueblo of Oraibi, Arizona, 1898 (CHS-4660). Fotografia originale di George Wharton James. Immagine in pubblico dominio, via Wikimedia Commons, rielaborata dagli autori.

Fig. 7 - Danzatori mascherati, da: Il rituale del Serpente (Warburg, 2025, p. 37). Immagine rielaborata dagli autori.

forma finale del mondo con le sue regole spaziali di saggio comportamento" solo se accetta l'incontrollabilità dell'ambiente; perché attraverso il mito "l'occhio entra nei luoghi per svelarne l'essenza paesaggistica, cogliendo le relazioni dell'accadere" (Venturi Ferriolo, 2016, p. 33).

Se "il paesaggio è la manifestazione sensibile" delle relazioni ambientali in funzione dell'essere umano, esso rappresenta anche il "sistema di relazioni che si determina nell'ambiente bio-fisico e antropico e che caratterizza il rapporto delle società umane e dei singoli individui con l'ambiente e con il territorio, con i siti e i luoghi in cui si sono sviluppati, abitano e operano" (Calzolari, 2000, p. 56), esorcizzandoli. Riconoscere che l'umano è già coinvolto nei cicli naturali impone una visione simpoietica[5] del paesaggio che non si controlla, ma si co-abita. Questo rapporto impreciso, ma estremamente efficace, può avvenire di nuovo attraverso la tensione tra uomo e natura che scaturisce dalla ritualità come pratica del mito. Pensare il progetto come una danza, in cui il ritmo è dato dai modi della convivenza, un rito con cui "liberarsi dalla presunzione" (Castaneda, 1972, p. 33) del controllo, proprio come quello rievocato da Federico Fellini in una delle sequenze finali di *8½*, mettendo in scena la processione, la forma circolare e la 'cosmogonia quotidiana' (Eliade, 1974).

Note

[1] João Nunes, lezioni introduttive ai suoi corsi presso l'Accademia di Architettura di Mendrisio, dove è professore ordinario dal 2016.
[2] Un enunciato performativo è un'espressione che, nel momento in cui viene pronunciata, compie un'azione, invece di descriverla.
[3] *a circle of large stones, usually standing stones, put in position by people in prehistoric times (= the period before there were written records)*. Da Cambridge Dictionary.
[4] Si veda, in proposito, anche Ernesto De Martino, *Sud e magia* (1959). L'autore analizza come i riti collettivi di esorcismo e scongiuro, osservati nelle comunità rurali dell'Italia meridionale e in particolare in Abruzzo, rappresentino una forma simbolica di mediazione tra l'uomo e le forze naturali. Tali pratiche, al pari dei riti descritti da Warburg, costituiscono dispositivi di interpretazione e trasformazione del paesaggio, in cui il gesto rituale produce significato e ordine nel rapporto con l'ambiente selvaggio.
[5] *Simpoietica*: dal greco *poiein* (fare, generare), il termine indica un sistema generativo e relazionale in cui molteplici agenti, umani e non umani, co-producono l'ambiente in modo interdipendente. Contrapposta al modello *autopoietico* (autoreferenziale), la visione simpoietica – ripresa da Donna Haraway – descrive forme di progettazione e convivenza fondate su co-evoluzione, mutualismo e responsabilità condivisa.

Riferimenti bibliografici

Armiero M. 2013, *Le montagne della patria. Natura e nazione nella storia d'Italia. Secoli XIX e XX*, Einaudi, Torino.

Calzolari V. 2000, *Conferenza Nazionale per il Paesaggio, Lavori Preparatori, in Ministero per i Beni e le Attività Culturali*, Gangemi, Roma.

Caravaggi L. 2022, *Co-Evolution*, «Ri-Vista. Ricerche per la progettazione del paesaggio», vol. 20, n. 2, pp. 5-25, Firenze University Press, Firenze.

Castaneda C, 1972, *Viaggio a Ixtlan*. Le lezioni di don Juan, Astrolabio-Ubaldini Editore, Roma.

De Luca, E., Matino, G. 2012, *Sottosopra. Alture dell'Antico e del Nuovo Testamento*, Mondadori, Milano.

Eliade M., 1974, *Il mito dell'eterno ritorno*, Rusconi, Milano.

Gadda C. E. 1991, *L'egoista*, in L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella (a cura di), *Carlo Emilio Gadda, Saggi giornali favole e altri scritti*, Vol. III, Garzanti, Milano, [ed. orig. 1953], pp. 654-667.

Heidegger M. 1952, *L' essenza della verità*, Adelphi, Milano.

Mauss M., *Teoria generale della magia*, New Compton Editori, 1975.

Messner R., Martin R.P., 2022, *Le montagne degli Dei. Viaggio sulle montagne sacre di tutto il mondo*, Corbaccio, Milano.

Michelstaedter C. 1982, *La persuasione e la rettorica,* Adelphi, Milano.
Nunes J., 2018, *Produrre Paesaggio* in *L'architetto* n.3, Edizioni di Comunità, Roma.
Nietzsche F., 1915, *Così parlò Zarathustra*, Fratelli Bocca Editori, Milano.
Turri E., 1974, *Antropologia del paesaggio*, Edizioni di Comunità, Milano.
Venturi Ferriolo, M., 2016, *Paesaggi in Movimento. Per un'estetica della trasformazione*, Habitus, DeriveApprodi, Roma.
Warburg A. 2025, *Il rituale del serpente. Una relazione di viaggio*, Adelphi, Milano [ed. orig. 1939].
Whatmore S., 2002, *Hybrid Geographies: Natures Cultures Spaces*, SAGE Publications.

Paesaggi del tempo profondo tra mitopoiesi e desiderio di permanenza

Paola Sabbion
Dipartimento Architettura e Design, Università degli Studi di Genova, Italia
paola.sabbion@unige.it

Abstract

In un'epoca in cui l'immaginario ecologico tende ad assimilare la natura a un dominio vegetale e mutevole, fatto di crescita e trasformazione, si delinea una narrazione più radicale: quella dell'inorganico, del permanente e dell'indifferente – una natura geologica che si impone come archivio muto, opaco e solido del tempo profondo. L'interesse crescente per la roccia, il suolo e le dinamiche profonde della Terra nei linguaggi contemporanei dell'arte, dell'architettura e del paesaggio può essere letto come una mitopoiesi di lunga durata, in cui la natura viene percepita non come cura o rifugio, ma come una composita alterità in cui siamo immersi. Il saggio indaga alcune traiettorie progettuali contemporanee attraverso la lente del mito di una 'natura indifferente' all'umano, che si confronta con i concetti di tempo profondo e materia non organica. Attraverso riferimenti teorici e progettuali, il saggio esplora come la dimensione inorganica possa restituire alla progettazione paesaggistica una tensione tra discontinuità e permanenza, affioramento e sedimentazione.

In an era when ecological imaginaries tend to equate nature with a mutable, vegetal realm of growth and transformation, a more radical narrative emerges – that of the inorganic, the enduring, and the indifferent: a geological nature that asserts itself as a mute, opaque, and solid archive of deep time. The growing interest in rock, soil, and the Earth's deep dynamics within the languages of contemporary art, architecture, and landscape is interpreted as a long-term mythopoiesis, in which nature is perceived not as care or refuge, but as a multiple alterity in which we are immersed. This essay investigates some contemporary design trajectories through the lens of the myth of a nature 'indifferent' to the human, engaging with the concepts of deep time and non-organic matter. Through theoretical and design references, the essay explores how the inorganic dimension can reintroduce into landscape design a tension between discontinuity and permanence, emergence and sedimentation.

Keywords

Svolta geologica, Tempo profondo, Natura, Perturbante, Mitopoiesi
Geological turn, Deep time, Nature, Uncanny, Mythopoiesis

Received: *May 2025* / Accepted: *January 2026* | © 2025 Author(s). Open Access issue/article(s) edited by RI-VISTA, distributed under the terms of the CC-BY-4.0 and published by Firenze University Press. Licence for metadata: CC0 1.0. DOI: 10.36253/rv-17947

> E queste cose non avvennero mai, ma sono sempre: l'intelligenza le vede tutte assieme in un istante, la parola le percorre e le espone in successione.
>
> Sallustio, IV sec. D.C.

La natura indifferente del tempo profondo

Nella molteplicità delle sue espressioni storiche e culturali, il mito ha offerto per secoli una diversa visione del tempo, narrandone le origini e sfidandone la concezione lineare. Soltanto a partire dalla seconda metà del XVIII secolo il progresso scientifico, in particolare quello delle scienze geologiche, ha permesso di comprendere quanto l'età della Terra appartenga ad una dimensione temporale aliena alla nostra esperienza, in seguito definita come 'tempo profondo'. Tuttavia, queste scoperte non hanno spezzato il legame con la dimensione mitica: al contrario, il tempo geologico ha dato origine a nuove forme di mitopoiesi, in cui il linguaggio della scienza diventa strumento di narrazione cosmica e di interrogazione sull'origine e sul destino dell'uomo.

In questa prospettiva, la nozione di tempo profondo introduce un elemento di spaesamento cognitivo e ontologico. Esso rappresenta una sfida epistemologica e simbolica per il pensiero contemporaneo: radicalmente disgiunto dalla temporalità storica e biologica della vita umana, il tempo geologico, "misurato in unità che umiliano l'istante umano: millenni, epoche e eoni, invece di minuti, mesi e anni" (Macfarlane, 2019), eccede i tempi umani, imponendo un orizzonte temporale scandito in ere, stimabile in milioni di anni. È un tempo registrato nella materia inorganica, custodito nelle rocce, nelle stratificazioni sedimentarie, nelle placche tettoniche: veri e propri 'archivi naturali' che conservano la memoria di eventi geologici e climatici remotissimi.

Mettendo in discussione l'ideale di natura benevola, Timothy Morton (2019) ne suggerisce una visione più complessa e meno idealizzata, sottolineando come essa non sia un'entità monolitica, ma piuttosto un insieme di processi interconnessi in cui si definiscono entità così vaste e distribuite nel tempo e nello spazio da sfuggire alla comune comprensione:

> Facendo il nostro ingresso nell'epoca degli iperoggetti la natura scompare, e con essa scompaiono tutte le certezze moderne che sembravano accompagnarla, lasciando il posto a una situazione ben più complessa, preoccupante e intima al tempo stesso. Non c'è via di uscita... Ci accorgiamo che esistono entità non umane incomparabilmente più vaste e potenti di noi, e che la nostra realtà è come catturata al loro interno. (Morton, 2018, pp. 168,169)

Questi concetti mettono in crisi i dualismi classici come la distinzione tra 'natura' e 'cultura', poiché operano su scale temporali e spaziali che trascendono l'esperienza umana e agiscono indipendentemente dalla nostra volontà, alimentando così il mito di una natura completamente indifferente.

Muovendo dall'assunto che il paesaggio, in quanto 'agente conciliatore tra storia umana e storia naturale' (Weller, 2001), rappresenti un formidabile *trait d'union* tra tempo profondo e tempo storico, questo saggio vuole indagare l'interesse crescente per le forme e i processi dell'inorganico, interpretabile come la manifestazione di una mitopoiesi contemporanea che rilegge criticamente la nozione di natura, non solo come entità relazionale, ma anche – in chiave provocatoria – come forza non esclusivamente biologica: imperturbabile, opaca, inscritta in temporalità primordiali.

Nel legame tra geologia e paesaggio si inscrive il mito di una natura eterna, inconoscibile e, in definitiva, impassibile di fronte alle vicende umane. Il concetto di 'natura indifferente' – già presente nella tradizione letteraria e filosofica moderna (Montale, Leopardi, Sartre, solo per citarne alcuni) – può essere, quindi, ricontestualizzato a partire dall'ipotesi di una svolta geologica nelle discipline del progetto. All'interno dell'immaginario contemporaneo il tempo geologico si configura come la base del mito di una natura in cui il paesaggio assume il ruolo di archivio vivente.

Come suggerisce Ömür Harmansah, il paesaggio è concepito non soltanto nelle sue dimensioni spaziali, ma come medium temporale, una sorta di dispositivo materiale e simbolico in cui si stratificano più temporalità (geologiche, storiche, culturali):

> I suggest that an archeological way of thinking about landscape and deep time, and notions of entangled materiality may be useful in reconciling the gap between the short-term vision of historical writing and the new ontologies of time in a changing climate. (Harmansah, 2020, p. 42)

Laddove l'architettura del paesaggio intenda registrare forme o manipolare funzioni, la riflessione sul tempo profondo richiede una riconfigurazione epistemologica del progetto: da dispositivo funzionale a traduzione sensibile dell'inorganico.

Nel delineare questa ipotesi, il saggio si articola su due registri principali. Il primo è di matrice storico-concettuale: vengono analizzati alcuni momenti emblematici della rappresentazione mitica dell'elemento geologico nell'ambito delle teorie architettoniche contemporanee. Il secondo registro è di tipo teorico-progettuale e riguarda la posizione che il progetto di paesaggio può assumere nel confronto con il tempo profondo. Questa visione sostiene l'urgenza di un approccio più radicale al progetto, superando rappresentazioni edulcorate della natura e riconoscendone la dimensione ambivalente e interconnessa (Cortesi, pp. 41 e sgg.). Tale configurazione si manifesta in un rinnovato interesse per la roccia, il suolo, la montagna, i paesaggi estrattivi, che oggi tornano al centro dell'immaginario progettuale e artistico non solo come materiali, ma come oggetti teorici.

Il mito di una natura indifferente, concettualmente associato all'inorganico come condizione di permanenza e distanza rispetto alla temporalità antropica funge pertanto da sfondo interpretativo per le dinamiche geologiche e per la riflessione sul tempo profondo nel paesaggio. Ciò che si va delineando è un possibile *geological turn* che attraversi vari ambiti delle scienze umane e rifletta una più ampia presa di coscienza sulla scala geologica del controverso concetto di Antropocene e sulle sue implicazioni ontologiche: il superamento di una concezione del pianeta come mero supporto passivo a favore di una prospettiva che ne afferma la soggettività.

Mitopoiesi dell'inorganico come soggetto e archivio

All'interno di una genealogia culturale che associa la materia inorganica a una concezione mitica, due esempi offrono un inquadramento significativo: le incisioni di Giovanni Battista Piranesi e le visioni di Hugh Ferriss, interpretate da Rem Koolhaas nel suo *Delirious New York*.

Piranesi, rappresentando l'antichità romana, ne opera la traslazione in una dimensione mitica, conferendo all'architettura una grandiosità che sembra porla al di fuori del tempo e quindi dell'agire umano. Quando Piranesi (1756) immagina e disegna un ponte completo delle sue sostruzioni, fusione di natura geologica e architettura, elimina la distinzione tra il substrato di natura geologica e la struttura ingegneristica, in un'operazione che cancella la distinzione tra naturale e artificiale, riportando la struttura tecnica ad una formazione mitica, quasi che il ponte fosse una diretta emanazione di arcaiche forze telluriche. Le sue incisioni mostrano un'architettura che emerge direttamente dalla materia geologica, in una fusione indistinta tra substrato e struttura. In questa prospettiva, la tecnica costruttiva non appare come un atto di dominio sulla natura, ma come il suo prolungamento mitico, quasi che l'opera umana fosse un'emanazione di potenze primordiali o, specularmente, che la stessa roccia madre altro non fosse che l'opera di remoti costruttori. Il ponte piranesiano non poggia sulla terra ma diviene occasione di una radicale cosmogonia architettonica: in esso tutto è pietra e nulla è roccia. Viene meno, così, la distinzione moderna tra natura e cultura, ambiente e costruzione, nella direzione di una continuità arcaica propria della narrazione mitica.

Una trasposizione contemporanea di questa caratterizzazione geologica dell'architettura può essere identificata nella lettura che Rem Koolhaas dà dell'opera di Hugh Ferriss. Nelle celebri quattro tavole che realizza nel 1922 per illustrare lo *Zoning Law* del 1916, Ferriss opera per sottrazione: a differenza del costruttore che procede per assemblaggio di elementi, agisce come uno scalpellino che sottragga materia

Fig. 1 – Study for the Maximun Mass Permitted by the 1916 New York Zoning Law, Hugh Ferriss, 1922 (collage by the author).

da un immenso blocco di pietra lavorando a scala colossale, o come una forza naturale che operi erodendo la roccia mutandone la forma[1].

Ferriss (1929, pp. 72–84) immagina l'evoluzione della metropoli secondo le regole di un'evoluzione non biologica, in una progressione qualitativa che prefigura un passaggio da una metafora litica a una 'cristallina', nella creazione di un paesaggio geologico artificiale meno ingenuamente figurativa di quello che, pochi anni dopo, Gutzon Borglum realizzerà sul Monte Rushmore. In Ferriss la città diventa paesaggio minerale per ontologia materiale, oltre ogni analogia figurativa. Rem Koolhaas, nella sua lettura visionaria di Ferriss, coglie questo slittamento, interpretando Manhattan come una genesi mitica:

> Ferriss' most important contribution to the theory of Manhattan is exactly the creation of an illuminated night inside a cosmic container, the murky Ferrissian Void: a pitch-black architectural womb that gives birth to the consecutive stages of the Skyscraper [...] Manhattanism is conceived in Ferriss' womb. (Koolhaas, 1978, p. 117).

Koolhaas rovescia la teleologia del progresso urbano per restituire alla metropoli un'origine notturna, oscura, tellurica e atettonica[2]. In radicale contraddizione con il contesto storico – lo *Zoning Law* del 1916 – Manhattan non sarebbe il frutto di una pianificazione cartesiana, ma della crescita in un grembo minerale, mitico e non razionale.

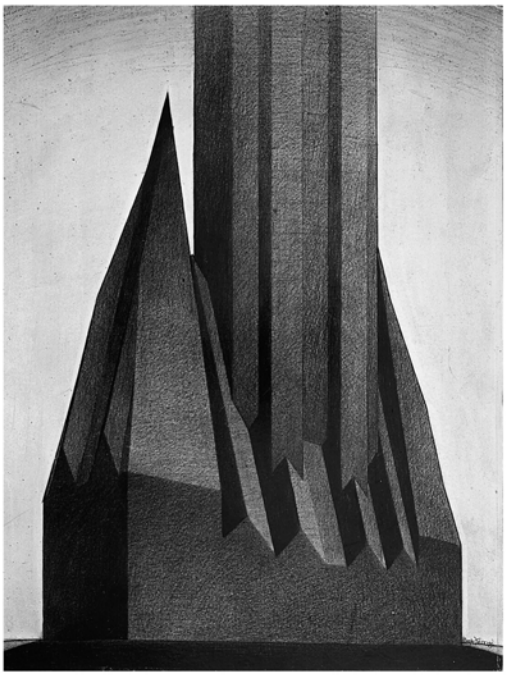
Sedimentazioni. Luoghi dell'inconscio collettivo tra memoria e oblio

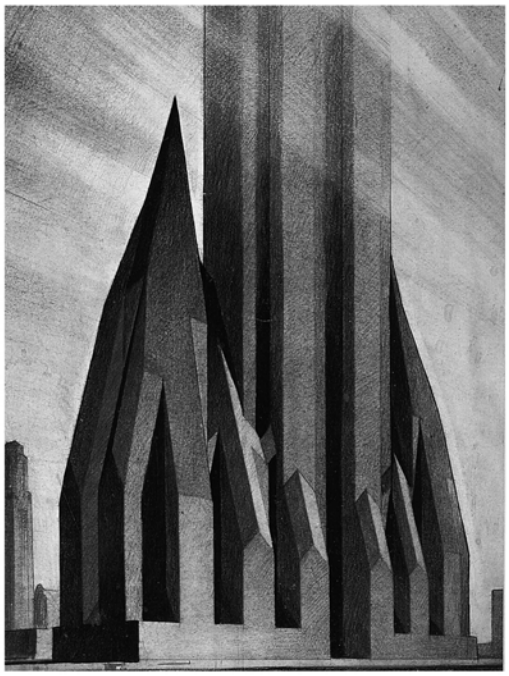
Immaginando la città – secondo una mitopoiesi moderna – come il frutto di una gestazione minerale, inscritta in un tempo ciclico e sostanzialmente astorico, il paesaggio si configura come dispositivo di stratificazione temporale, in cui la materia inorganica assume un ruolo determinante non solo dal punto di vista geologico, ma anche simbolico e cognitivo.

Questa prospettiva comporta una revisione critica dei paradigmi antropocentrici del progetto. In quanto interfaccia tra tempo e materia, il paesaggio trova nella materia inorganica – e in particolare quella litica – un elemento strutturante dell'immaginario, per la sua qualità di soglia tra il visibile e l'invisibile, il contingente e il geologico, il trauma e la cura.

La pietra amplifica la percezione del tempo profondo e agisce come simbolo ambivalente. Da un lato, evoca permanenza e durata, qualità sempre più ricercate in un'epoca segnata da instabilità e immaterialità. Dall'altro, essa incarna l'inumano: ciò che è muto, opaco, non relazionale. In questo senso, il minerale rappresenta sia un deposito culturale di desideri – permanere, resistere, radicarsi – sia un controcampo psichico di spaesamento e perdita di significato.

Il tema di una natura indifferente – né salvifica né armonica, ma radicalmente altra – attraversa la cultura moderna ed è centrale nella poetica di numerosi au-





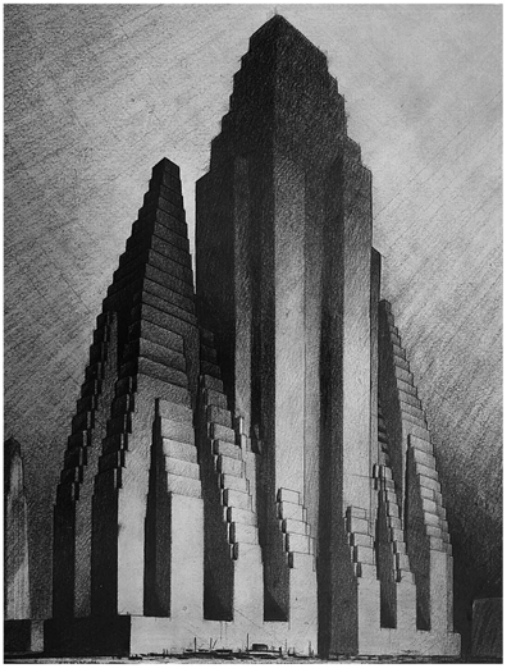


Fig. 2 – Parc des Buttes-Chaumont, 1865.
Photo: Charles Marville, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris (domaine public).

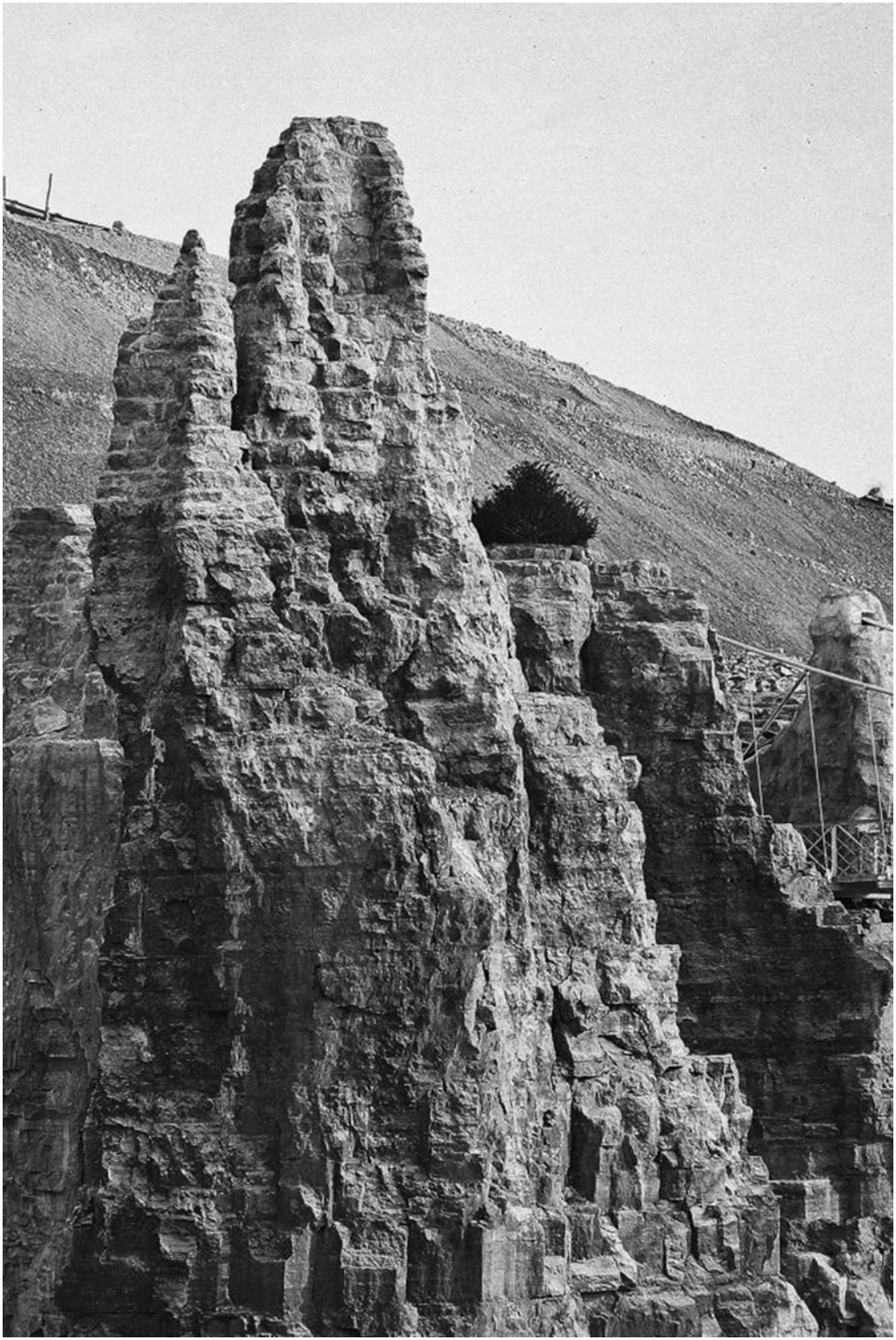
tori come ad esempio Montale o Leopardi, per i quali il paesaggio roccioso e spoglio diventa rappresentazione della mancanza di senso dell'esistenza. Jean-Paul Sartre (1943) definiva l'essere-in-sé dell'inorganico come 'pieno, compatto, immutabile', una forma di esistenza che non offre alcuna risposta all'intenzionalità umana. In questa chiave, la roccia non è più elemento di fondazione, ma metafora del limite conoscitivo, del fallimento della relazione, del silenzio del mondo.

Oltre al piano materiale e temporale, il mito della natura indifferente opera anche a livello psichico, come archetipo dell'inquietudine. La sua opacità, la resistenza muta della pietra, la massa geologica che eccede ogni interpretazione immediata, evocano ciò che Freud (1919) definì *Das Unheimliche*[3]: il perturbante. L'*Unheimliche* costituisce una manifestazione sensibile dell'inconscio, il momento in cui il familiare occultato nella psiche riaffiora dal rimosso, rivelando come ciò che si pensava lontano o ignoto in realtà ci appartiene profondamente. La roccia, in questa prospettiva, rappresenta un ritorno materializzato del trauma, solidificazione della memoria non elaborata.

Roger Caillois (1970) propone una lettura della materia minerale come sistema semiotico prelinguistico. Le venature, le forme interne, le simmetrie delle pietre lucidate sono interpretate come una 'scrittura senza autore', un ordine non-umano che si rivela nella sua irriducibile alterità. In esse, Caillois individua un inconscio geologico, una matrice simbolica anteriore alla parola, che sfida ogni volontà interpretativa e risuona nelle profondità dell'immaginario umano. Le pietre non parlano in senso diretto, ma generano immagini ambigue e polisemiche che destabilizzano l'ordine semantico, significando senza comunicare. Così, il paesaggio minerale si configura come zona liminale, al confine tra l'umano e l'inumano, dove il progetto diventa gesto di decifrazione più che di costruzione.

Alcuni esempi emblematici mostrano come il paesaggio inorganico, reale o costruito, possa agire da dispositivo simbolico dell'inconscio collettivo.

Il Parc des Buttes-Chaumont a Parigi, realizzato su una cava dismessa e inaugurato il primo aprile del 1867, mette in scena un'orografia artificiale densa di memoria e turbamento. La sua morfologia – con al centro un'isola rocciosa su cui sorgerà il Tempio della Sibilla – fatta di grotte, rupi artificiali e cascate scenografiche ricompone il trauma originario del luogo trasformandolo in idillio romantico. La topografia si fa matrice dell'immaginazione, rivelando una dimensione mitica latente nella vita ordinaria che ispirerà Aragon (1926) ad elaborare una concezione della città come spazio simbolico in cui si costruisce una mitologia moderna. Per Aragon l'esperienza urbana della natura si traduce in un atto conoscitivo e poetico, in



cui il mito si genera dal quotidiano, fino ad affermare che "l'inconscio della città è nascosto a Buttes-Chaumont" (1966, p. 170).

Aragon interpreta la natura urbana progettata da Alphand come un corpo stratificato, fatto anche di rimozioni e di inquietudini sepolte. Buttes-Chaumont, con la sua origine sinistra – cava, discarica, luogo di esecuzioni – e la sua reinvenzione pittoresca durante il Secondo Impero, incarna perfettamente questa dialettica. Il parco si rivela così un luogo-soglia, in cui la roccia, manipolata ma non domesticata, continua a parlare il linguaggio silenzioso dell'origine e della discontinuità.

Il riconoscimento di un sito come luogo simbolico rappresenta un atto fondativo per il progetto di paesaggio. Analogamente a Buttes-Chaumont, sorto in un luogo intriso di *pathos*, è significativo prendere in esame alcuni luoghi emblematici per la componente geologica che diviene matrice di un portato in grado di restituire alla materia un ruolo attivo nella costruzione dell'immaginario determinante una dimensione collettiva dell'inconscio.

A questa categoria appartiene, ad esempio, il sito naturalistico di Hanging Rock, nello Stato di Victoria, in Australia. Si tratta di un complesso di origine vulcanica di grande significato spirituale per le popolazioni aborigene, reso celebre dall'omonimo romanzo di Joan Lindsay (1967) e dall'adattamento cinematografico di Peter Weir (1975). In questa narrazione, il paesaggio geologico opera come protagonista simbolico, una forza arcana che disorienta e trasfigura.

Nel film, la colonna sonora di Gheorghe Zamfir – un flauto di Pan che echeggia in modo ipnotico – traduce in suono la presenza perturbante di una natura radicalmente aliena. In questo caso il mito di Pan emerge come figura liminale tra umano e non-umano: dio pastorale, silvestre, erotico, escluso dall'Olimpo, ma immanente ai boschi, alle rocce, alle caverne. La sua presunta rimozione dal mondo, narrata nella leggenda della sua morte, coincide con il trionfo della razionalità occidentale e nel latente umanesimo di un Dio fattosi uomo. Eppure, Pan non è morto: sopravvive nei paesaggi più remoti e perturbanti, nei luoghi dove la natura si impone come enigma e come eccesso.

In entrambi i casi presi in esame, la roccia – reale o simulata – si fa sintomo e simbolo: essa non solo resiste al tempo, ma resiste al senso, all'interpretazione univoca. È ciò che ritorna quando tutto il resto viene dimenticato o sepolto. Il paesaggio minerale agisce come dispositivo mnemonico, custode di una preistoria opaca e indifferente, che il progetto può forse tentare di decifrare, ma non di dominare.

Una particolare proprietà della roccia è quella di occultare e conservare le tracce per tempi remotissimi, fino a relegarle all'oblio, metafora profondamente connaturata al mito dell'inorganico. Questo concetto è

ben rappresentato dal deposito di Onkalo, il primo sito al mondo concepito per lo stoccaggio definitivo di combustibile nucleare esaurito. L'impianto, che si trova a Olkiluoto, in Finlandia, è in costruzione dal 2004 (Dusi, 2025). Onkalo, letteralmente 'il pozzo' in finlandese, è un dedalo dalle dimensioni colossali[4] progettato per restare inviolato per i prossimi centomila anni: tanti ne saranno necessari per rendere innocuo il suo temibile contenuto. Al di là dei suoi aspetti tecnici, il sito invita a interrogarci sulla memoria che eccede le coordinate storiche umane, collocandosi tra le profondità geologiche e quelle simboliche.

Nel documentario *Into Eternity* di Michael Madsen (2010), una narrazione estetizzante alterna le sequenze dello stoccaggio delle scorie a scorci di un paesaggio apparentemente intatto, evocando una natura silente, che assiste impassibile alla rappresentazione dell'umana ambizione tecnica che è allo stesso tempo celebrazione della sua vulnerabilità. In questo scenario, la roccia non è più fondamento passivo, ma agente attivo di una memoria senza linguaggio, custode muta di una minaccia destinata a sopravvivere all'umanità stessa.

Il paradosso di Onkalo è filosofico e semiotico: come trasmettere un messaggio a una umanità futura completamente altra, che potrebbe non comprendere né i nostri simboli, né i nostri linguaggi? In questa tensione si manifesta la mitopoiesi di una nuova soglia sacra: un luogo da cui l'uomo deve essere escluso, ma che conservi tracce della sua *hybris*. La monumentalità funzionale di questo luogo richiama l'architettura del tabù e del trauma, e si configura come un cenotafio della civiltà tecnica, mausoleo di qualcosa che non vogliamo ricordare, ma che non possiamo dimenticare. Il caso di Onkalo diventa così il pretesto per riflettere sull'ontologia della trasmissione simbolica e sui limiti della comunicazione intertemporale in assenza di continuità culturale. In questo senso, ogni scelta comunicativa diventa un esercizio di semiotica speculativa: concepire un messaggio di dissuasione che attraversi l'abisso del tempo senza perdere la propria intelligibilità o, peggio, generare esiti contrari implica un cambio di paradigma che privilegi la sensazione come modalità di accesso alla conoscenza rispetto alla decodifica informativa, configurando il paesaggio come forma primaria di esperienza. Si indaga quindi una semiotica prelinguistica o extralinguistica, capace di evocare il terrore attraverso forme archetipiche ostili e respingenti come punte o spine, in un tentativo di comunicazione affettiva che preceda la razionalizzazione.

Resta aperta la questione se la sicurezza non risieda forse nell'occultamento completo, facendo dell'oblio una tecnologia di protezione. Il dilemma di Onkalo non è solo ingegneristico o etico, ma eminentemente epistemologico, una sorta di riproposizione con-

temporanea delle visioni architettoniche delle *Carceri d'invenzione* piranesiane. Secondo l'interpretazione di Marguerite Yourcenar (1992) l'opera delle *Carceri* rappresenta un luogo mitico: "una materia onirica [...], la negazione del tempo, lo sfalsamento dello spazio", un luogo fatto esclusivamente di pietra che esclude ogni rapporto con la vita. Nelle *Carceri* piranesiane, come nelle profondità di Onkalo:

> Anche il tempo, come l'aria, è immobile; il chiaroscuro perpetuo esclude la nozione dell'ora, e la terribile solidità delle costruzioni quella dell'usura dei secoli. (Yourcenar, 1992, p. 102)

Il tempo è quello immobile della roccia, dell'inorganico, del reale lacaniano – ciò che resiste al linguaggio e ritorna come eccesso. Gli spazi – vasti, cavi, inerti – escludono la vita biologica per accogliere solo la logica inesorabile di un tempo – quello del decadimento radioattivo – che trascende la scala e il controllo umano. Il confronto con le *Cerceri* definisce Onkalo non solo come opera tecnica, ma come architettura simbolica dell'inconscio collettivo. Costruito per essere un paradosso, un monumento a ciò che deve essere dimenticato, risuona in realtà come il più eloquente dei messaggi, non tanto rivolto al futuro, quanto specchio dell'angoscia del presente. Esso testimonia un punto di rottura nella relazione tra uomo e paesaggio, laddove la roccia madre da fondamento solido diventa deposito di colpa e spazio di esclusione, una ierofania (Luciani, 2012) al negativo, in cui l'architettura della memoria si capovolge in architettura dell'oblio e il paesaggio si fa testimone silenzioso e duraturo della rimozione di un trauma.

Paesaggi minerali come pratica artistica

In un'epoca contraddistinta da instabilità e perdita di riferimenti condivisi, il minerale torna a imporsi nell'immaginario contemporaneo come luogo di resistenza e di ascolto. La pietra da materiale costruttivo diventa soggetto di pratiche artistiche e paesaggistiche che ne riscoprono il valore come archivio, infrastruttura, simbolo e memoria di tempi altri in cui il silenzio diventa eloquente, l'opacità generativa, la permanenza un gesto radicale di differimento.

Alcune traiettorie progettuali permettono di mettere in relazione materialità, temporalità e progetto, mostrando come la componente minerale possa operare da medium simbolico tra natura e artificio e come dispositivo di senso nel paesaggio.

La costruzione di paesaggi minerali artificiali in ambiti urbani richiama la forza della roccia come mezzo esperienziale. Il cemento, usato con intenzione scultorea, può evocare forme rocciose e canyon artificiali: una geologia urbana che cerca riconciliazione attraverso la massa.

Nel *Freeway Park*[5], il cemento assume la potenza simbolica della roccia, dialogando con l'acqua e la vegeta-

zione e generando una dialettica feconda tra artificio e natura (TCLF, 2006). In un contesto infrastrutturale complesso, l'impiego del calcestruzzo è inevitabile, ma Halprin ne esalta la natura 'tellurica', trasformandolo in roccia artificiale. Il cemento a casseri lignei, fulcro poetico e tecnico del progetto, rende manifesto questo concetto: la texture delle tavole lascia un'impronta viva sulle superfici, evocando un carattere artigianale e tattile che restituisce al materiale la memoria del processo costruttivo (TCLF, 2017).

La superficie grezza e il peso visivo del cemento rimandano alla forza della pietra e alla stabilità in opposizione alla vegetazione – pini, aceri e sottobosco di felci – elemento organico e mutevole. Questo contrasto tra l'artificiale e il vivente produce una tensione dinamica che incarna l'idea di una natura urbana 'scolpita', dove la costruzione diventa atto di traduzione del paesaggio (Robertson, 2012).

Halprin concepisce lo spazio come una sequenza in cui la materia diventa esperienza sensoriale e rituale (Robertson, 2012). Le superfici verticali e orizzontali modellate a scala monumentale evocano canyon, gole, montagne: la città è trasfigurata in paesaggio geologico. In particolare, la *Canyon Fountain* utilizza il movimento e il suono dell'acqua per mascherare il rumore del traffico e generare un'esperienza immersiva, sinestetica, in cui il visitatore percepisce la potenza elementare del paesaggio naturale reinterpretato in chiave urbana (TCLF, 2006). Una topografia artificiale, realizzata attraverso materiali e sequenze spaziali, rievoca la grandiosità del paesaggio americano e allo stesso tempo rivela la consapevolezza urbana della sua costruzione (Hirsch, 2014):

> Park features are intended to create a variety of exciting vistas and experiences and should be enjoyed with the kind of appreciation one would bring to a natural canyon of similar dimensions. (City of Seattle, 2005, p. 9)

La durezza dei materiali non contraddice la funzione sociale del parco: piuttosto la fonda su una dimensione tattile, archetipica, in cui la materia non è addomesticata, ma frontalmente affrontata. Halprin costruisce così un paesaggio rituale, in cui la materia diventa soglia percettiva e metafora della natura archetipica dentro la città (Hirsch, 2014), affermando attraverso la forza inorganica un principio vitale e simbolico. Il risultato è uno spazio artificiale che conserva un carattere selvatico e indomabile, in grado di stimolare una "fruizione creativa e inaspettata" (Metta, 2022, pp. 149–150), attraverso la generazione di una mitopoiesi urbana del quotidiano.

L'uso dell'elemento litico comporta sempre una riflessione sulla relazione tra materia e gesto progettuale. È il caso del percorso pedonale lungo la costa cilena di Punta Pite, tra Zapallar e Papudo, ad opera di Teresa Moller (2005). Inserito in un paesaggio di

02
2025
seconda serie

Fig. 3 –Freeway Park, 2015.
Photo: Maciek Lulko, <URL: https://www.flickr.com/photos/lulek/> (lic. CC BY-NC-ND 2.0).

straordinaria intensità geologica, il sentiero scavato nella scogliera piuttosto che imporre un percorso ne rivela la possibilità intrinseca, adattandosi con estrema precisione alla morfologia costiera (Moller y Asociados, 2008). Le rocce granitiche scolpite dal mare diventano materiale e soggetto dell'intervento: il percorso segue le fenditure naturali e nessuna roccia viene rimossa per realizzarlo (Andreu & Pertuzé, 2011).

Moller impone una disciplina rigorosa: ogni intervento deve essere essenziale, ogni pietra locale tagliata a mano da artigiani e 'cucita' nel paesaggio come parte del suo stesso organismo. La costruzione del sentiero diventa così un gesto temporale e rituale, in cui la lentezza dell'esecuzione rimanda al tempo profondo della geologia. Una disciplina operativa, che si traduce in una costruzione quasi invisibile, manifesta una concezione del progetto come 'atto di ascolto' in cui il paesaggista si fa mediatore tra materia e percezione (Martignoni, 2022).

Le pietre, lavorate da scalpellini locali nel corso di due anni, diventano strumenti di misura del tempo e della cura: la loro disposizione non altera la continuità geologica ma la sottolinea, rivelando la struttura profonda del sito. Il progetto si fonda su un atto di attenzione alla materia (Martignoni et al., 2014) che ne fa la soglia tra umano e terrestre, una presenza che misura il tempo oltre l'uomo.

La consapevolezza del tempo emerge sia nel processo di costruzione, sia nel concepire l'esperienza del visitatore. La scelta di non installare corrimano o segnaletica accentua la dimensione esperienziale e percettiva del paesaggio, invitando a un camminare contemplativo, vulnerabile e immersivo. In assenza di una direzione prestabilita, emerge il desiderio di preservare l'autenticità del luogo, lasciando che sia il paesaggio a parlare e che il visitatore viva l'esperienza in modo rispettoso e poetico, valorizzando la materia e il tempo senza imporsi su di essi.

Il progetto si pone con sensibilità e inaspettata leggerezza lungo la linea d'orizzonte tra cielo e mare: la precisione delle regole e l'audacia dell'intervento convivono con un gesto delicato, capace di rendere lieve anche il peso del granito (Stuart-Smith, 2024). La materia inorganica diventa così un *medium* di conoscenza, capace di restituire al visitatore la consapevolezza della propria posizione nel tempo. In questo senso, *Punta Pite* esprime una poetica della misura e del limite: un paesaggio che lascia parlare l'eternità della natura attraverso la pazienza del fare e la risonanza del tempo e che privilegia il gesto minimo e la continuità con l'esistente, trasformando la geologia stessa in linguaggio del progetto.

La materia inorganica può essere 'interrogata' per conferire al luogo una nuova vitalità intervenendo sui paesaggi estrattivi. Nel *Parc du Louvre-Lens* (2017),

Fig. 4 – Punta Pite, 2011.
Photo: Magdalena Besomi, <URL: https://www.flickr.com/photos/totb/> (lic. CC BY-NC-ND 2.0).

Catherine Mosbach affronta il tema del minerale come materia viva e relazionale, inscritta nei processi di rigenerazione ecologica e simbolica di un paesaggio post-industriale, attraverso una poetica in cui il suolo diventa elemento attivatore di un 'litoecosistema', in cui collaborano materia minerale e organismi viventi[6].
Il sito, un'ex-miniera di carbone, è trasformato in un parco che segue le tracce delle vecchie rotaie e i rilievi residui dei *terrils*, mantenendo la memoria delle ferite del suolo. Lontana da un approccio formalista, Mosbach interpreta il terreno come archivio e palinsesto geologico, in cui le tracce industriali non vengono cancellate ma tradotte in nuovi cicli ecologici[7].
L'uso della granulometria locale e dei materiali di risulta riflette una visione ecologica in cui l'inorganico non è l'opposto del vivente, ma la sua condizione di possibilità (Latour, 2017).
Il progetto affronta il tema della porosità in tutte le sue dimensioni: orizzontale, verticale e materica. La superficie in calcestruzzo è disseminata di aperture circolari, fenditure e cavità. Alcune di queste cavità sono colmate con materiali permeabili – residui minerari e industriali – che favoriscono la filtrazione e l'accumulo dell'acqua nel suolo (Heesche et al., 2022).
Il parco si configura come organismo poroso, un paesaggio 'tellurico' (Sautot, 2013) aperto a processi di ricolonizzazione spontanea, in cui la temporalità lunga della materia diventa linguaggio[8].
Questo approccio permette alla superficie minerale di diventare un supporto per la vita lasciando che il processo avvenga spontaneamente. Attraverso l'uso dei substrati minerali e terrosi lasciati aperti alla trasformazione biologica, Mosbach sottolinea come il progetto di paesaggio si completi pienamentente solo quando apre il proprio immaginario alle popolazioni che lo frequenteranno (Mosbach & Daval, 2016). In questa prospettiva, la condizione di continua trasformazione del parco esprime un'etica del progetto fondata sulla coesistenza e sulla cura.
Il lavoro di Mosbach non è caratterizzato da una scrittura formale sistematica, ma da una *maille* (maglia) finemente tessuta per catturare fenomeni e trascriverli in materialità. L'uso delle superfici minerali e substrati geologici esposti è cruciale per la strategia di confondere i confini tra l'architettura e il paesaggio, tra il vivente e l'inerte (Mosbach & Daval, 2016)[9].
Nutrire la relazione tra la cultura dei luoghi e le loro risorse significa riconoscere nel paesaggio un sistema vivo di memorie e processi, dal tempo geologico alla memoria dell'acqua, dalle trasformazioni lente alla rigenerazione dei suoli (Cortesi, 2024): il progetto di Louvre-Lens costruisce condizioni di possibilità per la vita, facendo del paesaggio un archivio di trasformazioni in cui la materia conserva e rinnova il senso del luogo. In questa prospettiva, Mosbach trasforma l'inorganico in un segno di continuità più che di separazione: un mezzo di narrazione, riparazione e coabitazione.

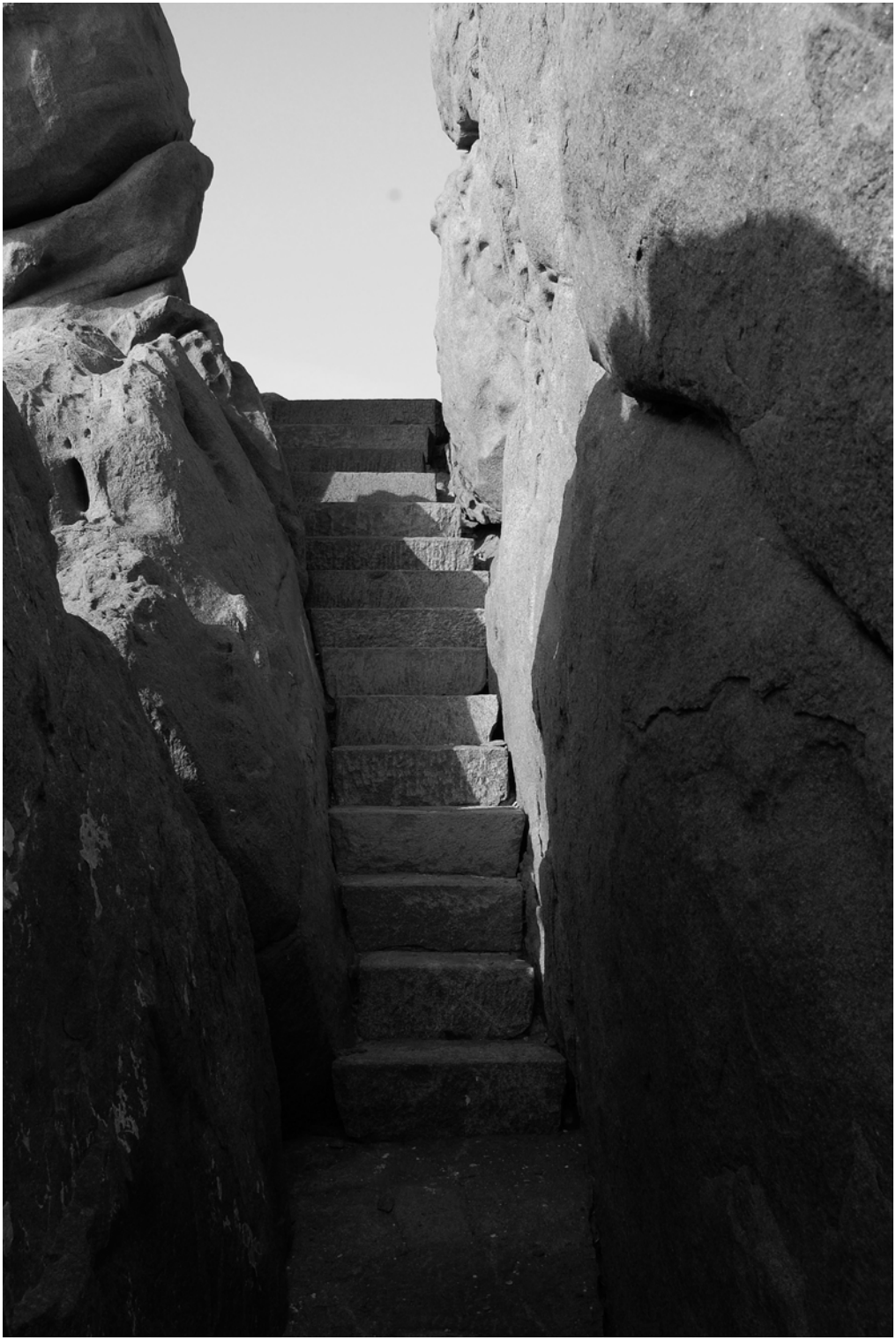


Fig. 5 – Between past and modernity, the Louvre-Lens Museum and waste dumps, 2014.
Photo: Patrick BAUDUIN Grand Prix d'Auteur 2020, <URL: https://www.flickr.com/photos/napafloma-pictures/> (lic. CC BY-NC-ND 2.0).

Per una svolta 'geologica' del progetto

Il paesaggio minerale, osservato attraverso la lente del tempo profondo, si configura come un luogo di tensione ontologica tra materia e memoria, tra geologia e psiche. In questo quadro, la roccia – figura dell'inorganico per eccellenza anche quando si fa pietra– si propone come dispositivo simbolico, portatore di una durata che eccede quella umana e capace di interrogare il rapporto tra tempo e progetto.

Questa visione implica un *geological turn* nel pensiero progettuale: non si tratta di imitare la natura né di estetizzarne la rovina, ma di riconoscerne l'alterità multipla e l'opacità come condizioni epistemologiche e operative.

Il paesaggio minerale non è sfondo, ma soglia di uno spazio di coabitazione asimmetrica tra umano e non-umano, in cui il progetto si mette in ascolto, senza pretese di risoluzione, piuttosto portando alla luce ciò che è celato.

La roccia madre emerge, sia metaforicamente che – ove possibile – letteralmente, come figura liminale: custode di traumi, archivio geologico, nume ambiguo dell'inattuale.

In un'epoca segnata da instabilità, accelerazione e spaesamento, l'inorganico diventa interlocutore ideale: la pietra, nella sua indifferenza e nella sua silenziosa resistenza, assume un ruolo critico e generativo. Essa restituisce al progetto un tempo lungo, un'etica della permanenza, un'estetica del limite. Progettare con la pietra significa accettare un attrito tra intenzione e materia, tra visione e durata, tra desiderio e impossibilità.

Come osserva Bruno Latour (2017), riconoscere l'inorganico come parte dell'ecologia significa superare la dicotomia tra vita e materia. La materia inorganica è una soglia che esprime di volta in volta la ricomposizione di un trauma, la profondità del tempo, una presenza viva. Lavorare con essa, quindi, significa accettare una perdita di controllo e una disponibilità ad ascoltare l'inorganico come ciò che resta, eccede e sopravvive.

Il paesaggio inorganico non si contrappone alla vita nelle sue innumerevoli e meravigliose manifestazioni, ma si propone struttura critica del futuro, capace di disinnescare l'ideologia della prestazione ambientale e di riattivare un ascolto stratificato della materia. Un ritorno al minerale non come immobilità, dunque, ma come atto teorico-politico che riapre al progetto il tempo dell'irrappresentabile, del non-risolto, e in definitiva, della permanenza.

Note

[1] Questa metafora entra in risonanza con l'immaginario americano che, in assenza di vestigia monumentali di un passato imperiale, trova la propria misura nella grandiosità delle imponenti formazioni geologiche nazionali – Yosemite, Monument Valley, Grand Canyon – assumendo il patrimonio naturale come fondamento dell'identità storica.
[2] Nell'accezione semperiana del termine 'tettonico'.
[3] Dal termine Heimlich ('familiare', 'intimo', 'domestico', ma anche 'nascosto', 'celato'), non indica solo ciò che è non familiare, bensì ciò che lo è stato e, dopo essere stato rimosso, ritorna in forma inquietante.
[4] Il sistema di tunnel sotterranei, scavati nella roccia madre fino a 450 metri di profondità, è destinato ad accogliere fino a 6.500 tonnellate di uranio in contenitori di rame (Gibney, 2015).
[5] Il Freeway Park (1976) progettato da Lawrence Halprin con Angela Danadjieva a Seattle, realizzato al di sopra dell'Interstate 5, colma una frattura urbanistica proponendo un paesaggio minerale che media tra infrastruttura e vita urbana (City of Seattle, 2005).
[6] Il progetto si basa sui processi di proliferazione di organismi viventi come i muschi che tipicamente colonizzano i giunti lasciati liberi dal cemento o dall'asfalto. Il concetto di 'litoecosistema' riassume appieno l'idea di co-esistenza: batteri, alghe, funghi e materia minerale collaborano nella rigenerazione del suolo.
[7] L'intervento si articola lungo gli assi ferroviari dismessi, oggi trasformati in corridoi ecologici, e adotta un linguaggio che accoglie le ferite del suolo: pendenze, scorie e materiali residui vengono mantenuti come segni del tempo e strumenti narrativi. Mosbach propone una visione del progetto come pratica riparativa e multispecie, in cui il suolo è condizione di continuità: elemento drenante e dispositivo di bonifica, assume un ruolo metamorfico, insieme infrastruttura idrologica e traccia memoriale.
[8] Incarna questa svolta anche il recente progetto Stonelife, presentato alla Biennale di Venezia 2025 da Andrés Jaque e Office for Political Innovation. La pietra è intesa come un'entità ecologica, relazionale e performativa: attraverso una sofisticata tecnologia che attiva superfici litiche con soluzioni microbiche, vengono innescati processi di biomineralizzazione che contribuiscono al sequestro di carbonio. Lungi dall'essere inerte, la pietra diviene parte di un 'litoecosistema' in cui collaborano batteri, alghe e funghi, sfidando le tradizionali distinzioni tra naturale e artificiale. Ispirato a cosmologie indigene, il progetto propone una visione dell'architettura come pratica riparativa e multispecie, dove l'inorganico non è altro dalla vita, ma sua condizione e continuità.
[9] Il progetto dei parvis (piazzali) del Louvre-Lens è concepito con l'obiettivo specifico di dissolvere i limiti tra minerale e vegetale, e tra architettura e paesaggio. I materiali minerali come il cemento e l'asfalto utilizzati per le pavimentazioni e le giunture non sono visti come superfici finite e statiche. Anche la superficie del muro di sostegno è spontaneamente invasa da cianobatteri e muschi, favoriti da condizioni climatiche specifiche (un'estate piovosa e calda). Queste 'resurrezioni' [résurgences] biologiche si sviluppavano anzi primariamente in senso verticale, quando ci si sarebbe aspettati una colonizzazione sul piano orizzontale.

Riferimenti bibliografici

Andreu T., Pertuzé C. (a cura di) 2011, *Blanca Montaña: Arquitectura reciente en Chile / White Mountain. Architecture in Chile*, Ediciones Puro Chile, Santiago.

Aragon L. 1966 (1926), *Le Paysan de Paris*, Éditions Gallimard, Paris.

Caillois R. 1985, *La scrittura delle pietre*, Einaudi, Torino (ed or. 1970, *L'écriture des pierres*, Skira, Paris).

City of Seattle 2005, *Freeway Park Landmark Nomination Report*, <URL: https://www.seattle.gov/documents/departments/neighborhoods/historicpreservation/landmarks/relateddocuments/desrpt_freewaypark.pdf> (06/25)

Cortesi I. 2022, *Il paesaggio al centro. Realtà e interpretazione*, LetteraVentidue, Siracusa.

Cortesi I. 2024, *Imparare da e con il paesaggio, Intervista a Catherine Mosbach*, LetteraVentidue, Siracusa.

Dusi E. 2025, *La caverna buia di Onkalo. Nasconderà l'uranio per 100 mila anni, oltre la fine dell'umanità*, «La Repubblica», 22 Maggio 2025, <URL: https://www.repubblica.it/cronaca/2025/05/22/news/deposito_scorie_radioattive_nucleari_olkiluoto_finlandia-424575115/> (09/25).

Moller y Asociados 2008. *Intervencion en Punta Pite. Chile*, in «Paisea revista de paisajismo», n.5 (2008), pp. 26-29.

Ferriss H. 1929, *The Metropolis of Tomorrow*, Ives Washburn, New York.

Gibney E. 2015, *Why Finland now leads the world in nuclear waste storage*, «Nature», <URL: http://www.nature.com/news/why-finland-now-leads-the-world-in-nuclear-waste-storage-1.18903> (10/25), doi:10.1038/nature.2015.18903.

Harmansah Ö. 2020, *Deep Time an Landscape History: How can Historical Particularity Be Translated*?, in B. Wiggin, C. Fornoff, P. E. Kim (a cura di), *Timescales: Thinking Across Ecological Temporalities*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Heesche J., Braae E. M., Jørgensen G. 2022, *Landscape-Based Transformation of Young Industrial Landscapes*, «Land», n.11(6), p. 908, <URL: https://doi.org/10.3390/land11060908> (10/25).

Hirsch A. B. 2014, *City Choreographer: Lawrence Halprin in Urban Renewal America*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Koolhaas R. 1978, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, New York.

Latour B. 2017, *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*, Polity Press, Cambridge.

Luciani D. 2012, *Luogo come ierofania*, in Id. (a cura di), *Il luogo e il sacro: Contributi all'indagine sul linguaggio simbolico dei luoghi*, Edizioni Fondazione Benetton Studi Ricerche con Canova, Treviso.

Macfarlane R. 2019, *Underland: A Deep Time Journey*, Hamish Hamilton, London.

Madsen M. 2010, *Into Eternity: A Film for the Future*, I Wonder Pictures, Denmark.

Metta A. 2022, *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*, DeriveApprodi, Roma.

Martignoni J., Pearson D., Moller T. 2014, *Teresa Moller: Unveiling the Landscape*, Hatje Cantz Verlag, Berlin.

Martignoni J. 2022, *Teresa Moller: Reflections in the Landscape*, Arquine.

Morton T. 2018, *Iperoggetti. Filosofia ed Ecologia dopo la Fine del Mondo*, (trad. it. a cura di V. Santarcangelo), Nero, Roma (ed. orig. 2013, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis).

Morton T. 2019, *Ecologia oscura. Logica della coesistenza futura*, Nottetempo, Roma (ed or. 2018, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press).

Mosbach C., Daval A. 2016, *De sol, d'air, d'eau sous photons*, «Projets de paysage», n.14, <URL: http://journals.openedition.org/paysage/8317> (10/25).

Piranesi G. B. 1756, *Le Antichità Romane*, Tomo IV, tav. XIX, Roma.

Robertson I. 2012, *Replanting Freeway Park: Preserving a Masterpiece*, «Landscape Journal», n.31 (1–2), pp. 77–99.

Sartre J.-P. 1943, *L'Être et le Néant*, Gallimard, Paris.

Sautot D. 2013, *Catherine Mosbach, paysages telluriques*, «L'Architecture d'Aujourd'hui», 394.

Stuart-Smith T. 2024, *Rock And A Hard Place*, «The World of Interiors», <URL: https://www.worldofinteriors.com/story/punta-pite-chile-teresa-moller> (10/25).

The Cultural Landscape Foundation (TCLF) 2006, *Freeway Park: Past, Present and Future?*, <URL: https://www.tclf.org/freeway-park-past-present-and-future> (10/25).

The Cultural Landscape Foundation (TCLF), 2017, *Freeway Park (1969–76)*, <URL: https://www.tclf.org/landscapes/freeway-park> (10/25).

Weller R. 2001, *Between hermeneutics and datascapes: a critical appreciation of emergent landscape design theory and praxis through the writings of James Corner 1990–2000 (Part One)*, «Landscape Review», vol.7, n. 1, pp. 3–24.

Yourcenar M. 1992, *La mente nera di Piranesi*, in Id., *Il tempo, grande scultore*, Bompiani, Milano (ed. or. 1991, *Le Cerveau noir de Piranèse* (1959 et 1961), in *Sous bénéfice d'inventaire*, La Pléiade).

Reificazione archeologica del mito. Il progetto come atto mitopoietico del paesaggio

Andrea Scalas
Dipartimento di ingegneria Civile, Ambientale e Architettura, Università degli Studi di Cagliari, Italia
andrea.scalas@unica.it

02
2025
seconda serie

Abstract

Il contributo riflette sulla poietica disvelatrice del mito come strumento attivo nel progetto di paesaggio, esplorando la sua dimensione più strutturale e critico-operativa. Non esclusiva narrazione sibillina o mera superficie immaginifica, il mito intrattiene una forma necessaria, intrinsecamente legata alla capacità di sopravvivenza dell'essere umano che, nella costruzione del paesaggio, attua con l'ambiente un solido patto fondativo, la cui onorabilità contemporanea decreta un'onerosa responsabilità. "Parola vera che svela l'ἀρχή" (Venturi Ferriolo, 2022), il mito può innescare inedite possibilità progettuali, soprattutto per i paesaggi dell'archeologia che, in una condizione di sospensione temporale, si muovono in un dedalo "frammentariamente preservato in un formidabile intrico" (Carandini, 2000). Qui il mito non riguarda solo i frammenti archeologici ma impregna gli elementi mitopoietici con cui l'architettura entra(va) a contatto e si relaziona(va), come il suolo, non mera materia estratta di scavo ma riporto attivo di terra viva. Attraverso due casi studio paradigmatici, il contributo illustra il modo in cui il mito si reifica nelle materie del paesaggio, orientando potenziali ermeneutiche mitopoietiche per i luoghi.

This paper reflects on the revelatory poetics of myth as an active tool in landscape design, examining its deeper structural and critical-operative dimensions. Rather than a purely enigmatic narrative or mere imaginative surface, myth embodies a necessary form intrinsically tied to human survival. In the construction of landscape, this relationship establishes a foundational pact with the environment, whose contemporary integrity carries onerous responsibility. Described as a "true word that unveils the ἀρχή" (Venturi Ferriolo, 2022), myth can activate novel design potentials, especially within archaeological landscapes that exist in a state of temporal suspension. These landscapes navigate a labyrinthine "formidably tangled and fragmentarily preserved" condition (Carandini, 2000). Here, myth extends beyond archaeological fragments to permeate the mythopoietic elements with which architecture engage(d), such as soil, not simply excavated matter but an active deposit of living earth. Through two paradigmatic case studies, this paper demonstrates how myth reifies itself within the landscape's matters, guiding potential mythopoietic interpretations and design strategies for these places.

Keywords

Mitopoiesi, Addomesticazione, Paesaggio archeologico, Riporto di suolo, João Ferreira Nunes
Mythopoiesis, Domestication, Archaeological Landscape, Soil Backfill, João Ferreira Nunes

Received: *June 2025* / Accepted: *December 2025* | © 2025 Author(s). Open Access issue/article(s) edited by RI-VISTA, distributed under the terms of the CC-BY-4.0 and published by Firenze University Press. Licence for metadata: CC0 1.0. DOI: 10.36253/rv-17944

Poietica del mito

Il contributo indaga il tema del mito come dispositivo disvelatore del progetto di paesaggio, prediligendo un ragionamento intorno alla condizione poietica che questo arcano concetto può conferire ai paesaggi dell'archeologia dove, più che in altri contesti, le relazioni tra gli elementi tettonici a contatto con l'architettura si manifestano in un solidale palinsesto "frammentariamente preservato in un formidabile intrico" (Carandini, 2000, p. 17), visibile, invisibile e, tuttavia, semanticamente fertile per il progetto, anche se spesso latente nel suo grado di sospensione temporale. Narrazione fattuale dalla natura straordinariamente ambigua, il mito costituisce *ab origine* una superficie immaginifica attraverso la quale alcuni problemi di natura prettamente cosmogonica, posti da tempi remoti in forma enigmatica, convergono verso una qualche forma di risoluzione, che diviene fondamento di conoscenza e condivisione di una comunità[1] . Questa condizione caratterizza precipuamente le culture arcaiche che, vivendo in una condizione solidale al ritmo del cosmo, dove "ogni oggetto e ogni azione acquistano un valore, e diventano reali, in quanto partecipano a una realtà che li trascende" (Eliade, 1968, p. 16), interpretano il mito come strumento capace di assumere una valenza chiarificatrice[2], autorevole e pregna di senso. Tuttavia, la postura del contributo non intende insistere tanto sul mito in quanto narrazione simbolica o retaggio culturale del passato, concetto già ampiamente documentato in letteratura (Cassirer, 2015) e, a volte, adoperato come innesco analogico-progettuale[3] , ma intende soffermarsi su una sua espressione più critico-operativa. In particolare, i paesaggi dell'archeologia sembrano costituire un ambito oltremodo adeguato a questa interpretazione, in quanto alimentano un concetto biunivoco di mito, intrinsecamente legato tanto alle stesse architetture, custodite e protette, immerse ed emerse, quanto alle invarianti ambientali, a quegli elementi tettonici che, nel celare l'architettura, estendono e amplificano tale categoria enigmatica, al punto tale da divenire vere e proprie materie mitopoietiche dal forte carattere pragmatico, da cui scaturiscono inedite possibilità di matrice progettuale. Il contributo, dunque, tenta di dimostrare il concetto di mito in qualità di istanza operativa, per poi indagare come tale concetto possa interessare tanto i frammenti architettonici quanto le materie del paesaggio attraverso due casi studio paradigmatici.

Addomesticazione e necessità

"Intreccio dei fatti in una narrazione leggibile" il mito rappresenta "l'azione con la sua parola vera, vale a dire l'evento legato al profondo pozzo del passato ripetuto nel tempo e col tempo, aspirando all'eternità"; se, come sostiene il filosofo Massimo Ven-

turi Ferriolo (2019, p.10), il mito gode di questa nota arcaicamente poietica, allora appare opportuno esplorare il modo attraverso il quale tale parola, "allo stesso tempo sacra e profana" (Bacci, 2019, p. 9), si reifica nel paesaggio, teatro di una epica alleanza tra essere umano e ambiente[4], stipulata in tempi remoti e mai del tutto dismessa. L'idea stessa di mito, se intrecciata alla costruzione del paesaggio, rivela ed esplica la profondità di tale intesa, fondata su una condizione impellente, esito radicato di un processo di reciproca trasformazione tra i due vettori: la necessità di sopravvivenza, legata al proteggersi, all'alimentarsi (Clément, 2022, p. 17), all'abitare (Norberg-Schulz, 1981).

In questo senso, ogni trasformazione non costituisce solo un'operazione meramente tecnica, ma implica una relazione che esprime, a tutti gli effetti, un patto fondativo, dove l'essere umano modifica l'ambiente per adattarlo ai propri bisogni, e nel farlo, stringe con esso un legame duraturo. Si tratta di un processo di addomesticazione, fatto di mutua dipendenza, dove l'urgenza concreta dello stare al mondo muove e catalizza l'azione metamorfica che genera il paesaggio. In concerto con il pensiero del paesaggista João Ferreira Nunes, questa idea di reciprocità non emerge in modo intenzionale: "non è tanto l'uomo che vuole costruire il paesaggio, piuttosto è l'uomo che è portato a costruire il paesaggio, attraverso operazioni ed espressioni di mera necessità"[5]. Nella lettura contemporanea del paesaggio, il paesaggista portoghese ritiene poco chiaro "un univoco modo di vedere la costruzione del paesaggio. L'uomo decide di cambiare, e il paesaggio conseguentemente cambia; l'uomo trasforma e il paesaggio, passivamente, si trasforma. Ma non è esattamente così: è importante comprendere che questo scambio, in realtà, non è univoco: le trasformazioni che imprimiamo nel paesaggio coinvolgono le trasformazioni che il paesaggio imprime in noi, al punto che non è possibile parlare di individuo e paesaggio, ma di una sola cosa: di habitat, l'habitat

Fig. 1 - Mostra fotografica *Hidden: Animals in the Anthropocene*. Uno dei 500 maiali trova un raggio di luce e sbircia fuori dall'oscurità della stalla in una luminosa mattina d'estate, Polonia, 2014 (crediti foto: Konrad Lozinski).

dell'uomo. Non è l'unico caso in cui organismo e habitat formano un unico sistema; tuttavia, quello che mi sembra importante evidenziare nelle conseguenze dell'architettura del paesaggio, è che questo corrisponde a un patto, creatosi nel grande processo di addomesticazione del paesaggio e nato per giustificare quasi tutti i miti"[6].

Il frumento e il maiale

Questo processo di addomesticazione mutuale, tuttavia, non è esente da problematizzazioni: esso comporta una responsabilità etica. Addomesticare significa rendere dipendente e ogni dipendenza implica una cura. Dice ancora Nunes: "nel momento in cui l'uomo porta un elemento dal lato selvatico al lato domestico, gli sta inesorabilmente offrendo qualcosa: una condizione eccezionale di sopravvivenza e moltiplicazione"[7]. Al fine di corroborare la sua tesi, il paesaggista propone due esempi[8]: il frumento e il maiale:

> "Prima della sua alleanza domestica con l'uomo, il frumento era un'erbacea qualsiasi; ora, grazie all'uomo, il frumento rappresenta la specie vegetale più moltiplicata al mondo, una coltura da seminativo che deve esclusivamente all'addomesticazione il suo successo in quanto specie. Tuttavia, quando l'uomo interviene sulle capacità autonome di resistenza di un elemento selvatico, ne mina inesorabilmente la dignità. Se nel tempo l'uomo trasforma un maiale selvatico, al tal punto da snaturare la sua capacità di pascolare agevolmente, accade qualcosa: da un lato, la povera creatura ha perso completamente la propria autonomia animale; dall'altro, si crea una sorta di dipendenza data dall'impossibilità di rinnegare un'assistenza umana al maiale"[9].

Gli esempi citati chiariscono con forza e un certo grado di crudezza il passaggio dal selvatico all'addomesticato e le possibili conseguenze di tale azione: in entrambi i casi, ciò che si è prodotto non è soltanto una modificazione biologica, ma una condizione di interazione ecologica: una forma di vita che esiste e resiste solo all'interno di un sistema stabilito e regolato dall'essere umano, come testimoniato dallo struggente scatto di Konrad Lozinski (fig. 1), copertina della efferata mostra fotografica *Hidden Animals in the Anthropocene* (McArthur, Wilson, 2020). L'individuo contemporaneo si ritrova, dunque, portatore di un'eredità pesante: un intero sistema di relazioni costruite nel tempo, che non possono essere ignorate senza pensare alle potenziali conseguenze. Il paesaggio stesso, risultato visibile e invisibile di questo patto, attraverso la sua forma complessa e stratificata, frutto di adattamenti reciproci, vincola la presenza umana a un'attenzione verso determinate scelte operanti. Il frumento e il maiale rappresentano due esempi: tuttavia, nel momento in cui li trasponiamo "al grande sistema di piante, animali e relazioni addomesticate che costituiscono il paesaggio, capiamo che l'uomo contemporaneo nasce con le spalle cariche di una responsabilità e di un contratto di continua cura, sostegno e affetto rispetto a tutto ciò che è stato fatto prima, che non possiamo più rinnegare"[10].

La motivazione paesaggistica

Alla luce di questa necessità di cura operante, il mito si manifesta come filtro che ha la possibilità, in una certa misura, di limitare o accentuare il modo in

cui interpretiamo e esprimiamo un dato giudizio sul paesaggio: in altre parole, "il mito condiziona precisamente la lettura che l'essere umano può fare delle cose"[11], alimentando anche visioni oltremodo radicali legate alla costruzione del paesaggio, in alcuni casi espressioni posturali fomentate dalle criticità della condizione contemporanea, come la diffusione del "mito della natura perfetta"[12].

Tale mito estremista nasce da una reazione sovversiva nei confronti degli effetti distruttivi dell'azione antropica, proponendo un'idealizzazione della natura come spazio edenico, incontaminato, selvatico, autosufficiente (Thoreau 2012; Brevini, 2013). Secondo questa prospettiva, ogni intervento umano è declinato come un errore, una colpa, e l'unica via possibile di redenzione si chiarifica nell'astensione agentiva antropica, che dovrebbe semplicemente lasciare alla natura la riappropriazione dei propri spazi.

Una posizione che adduce a un'illusione pericolosa e fallace, tutta umana, fondata tanto sull'incapacità di vivere il selvatico quanto sul tradimento dell'alleanza originaria. È innegabile, infatti, che l'individuo contemporaneo, in prima istanza, abbia ormai perso le abilità e competenze necessarie per vivere nel selvatico, poiché non sarebbe più in grado di sopravvivere senza scardinare alcune consuetudini e, in secondo luogo, l'abbandono del paesaggio antropizzato significherebbe tradire a monte il patto fondativo con il quale l'umanità ha dato origine al proprio habitat[13]. Pertanto, rinunciare a intervenire, a correggere, a progettare addurrebbe a un rifiuto tanto del presente quanto dell'intera storia culturale dell'umanità. La natura perfetta, lungi dal salvare l'umanità, la condannerebbe all'inazione, all'indolenza, alla decadenza; al contrario, ciò che il mito insegna, se compreso, accolto e veicolato, è l'osservazione della grande capacità critica dell'individuo come discrimine essenziale. D'altro canto, la stessa storia dell'abitare è caratterizzata da tentativi e fallimenti empirici, ma anche di adattamenti intelligenti e creazioni durature, in cui la sopravvivenza stessa tra diverse ecologie (Guattari, 2019; Morton, 2010) si incardina, frutto di una stessa capacità, lenta e continua, di adattamento che opera trasversalmente al tempo.

"L'unico modo di sopravvivere è onorare questo patto"[14] asserisce con fermezza il paesaggista portoghese. In questo senso, onorare il mito significa assumersi fino in fondo la responsabilità di progettare, non in modo arbitrario, nostalgico o onnipotente, ma con prudenza e giudizio. Il mito, dunque, si presenta come una forma pratica di consapevolezza, come "motivazione paesaggistica" (Berque, 2021, pp. 112-113) foriera di un principio di responsabilità formativa di cura. Siamo condannati al paesaggio – come recita il titolo evocativo di un testo di Nunes[15] – ma non in un senso di mera costrizione. Siamo condannati a prendercene cura, a comprenderlo, a trasformarlo ancora, portando con noi la memoria e il senso del pat-

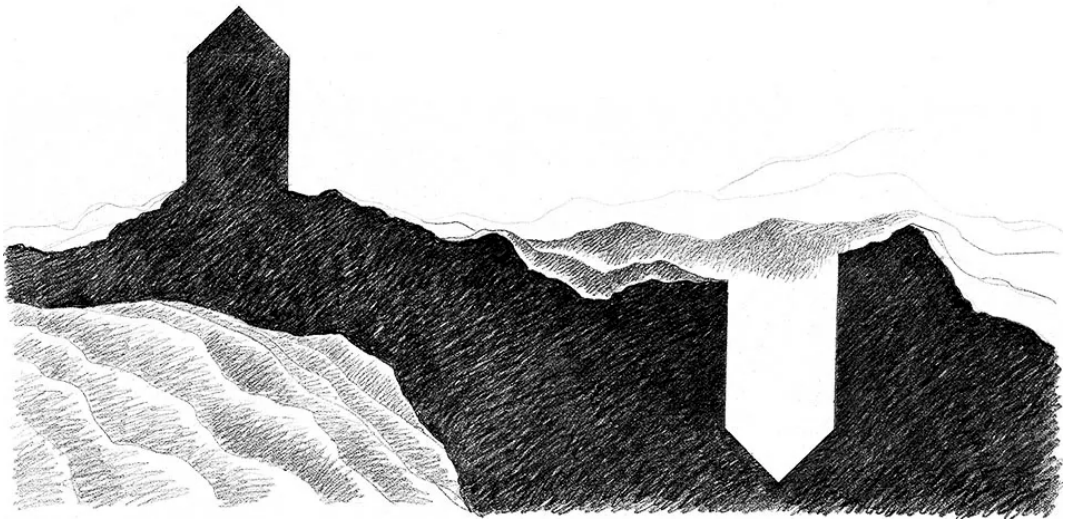


Fig. 2 - João Ferreira Nunes, *Scavare e Riportare*, schizzo per l'isola di El Hierro, Canarie, 2012 (fonte: www.proap.pt).

to originario che ci ha resi, a tutti gli effetti, ecologia tra le ecologie.

La materia mitopoietica

La postura di Nunes mette in luce un rilevante carattere del mito, "racconto sovratemporale che educa ad amare e curare i luoghi rendendoli riconoscibili" (Venturi Ferriolo, 2019, p.10), che si innesta subitaneamente nel rapporto con lo spessore del tempo che la responsabilità del progetto di paesaggio determina. Il mito, in qualità di "parola vera che svela l'ἀρχή"[16], può rendere contemporanei e intelleggibili passato e futuro. Tuttavia, questa possibilità che il palinsesto intrattiene, che fa leva sull'azione di cura offerta dal mito, non sempre è chiara ed esplicita; il più delle volte, le problematiche che essa sottende risultano celate, recise, indecifrabili, incomprese, inspiegabili e occulte.

Ciò si osserva paradigmaticamente nei luoghi dell'archeologia, all'interno dei quali l'azione rigorosa dello scavo, nel proporre la riemersione ermeneutica dei frammenti architettonici, lascia aperte questioni di notevole interesse per il progetto di paesaggio.

Se si assume che l'istanza mitica, infatti, veicoli non tanto il modo in cui è nato il mondo, ma il modo in cui l'essere umano si è riconosciuto abitante del mondo e, quindi, il 'come' abbia principiato il processo di costruzione e addomesticazione dei luoghi, ecco che appare rilevante il parallelismo con un'ermeneutica archeologica a servizio del progetto di paesaggio, che oltrepassa il mero concetto disciplinare di scienza metodologicamente esatta vocata alla rovina per divenire strumento critico che indaga i modi originari attraverso i quali l'agente umano ha interpretato il mondo. Ecco, dunque, che le tracce materiali di un insediamento arcaico, le forme dello spazio, i gesti dell'abitare riflettono un modo di stare al mondo che, sebbene remoto, parla senza soluzione di continuità al progetto contemporaneo. Ma vi è ancora qualcosa di più sostanziale nel modo in cui il mito si de-

Fig. 3 - Toni Gironès, Sito archeologico romano di Can Tacó (crediti foto: Aitor Estevez).

clina nei paesaggi archeologici: esso, infatti, non solo permea, identifica ed esalta l'architettura, ma è insito nelle invarianti ambientali dell'architettura stessa, nelle materie mitopoietiche che celano i frammenti archeologici del palinsesto, capaci di ri-connettere, ri-configurare o ri-innescare relazioni nuove o perdute: il suolo, l'acqua, la vegetazione. In questa sede, per questioni di mera sintesi, pare opportuno approfondire, attraverso due casi studio, il primo di questi elementi tettonici.

L'attenzione verso tali materie strutturali del paesaggio con cui le archeologie entrano in relazione, infatti, pare accentuarsi particolarmente nello scarto temporale che intercorre tra le operazioni di scavo archeologico, tema che, dall'angolazione dell'architettura del paesaggio, mette in moto alcune considerazioni. La sospensione di un qualsivoglia cantiere archeologico, a causa di potenziali contingenze di carattere tecnico-logistico (condizioni meteorologiche avverse, problemi di sicurezza, guasti alle attrezzature), scientifico (scoperte inattese, necessità di documentazione o studio) o amministrativo (fine del periodo di autorizzazione di uno scavo, mancanza di fondi o risorse, contenziosi legali o espropri non completati) presuppone alcuni passaggi 'tecnici' atti alla protezione dei depositi archeologici che, metaforicamente e concretamente, traslano dall'azione di scavo all'azione di riporto archeologico del suolo. Il riportare[17], azione primaria antitetica allo scavare, si confronta con l'architettura del suolo (fig. 2) configurando, di fatto, una nuova topografia; la terra stessa di riporto in un sito archeologico non è, infatti, una superficie neutra o abiotica: è un suolo vivo, stratificato, che ha attraversato tempi e usi, e può (ri)diventare materiale attivo di progetto. Il rivoltare la terra, "primo passo nella preparazione del suolo" (Brunon cit. in Latini, Zanon, 2022, p. 15), da azione apparentemente tecnico-cantieristica per l'ambito archeologico, innesca e innesta

Fig. 4 - Toni Gironès, Sito archeologico romano di Can Tacó, le (piatta)forme del sito archeologico (crediti foto: Aitor Estevez).

riflessioni per il progetto di paesaggio – in alcuni casi anche temporanee – che possono sia sistematizzare ermeneuticamente i risultati degli scavi che raccontare un intermezzo effimero, in attesa di ulteriori sollecitazioni provenienti dal mondo dell'archeologia.

Anamnesi progettuale e processuale. Due casi studio

Assumere il riporto archeologico non come mero atto tecnico ma come opportunità progettuale alimenta una possibilità operativa del paesaggio tra rovina e terra, tra architettura e archeologia, che guarda al palinsesto nella sua ottica di stratificazione ecologica, capace di accogliere l'*agency*[18] non umana e ricentrare quella umana, ridefinendo tale azione come gesto archeologico del progetto di paesaggio. Pertanto, appare quantomeno necessario, attraverso il mito, ragionare intorno a un'ermeneutica di progetto che contempli un'azione di anamnesi, quel primo passaggio obbligatorio che osserva il territorio e lo spazio pubblico come "una terra di antica cultura o un palinsesto in cui, più o meno evidente, permane il segno di tutti i gesti che, nella memoria, hanno contribuito a modellare quello specifico paesaggio", poiché è proprio nella stratificazione di quelle tracce, contrastanti o affini, che "l'anamnesi decifra intenzioni e potenzialità", dove "la lettura è un'eredità, e il progetto un lascito" (Marot, 1996, p. 7).

Pare appropriato, dunque, partire proprio da un progetto che interpreta tale lascito attraverso il tema della materia mitopoietica suolo, conferendole un valore resistente di ri-composizione. È il caso studio relativo all'intervento sul sito archeologico romano di Can Tacó dell'architetto Toni Gironès del 2012, ubicato nella comunità autonoma della Catalogna (fig. 3). Il sito lambisce la confluenza dei fiumi Congost e Mogent, in una '*enclave*' denominata *Els Turons de les Tres Creus*, di rilevante interesse ecologico e archeo-

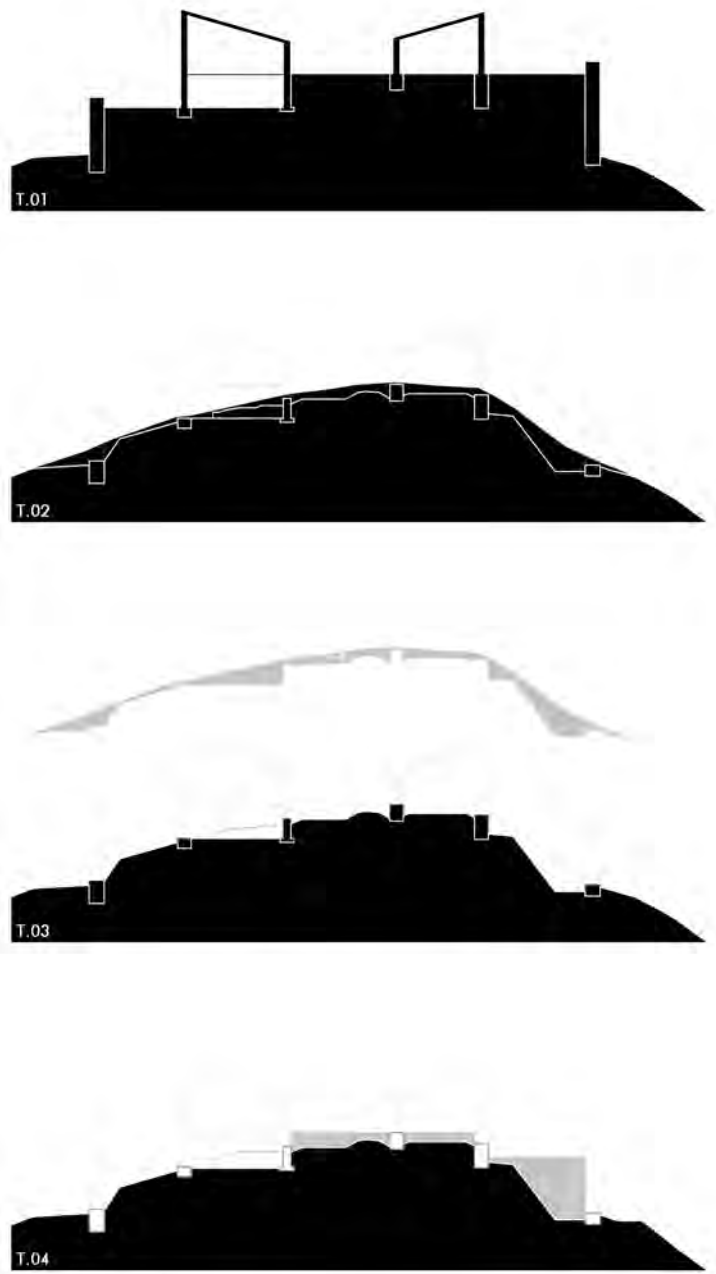


Fig. 5 - Toni Gironès, Sito archeologico romano di Can Tacó, diagrammi temporali di scavo e riporto (rielaborazione grafica a cura dell'autore).

Fig. 6 - Teresa Gali-Izard, *The same garden*, l'esercizio di azione-reazione (fonte: www.arquitecturaagronomia.net).

logico, in un'area metropolitana altamente frammentata. Antico presidio militare che sorvegliava strategicamente le principali vie di collegamento rispetto alla valle, l'architettura della *domus* romana e degli spazi concatenati a essa, già rievocati archeologicamente attraverso l'azione dello scavo, vengono evidenziati dal progetto attraverso una misurata lettura del palinsesto, fondata sulle logiche del riporto delle terre, capace di operare una trasformazione complessiva in quattro movimenti diacronici: "Il primo movimento è la costruzione della *domus*, con il suo *impluvium* e le sue murature in pietra. Il secondo movimento la vede attraversare duemila anni, scomparire nel tempo e essere ricoperta da materia, da sedimento. Il terzo movimento avviene quando gli archeologi, attraverso lo scavo, estraggono quel materiale – ardesia, *licorella* e terre del luogo – e scoprono una nuova realtà; più precisamente, gli archeologi "costruiscono" una nuova realtà, quella che conosciamo come sito archeologico. Il quarto movimento si compie quando ci viene chiesto di valorizzare quel sito preesistente. L'intervento consiste nel restituire al luogo, con una forma e una geometria diverse (fig. 4), le stesse terre che gli archeologi avevano rimosso: una geometria che consente di comprendere l'organizzazione dello spazio e, soprattutto, i piani orizzontali lungo i quali si muovevano i Romani nell'antica *domus*, oggi divenuta sito archeologico"[19]. Qui il suolo, elemento tettonico, amplifica ed estende il mito della *domus,* proponendo attraverso diagrammi temporali in sezione (fig. 5) una lettura contemporanea dell'archeologia che interpreta coerentemente il vuoto e lo spazio, il cui risultato è un "paesaggio millefoglie" (Lassus, 2004, p. 162). La stessa materia sottratta di riporto archeologico, una volta ammucchiata in un cumulo, viene ridistribuita strategicamente in differenti (piatta)forme, innescando un processo di economia circolare, capace anche di incidere significativamente sui costi del progetto.

Se Can Tacò, come esplicato da Gironès[20], lavora attraverso un'operazione progettuale che non pare contemplare o accogliere evoluzioni impreviste successive all'intervento iniziale, il secondo caso studio vaglia un'operazione processuale del riporto archeo-

Fig. 7 - Teresa Gali-Izard, *The same garden*, l'imprevista traccia dei papaveri (fonte: www.arquitecturaagronomia.net).

logico, anch'essa potenzialmente fertile. Difatti, esistono talora modi in cui il progetto di paesaggio ha la possibilità di manifestarsi in maniera minima, accogliendo il *doing almost nothing* (Treib, 2019), riducendo il momento progettuale a poche azioni di intervento minimo (Burckhardt, 2022) che lasciano spazio successivo alla (in)attesa progettuale dell'agentività ecologica. Si tratta del progetto *The same garden* della paesaggista catalana Teresa Gali-Izard (fig. 6), un esercizio 'traduttivo'[21] di "azione-reazione", dove "la trasformazione non è sinonimo di cancellazione, ma può essere una forma di continuità"[22]. Sebbene il progetto non custodisca alcun frammento archeologico al suo interno, esso stesso rappresenta, in un certo qual modo, un'archeologia sospesa, a tratti eterotopica. L'esperimento progettuale evoca, altresì, lo stato di indeterminatezza che alcuni paesaggi dell'archeologia possono potenzialmente accogliere o che, in alcuni casi, già raccontano in maniera approssimata, soprattutto in tempi, spesso dilatati, di attesa che intercorrono tra uno scavo e l'altro, durante i quali il suolo opera spontaneamente. Il progetto della paesaggista spagnola, oltre che entrare a contatto con l'attesa espressiva del selvatico, suggerisce un'impostazione gestuale in grado di innescare una potenziale successione ecologica nel luogo, facendo in modo che "le diverse *agencies* a cui [la progettista] riconosce dignità di forma all'interno del contesto di riferimento possano esprimersi"[23]. Pur nella sua azione imprevista, il riporto di terra mantiene la sua configurazione formale, accogliendo i processi stagionali, modificandosi e rendendosi riconoscibile, alla fine di

un ciclo quasi annuale, attraverso la propagazione del papavero (fig. 7):

> "Vorrei raccontarvi un piccolo esperimento a Senan, nel terreno prossimo a questa rovina [...]. Abbiamo scavato una buca di due metri di diametro e lasciato il riporto di terra accumulata poco più in là, a cinque metri dal centro. Poi, sostanzialmente, quello che abbiamo fatto è stato aspettare. [...] Ma che cosa succede quando aspettiamo? [...] Ci siamo recati lì ogni fine settimana per osservare la buca. È piovuto a novembre e, successivamente, ha cominciato a crescere un po' di *Convolvulus arvensis*, una pianta rampicante. Ovviamente, ci aspettavamo che la buca si chiudesse, che le piante prendessero il sopravvento e che il terreno cominciasse a sgretolarsi. Poi, in inverno è nevicato; abbiamo visto il cambiamento nel mese di marzo, dal momento che gli alberi di mandorlo sono in piena fioritura; poi aprile, e poi maggio, in cui, improvvisamente, vi è stato un inatteso momento in cui i papaveri sono apparsi, proprio nei punti in cui avevamo mosso la terra. Questo è ciò che definisco un giardino. Questo periodo di osservazione è stato un periodo di apprendimento: si può sempre imparare e, in qualche modo, vi è sempre una risposta: la natura ha sempre una risposta, che ci piaccia o no. [...] E questa che abbiamo ricevuto era una risposta molto evidente: abbiamo appreso che i papaveri crescono quando il terreno viene movimentato; l'anno prossimo, probabilmente, non ci saranno papaveri; se li si desidera, bisogna ri-movimentare la terra: ecco, il potenziale si trova lì"[24].

L'osservazione attenta suggerisce che i paesaggi archeologici possono celare, in alcuni casi, la risposta alla loro desolata attesa, insita nel potenziale intrinseco che il riporto di suolo è capace di sprigionare in qualità di materia mitopoietica. Il (ri)vangare la terra – operazione necessaria per l'archeologia – genera un disturbo improvviso che, se attuato consapevolmente, ha la possibilità di corroborare la lettura di tanti siti archeologici, soprattutto nelle loro molteplici intermittenze a cavallo tra gli scavi, dove la forma stessa del suolo e l'eventuale colonizzazione dei suoi strati attivi attraverso le specie pioniere si eleggono a materie narranti del palinsesto archeologico, a volte attraverso una ri-composizione formale, come nel caso di Can Tacò, altre volte attraverso il loro grado di espressività temporanea, come suggeriscono le sezioni temporali (fig. 8) di *The Same Garden*.

In maniera differente e con prospettive anche divergenti, i due casi studio citati si offrono come espressioni esemplari secondo le quali interrogare i luoghi dell'archeologia nelle loro diversità biologico-temporali (Latini, Matteini, 2017, p. 259), attraverso un progetto (in)formativo indiziale che traduce il mito, apprendendolo, e traslandolo ermeneuticamente, assumendo con cura e responsabilità progettuale le materie tettoniche del paesaggio che esso è capace di intercettare, accogliere e addurre. Un'azione chirurgica di progetto di paesaggio che, se calibrata con cura, ha la possibilità 'archeologica' di essere chiarificatrice, sensibile, adattabile e, profondamente ed imprevedibilmente, mitica.

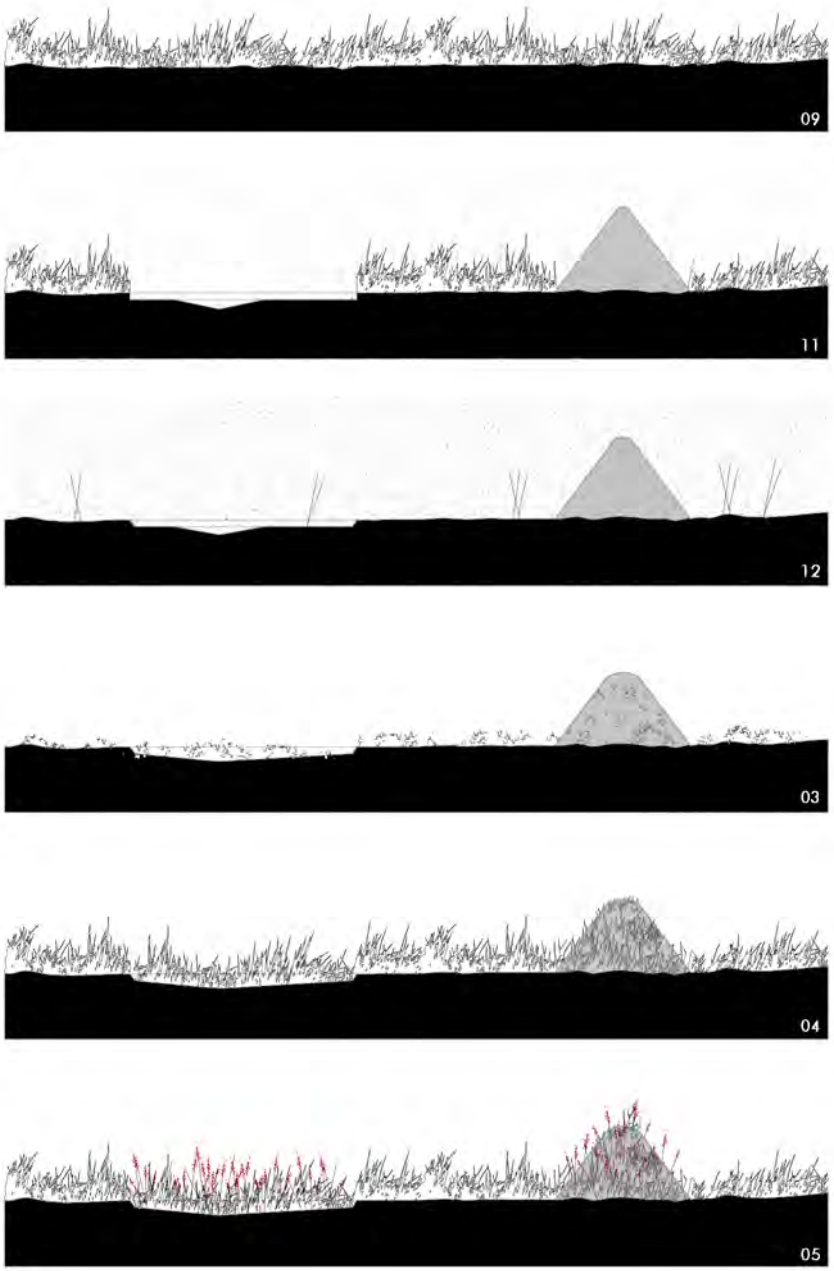


Fig. 8 - Teresa Gali-Izard, *The same garden*, sezioni temporali di scavo e riporto, da settembre a maggio (rielaborazione grafica a cura dell'autore).

Note

[1] "I primi filosofi parlano nel tono della profezia e dell'entusiasmo. La loro convinzione assoluta è quella stessa del sacerdote sacrificatore e del mistagogo. I loro problemi sono quelli della primissima origine delle cose: e dell'inizio, ἀρχή [archè], e del divenire, φύσις [physis]" Cfr. (Huizinga, 2002, p. 137)

[2] "L'uomo antico, prima di agire, avrebbe sempre fatto un passo indietro, alla maniera del torero che si prepara ad un colpo mortale. Egli avrebbe cercato nel passato un modello in cui immergersi come in una campana da palombaro, per affrontare così, protetto e in pari tempo trasfigurato, il problema del presente. La mitologia del suo popolo non soltanto era per lui convincente, aveva cioè senso, ma era anche chiarificatrice, vale a dire dava senso" Cfr. (Kerényi, Jung, 1972, p. 18)

[3] "I miti vanno e vengono passando poco per volta da un luogo all'altro. Ogni generazione li racconta in modo diverso e aggiunge al patrimonio ricevuto dal passato elementi nuovi. Ma dietro a questa realtà che muta da un'epoca all'altra vi è una realtà permanente che in certo qual modo riesce a sottrarsi all'azione del tempo. In essa dobbiamo riconoscere il vero elemento portatore della tradizione religiosa. [...] Io credo che l'importanza del rito e la sua natura collettiva, il suo carattere essenziale di elemento conservatore del mito, costituiscano una chiave per la comprensione del valore dei monumenti e per noi del valore della fondazione della città e della trasmissione delle idee nella realtà urbana" (Rossi, 1966, pp.16-17).

[4] Sulle definizioni di paesaggio, territorio, e ambiente, cfr. (Assunto, 1976).

[5] L'estratto è tratto dall'intervista inedita che l'autore ha avuto il 28 giugno 2022 a Lisbona con l'architetto paesaggista João Ferreira Nunes (PROAP) intorno ai temi del paesaggio archeologico sardo.

[6] *Ibidem*.

[7] *Ibidem*.

[8] I due esempi proposti da Nunes trovano riscontro nel pensiero dello storico e filosofo israeliano Yuval Noah Harari (2024, pp. 108-126): "Circa diecimila anni fa il frumento era un'erba spontanea, non diversa da tante altre e confinata in una zona piuttosto limitata del Medio Oriente. Appena qualche millennio più tardi cresceva in tutto il mondo. [...] Come fu che quest'erba divenne ubiqua, da insignificante che era? Il frumento ci riuscì manipolando *Homo sapiens* a proprio vantaggio. [...] Non offrì nulla ai singoli individui, ma assegnò qualcosa a *Homo sapiens* come specie. [...] Il patto faustiano tra gli umani e i cereali non fu l'unico stretto dalla nostra specie. Un altro riguardò il destino di animali quali pecore, capre, maiali e polli. [...] Solo che l'angolo visuale evoluzionistico offre una misurazione del successo piuttosto incompleta. Giudica ogni cosa secondo i criteri della sopravvivenza e della riproduzione, senza tener in alcun conto la sofferenza e la felicità dell'individuo. [...] In numerose società della Nuova Guinea la ricchezza di una persona viene tradizionalmente determinata dal numero di maiali posseduti. Per assicurarsi che i maiali non scappino, gli agricoltori della Nuova Guinea settentrionale ancora adesso recidono un pezzo del naso dell'animale. Così, ogni volta che il maiale cerca di annusare, soffre un dolore terribile. Poiché i maiali, senza annusare, non riescono a trovare cibo e neppure a girovagare, la mutilazione li rende completamente dipendenti dai loro proprietari".

[9] Cfr. nota 5.

[10] *Ibidem*.

[11] *Ibidem*.

[12] "Il mito della natura perfetta, la cui costruzione tiene conto esclusivo di una grande delusione riguardo alcuni aspetti dell'opera dell'uomo, ha creato una mancanza di fiducia rispetto al futuro, portandoci a pensare che è meglio non agire, non progettare. Ma l'intera nostra sopravvivenza è sempre frutto della nostra capacità critica: l'uomo sopravvive perché è sempre stato capace di correggere, anche sbagliando. Questa è la base della costruzione della nostra sopravvivenza: nel momento in cui noi sosteniamo la perfezione della natura, affermiamo che la costruzione del mondo antropico è sbagliata, e torniamo al selvatico" Cfr. *ibidem*.

[13] "Il ritorno al selvatico è fondamentalmente un errore, per due motivi: il primo è che l'uomo contemporaneo non possiede alcuna capacità di sopravvivenza nella natura selvatica; il secondo è che affermare questo costituisce un tradimento del nostro passato, una rinnegazione del patto con il quale l'uomo è nato" Cfr. *ibidem*.

[14] *Ibidem*.

[15] Per approfondimenti sul pensiero del paesaggista, cfr. (Ferreira Nunes, 2010); per quanto riguarda il testo, intitolato "Condannati al paesaggio", è reperibile sulla rivista "L'Architetto" (CNAPPC – direzione Nicola di Battista) disponibile al seguente link: <https://larchitetto.it/articoli/condannati-al-paesaggio/> [03.25].

[16] Il passo è tratto dall'intervista inedita che l'autore ha avuto il 3 dicembre 2022 a Iglesias con il filosofo Massimo Venturi Ferriolo intorno ai temi del paesaggio arcaico sardo.

[17] "Riportare, trasferire materiale da un luogo a un altro per colmare una depressione o per formare un rialzamento. L'azione tende a modificare l'assetto morfologico originario del suolo: attraverso opportuni riporti di terra si realizza una nuova configurazione orografica, quindi una nuova topografia" (Coccia, 2005, p. 85).

[18] Per approfondimenti sul concetto di *agency*, cfr. (Emirbayer, Mische, 1998, pp. 962-1023).

[19] Estratto tradotto dell'autore della conferenza intitolata "Topografías en el tiempo" dell'architetto Toni Gironès tenuta il 13 luglio 2023 presso la sede sociale del CTAA ad Alicante. La conferenza è disponibile al seguente link <https://www.youtube.com/watch?v=YXgclnVEJas> [05.25].

[20] Sul progetto di Can Tacò e, più in generale, sul pensiero e sulle opere di Toni Gironès, si segnalano (Payá et al., 2017; Spirito, 2024).

[21] "Il mio compito, come paesaggista, non è imporre i miei progetti, ma capire, tradurre. Capire il potenziale di ogni luogo, parlare con i miei clienti e adattare questo potenziale per loro. Quello che faccio è tradurre, tradurre questo potenziale" Estratto tradotto dell'autore della conferenza intitolata "Procesos naturales: Siempre hay una respuesta. Nos guste o no" della paesaggista Teresa Galí-Izard, tenuta il 7 marzo 2018 a Murcia nell'ambito dell'VIII Corso di introduzione all'arte contemporanea Post-Arcadia 2, presso il CENDEAC. La conferenza è disponibile al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=YXgclnVEJas> [05.25]. Per ulteriori approfondimenti sul pensiero e i progetti della paesaggista catalana, cfr. (Galí-Izard, 2005).

[22] *Ibidem*.

[23] Estratto tratto della lezione dottorale PASAP intitolata "Architettura Dilatata" dell'architetta Annalisa Metta tenuta il 18 febbraio 2021. La conferenza è disponibile al seguente link <https://www.youtube.com/watch?v=mdGy8gHge9Y> (05.25). La medesima riflessione è pubblicata in (Metta, 2022, pp. 162-163).

[24] Cfr. nota 21.

Riferimenti bibliografici

Assunto R. 1976, *Paesaggio, ambiente, territorio: un tentativo di precisazione concettuale*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», n. XVIII, pp. 45-48.

Bacci F. 2019, *Mito e architettura. Capanne, transatlantici, capitelli e turbine*, Università degli Studi di Genova.

Brevini F. 2013, *L'invenzione della natura selvaggia. Storia di un'idea dal XVIII secolo a oggi*, Bollati Boringhieri, Torino.

Brunon H. 2022, *L'intimo dell'humus*, in L. Latini, S. Zanon (a cura di) 2022, *Suolo come paesaggio. Nature, attraversamenti e immersioni, nuove topografie,* Antiga Edizioni, Treviso.

Burckhardt L., 2022, *The Minimal Intervention*, Birkhäuser Verlag, Basel.

Carandini A. 2000, *Storie della terra. Manuale di scavo archeologico*. Einaudi, Torino.

Cassirer E. 2015, *Filosofia delle forme simboliche. Il pensiero mitico,* PGreco, Milano.

Clément G. 2022, *Breve storia del giardino*, Quodlibet, Macerata.

Coccia L. 2005, *L'architettura del suolo*, Alinea, Firenze.

Eliade M. 1968, *Il mito dell'eterno ritorno. Archetipi e ripetizione*. Boria, Bologna.

Emirbayer M., Mische A. 1998, *What is agency?*, «American Journal of Sociology», The University of Chicago Press, vol. 103, n. 4.

Ferreira Nunes, J. 2010, *PROAP. Architettura del paesaggio/Arquitectura paisajista*, Note, Lisbona.

Galí-Izard T. 2005, *Los Mismos Paisajes: Ideas E Interpretaciones / The Same Landscapes: Ideas And Interpretations*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

Guattari F. 2000, *The Three Ecologies*, The Athlone Press, London.

Harari Y. N. 2024, *Sapiens. Da animali a dèi. Breve storia dell'umanità*, Giunti Editore, Firenze (ed. orig. 2011).

Huizinga J. 2002, *Homo ludens*, Einaudi, Torino.

Kerényi K., Jung C. G. 1972, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia,* Bollati Boringhieri, Torino.

McArthur J. A., Wilson K. (a cura di) 2020, *Hidden. Animals in the Anthropocene*, Lantern Publishing & Media, Woodstock.

Lassus B. 2004, *Couleur, lumière... paysage. Instants d'une pedagogie*, Monum, Paris.

Latini L., Matteini T. 2017, *Manuale di coltivazione pratica e poetica. Per la cura dei luoghi storici e archeologici nel Mediterraneo*, Il Poligrafo, Padova.

Maggioli M., Tanca M. (a cura di) 2021, *Augustin Berque. Essere umani sulla Terra: principi di etica dell'ecumene*, Mimesis, Milano-Udine.

Marot S. 1996, *Il ritorno del paesaggio* in S. Marot, M. Delluc (a cura di) 1996, *Desvigne & Dalnoky.* Motta Architettura, Milano.

Metta A. 2022, *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*, Derive Approdi, Roma.

Morton T. 2010, *The Ecological Thought*, Harvard University Press, Cambridge-London.

Norberg-Schulz C. 1981, *Genius Loci. Paesaggio architettura e ambiente*, Electa, Milano.

Payá A., Gironès T., Sánchez García J. M. 2017, *El Croquis*, n. 189, Madrid.

Rossi, A. 1966, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova.

Spirito G. 2024, *Toni Gironès, Ritornare alla terra. Opere 1995-2024*, Libria, Melfi.

Thoreau H., D. 2012, *Walden. Vita nel bosco*, Feltrinelli, Milano.

Treib M. 2019, *Doing Almost Nothing: The Landscapes of Georges Descombes*. ORO Editions, Novato.

Venturi Ferriolo M. 2019, *Oltre il giardino. Filosofia di paesaggio*, Einaudi Editore, Torino.

Mito e progetto

Il mito della discrezione borghese. Tre paesaggi domestici di Balsari Berrone e Magistretti[1]

Viola Bertini
Dipartimento di Architettura e Progetto, Sapienza Università di Roma, Italia
viola.bertini@uniroma1.it

Benedetta Di Donato
Dipartimento di Architettura e Progetto, Sapienza Università di Roma, Italia
benedetta.didonato@uniroma1.it

Abstract

Il contributo guarda al sodalizio professionale tra Elena Balsari Berrone e Vico Magistretti, tra le figure più significative del 'professionismo colto' milanese del secondo dopoguerra. Attraverso l'osservazione di quattro abitazioni progettate insieme, emerge la qualità del dialogo tra architettura e paesaggio, fondato su una visione progettuale condivisa, ottimista e radicata nella comprensione del luogo. Il progetto diventa così strumento di modernizzazione, senza mai perdere il legame con la memoria, la tradizione e la dimensione domestica. Le loro opere rivelano un equilibrio sottile tra innovazione e continuità, in cui giardino e architettura si compenetrano, riflettendo una sintonia profonda nei modi di intendere lo spazio abitato.

This paper examines the long-standing professional collaboration between Elena Balsari Berrone and Vico Magistretti, two prominent figures of Milan's post-war 'professionismo colto'. Focusing on four residential projects, it sheds light on the refined dialogue between architecture and landscape that defines their shared design vision—optimistic, grounded in context, and attuned to the everyday. Their work reveals a subtle balance between modernity and continuity, where garden and architecture are conceived as a single, integrated whole. Through this lens, the project emerges as a means of cultural renewal, deeply rooted in memory, tradition, and the domestic realm, reflecting a profound affinity in their way of imagining lived space.

Keywords

Elena Balsari Berrone, Vico Magistretti, Giardino, Paesaggio italiano
Elena Balsari Berrone, Vico Magistretti, Garden, Italian landscape

Received: *May 2025* / Accepted: *November 2025* | © 2025 Author(s). Open Access issue/article(s) edited by RI-VISTA, distributed under the terms of the CC-BY-4.0 and published by Firenze University Press. Licence for metadata: CC0 1.0. DOI: 10.36253/rv-17915

Elena Balsari Berrone è stata tra le paesaggiste più rilevanti e di maggiore interesse del secondo dopoguerra italiano. Tuttavia, a fronte di una produzione vasta e straordinaria, tanto per quantità che per qualità delle opere, non si può che constatare come la sua figura sia stata posta ai margini delle 'storie' del Novecento.

Se volessimo interrogarci sulle ragioni di tale dimenticanza, potremmo forse ragionare della rilevanza degli architetti con cui ha avuto occasione di lavorare[2], che, senza alcuna responsabilità, ne hanno offuscato il nome, relegandola in una posizione subalterna; o, ancora, nel fatto che Berrone sia stata una progettista silenziosa. Questa attitudine la avvicina a molti degli autori della scena milanese del dopoguerra che hanno operato nelle file di quello che possiamo considerare oggi come il 'professionismo colto'. Autori che molto si sono dedicati al progetto e molto poco alla dimensione teorica in senso stretto, esprimendo il proprio pensiero perlopiù attraverso le opere. In questo panorama, spicca, per intensità e qualità delle opere realizzate insieme, il duraturo sodalizio professionale con Vico Magistretti. I due condividono non solo una profonda affinità progettuale, ma anche un percorso di vita comune: nati a un solo anno di distanza – Magistretti nel 1920, anch'egli a Milano – frequentano il Liceo classico Parini e, successivamente, la Facoltà di Architettura del Politecnico. Entrambi sono inoltre esponenti della borghesia intellettuale milanese, che si pone nel solco dell'illuminismo lombardo e della quale divengono interpreti attraverso la pratica del progetto, contribuendo all'ammodernamento della cultura italiana (Eco, 2008).

Questo saggio si concentra in particolare sulle prime tre abitazioni frutto di tale collaborazione, realizzate nell'arco di un decennio, tra la metà degli anni Cinquanta e la metà degli anni Sessanta. In esse emergono con chiarezza la coerenza e la qualità del dialogo tra architettura e paesaggio. Analizzare gli inizi della carriera di entrambe le figure rappresenta un passaggio fondamentale per ordinare e comprendere il contributo offerto alla cultura del progetto in Italia. Di fronte a un corpus di opere tanto vasto, non si può che partire dall'inizio, cercando di mettere a fuoco i tratti di un approccio progettuale sempre attento al contesto e alla relazione con l'architettura. La scelta di soffermarsi su questi progetti deriva dalla loro capacità di restituire, alla scala dello spazio domestico, l'intensità di una visione progettuale condivisa, in cui il giardino si configura come parte integrante e strutturante dell'intero progetto.

Le opere di Berrone e Magistretti, progettisti del loro tempo, figli di una visione profondamente Novecentesca dell'architettura come del paesaggio, ci restituiscono un'idea di natura benevola e accogliente, lontana da qualsiasi dimensione perturbante, ade-

rente alla struttura sociale dell'immediato dopoguerra italiano. L'ambiente è per entrambi un luogo da comprendere prima di essere trasformato. In questa prospettiva, il giardino rappresenta lo scenario privilegiato della vita familiare, dove si costruiscono legami, si celebrano rituali domestici e si rinnova il rapporto intimo con la natura. Nei progetti di Berrone, dunque, il giardino assume un valore culturale e sociale: è al tempo stesso rifugio privato e palcoscenico della vita familiare, testimonianza di un'epoca che ancora confidava nella stabilità e nella capacità rigenerativa della natura.

Cenni biografici

Elena Berrone nasce a Milano nel 1921. La madre è Adele Gavazzi, appassionata di giardinaggio, consigliera della Società Orticola di Lombardia e autrice di numerosi saggi sul giardino pubblicati in libri e riviste specializzati, come *Il Giardino Fiorito* e *Novità* (Matteini, 2008). Da bambina vive ad Alassio, dove frequenta la scuola inglese e trascorre molto tempo in giardino insieme alla madre. È qui che ha inizio il suo rapporto affettivo con il paesaggio, in particolare, con la flora mediterranea. Dal padre Juan Berrone – uno scultore di origine argentina che lavora il bronzo – apprende invece l'importanza dei volumi[3] che tradurrà nel progetto in una ricerca costante sulla plasticità delle masse, accompagnata al lavoro sul suolo come elemento architettonico. Dopo la maturità classica, è tra le poche donne a iscriversi alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, dove si laurea nel dicembre del 1945 (Galbani, 2001). Di fatto, questa scelta la pone in una posizione eccentrica rispetto ai paesaggisti attivi in Italia in quel periodo, poiché è la sola ad aver seguito un corso di architettura prima di spostare il suo baricentro professionale nel territorio del paesaggio.

Negli stessi anni, resi complessi dal secondo conflitto mondiale, frequenta il Politecnico anche Vico Magistretti. I due hanno un percorso di studi comune: seguono, tra gli altri, il corso di Composizione architettonica tenuto da Piero Portaluppi, il corso di Architettura degli interni, arredamento e decorazione di Gio Ponti e l'insegnamento di Urbanistica di Giovanni Muzio[4]. Ed entrambi scelgono, tra i possibili corsi opzionali, Arte dei giardini, disciplina verso la quale Berrone dimostra, sin da subito, una predilezione più marcata anche rispetto alla progettazione architettonica[5]. Berrone è compagna di studi e amica di Franca Helg, con la quale, in quegli stessi anni, collabora per BBPR. Magistretti, nel 1943, seguendo l'esempio di altri giovani intellettuali emigrati per ragioni politiche, si trasferisce in Svizzera, dove prosegue gli studi di architettura a Losanna e diviene amico di Ernesto Nathan Rogers, che dichiarerà poi essere il suo unico maestro (Zanotti, 1986). Rientrato in Italia, si laurea anch'egli nel 1945.

Dopo la laurea, Berrone decide di approfondire la sua formazione in paesaggio, frequentando, nel 1946, un corso di *Landscape Gardening* a Londra[6], esperienza che sarà determinante nella definizione della sua cifra come progettista. Nel medesimo anno, Magistretti sottoscrive lo statuto del neonato Movimento Studi Architettura, al quale riconosce il merito di porsi "in ideale continuità con il diffuso mito morale del razionalismo lombardo" (Irace, Pasca, 1999, p. 9). A partire da questo momento, ha inizio per entrambi una lunga e prolifica carriera.

Tornata a Milano, Berrone è nominata responsabile, insieme a Vittoriano Viganò, del settore Verde per l'VIII Triennale di Milano, diretta da Piero Bottoni. In quell'occasione, le viene affidato il progetto delle aree a giardino del quartiere sperimentale QT8 e la redazione di un elenco di piante per l'ingresso orientale al Monte Stella. Tornerà a collaborare con la Triennale qualche anno più tardi, quando le verrà chiesto di partecipare al progetto per il nuovo ingresso sul parco, dove sarà proposta un'ampia gradonata a prato, realizzata – in modo allora inedito – con l'impiego di traversine per la costruzione delle alzate[7]. Nel 1950 contribuisce a fondare l'Associazione Italiana degli Architetti del Giardino e del Paesaggio, AIAGP (Sami, Vergnano Pecorella, 2009), poi AIAPP. Dopo un periodo di parziale inattività, dedicato alla cura dei quattro figli, nel 1958 è chiamata da Ignazio Gardella a progettare il giardino per il Padiglione Italiano alla Fiera Internazionale di Bruxelles. Con questo episodio ha inizio un'intensa attività professionale, dapprima in autonomia, poi, a partire dagli anni Ottanta, insieme alla figlia Chiara Curami Balsari.

Molto più nota è la vicenda di Magistretti (Neri, 2021; Irace, Pasca, 1999; Pasca, 1991); tuttavia, è interessante osservare come, a partire da una formazione comune, le vite professionali dei due si intreccino in diverse occasioni – dall'esperienza del QT8 alla vicenda della Pineta di Arenzano (a partire dal 1956), dalle Triennali alla produzione di oggetti di arredo per Kartell – trovando compimento in una serie di realizzazioni condivise. Berrone e Magistretti, già lo si è scritto, sono esponenti della borghesia lombarda ed è anche questa loro condizione comune, culturale prima ancora che socioeconomica, ad aver contribuito a porli al centro delle vicende che hanno attraversato l'architettura italiana, in particolare milanese, del secondo dopoguerra.

Un ordine discreto

La storia di Berrone e Magistretti si intreccia infatti con quella della borghesia milanese, che per tutta la carriera li riconosce e legittima come propri interpreti. In un periodo di rapida trasformazione della società italiana – in cui cambiano radicalmente i modi di produrre, consumare, pensare e persino sognare –

emergono alcune delle figure più rilevanti della scena moderna italiana. Sono anni in cui l'immaginario collettivo e la costruzione di una nuova identità nazionale si intrecciano strettamente con le trasformazioni economiche tipiche del neocapitalismo (Crainz, 1996). Anni nei quali in poco tempo il triangolo industriale diventa il luogo de *La fabbrica dei nuovi italiani* (Bocca, 1963).

Non solo le grandi famiglie, ma anche i piccoli e medi gruppi industriali, come Loro Piana, Cassina e Kartell, contribuiscono all'invenzione del moderno. Nella loro storia, l'architettura, che si era già affermata come il campo centrale di definizione della politica dell'arte, diventa un terreno di sperimentazione per una nuova immagine pubblica. La modernità e la borghesia si affermano insieme (Nipperddey, 1994), del resto non sarebbe potuto accadere altrimenti, riscrivendo la forma delle città, dove, accanto a musei, teatri, sale da concerto, trovano spazio gli edifici di rappresentanza del nuovo mondo dell'economia: gli headquarter dei grandi gruppi industriali.

È proprio all'incrocio tra le grandi e medie famiglie dell'imprenditoria che l'opera di Berrone scrive una nuova pagina del paesaggio italiano. A partire dalla fine degli anni Cinquanta, è infatti chiamata a progettare gli spazi esterni di numerosi stabilimenti produttivi e complessi per uffici. Olivetti, Pirelli, Kartell, Castelli, Loro Piana sono solo alcuni dei committenti che si affidano a lei. Berrone si confronta sin da subito con progetti di scala molto diversa, dagli spazi esterni del Grattacielo Pirelli a Milano (1956-60), al parco per l'headquarter IBM a Segrate (1968-78). Spesso è introdotta a questi incarichi da colleghi e amici architetti che di lei si fidano e che con lei riescono a dialogare. Tra questi, è con Magistretti che inizia a muovere i primi passi nella progettazione dello spazio domestico, un ambito che si rivela complementare alla sua ricerca sugli spazi di lavoro e profondamente legato alla rappresentazione della borghesia imprenditoriale italiana. La casa diventa così, da un lato, luogo di affermazione del mito della famiglia borghese – espressione dell'appartenenza sociale e culturale – e, dall'altro, luogo privilegiato per la costruzione della memoria emotiva familiare.

Sebbene tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta la ricerca italiana sull'abitare riceva una notevole attenzione a livello internazionale, questa si concentra soprattutto sugli oggetti della vita quotidiana. Emblematica, in tal senso, è la mostra *Italy: The New Domestic Landscape* al Museum of Modern Art di New York del 1972. Tuttavia, accanto ai temi del design, l'Italia inizia a esplorare nuovi modi di concepire gli spazi quotidiani, in cui la cultura del progetto accompagna le aspirazioni della società moderna, senza rinunciare alla tradizione[8].

È dunque attraverso l'analisi di tre case, realizzate agli inizi delle rispettive carriere, che si intende osservare il lavoro di Berrone e Magistretti, nella prospet-

tiva di interpretare il loro contributo alla costruzione del paesaggio domestico della modernità italiana.

Casa Arosio e casa Gardella ad Arenzano

Tra il 1956 e il 1959 Magistretti si cimenta con il progetto per Casa Arosio, la prima tra le molte ville che realizzerà lungo la costa ligure. L'edificio si inserisce nel più ampio quadro del piano di urbanizzazione per la Pineta di Arenzano, a firma di Marco Zanuso, Ignazio Gardella e Guido Veneziani (Franzone, Pratone, 2010). È un'esperienza di straordinario interesse per l'architettura italiana del secondo dopoguerra che, in un arco di tempo relativamente breve, vede un gran numero di progettisti confrontarsi con il tema della residenza, declinata nelle sue varie forme e tipologie. L'eccezionalità di tale vicenda trasforma radicalmente Arenzano e la sua pineta: il piccolo borgo ligure diviene infatti meta privilegiata di villeggiatura per la borghesia imprenditoriale dell'entroterra lombardo, che, coinvolgendo diversi tra i principali protagonisti della scena architettonica milanese del periodo, costruisce in Riviera le proprie abitazioni estive.

La casa si trova in un lotto sul promontorio di Capo Panaggi, al quale si accede dall'alto, a partire dalla strada che corre in posizione sopraelevata rispetto all'area di progetto. Questa, di dimensioni contenute, è caratterizzata da un dislivello di circa cinque metri. La conformazione in pendenza e i vincoli imposti dal piano di urbanizzazione – che limita la cubatura edificabile in rapporto alla superficie delle aree – orientano le scelte progettuali.

In prima istanza, allo scopo di ridurre quanto più possibile il suolo occupato, si decide di non costruire un unico corpo di fabbrica compatto, ma di articolare l'architettura in diversi volumi (Magistretti, 1959) che, nel loro insieme, compongono un'impronta planimetrica data dallo slittamento di tre rettangoli e assecondano l'andamento del terreno. I volumi sono figure geometriche elementari, assemblate nel piano e nello spazio. All'esterno, si presentano come entità autonome, variegate in altezza e protese nelle diverse direzioni per consentire affacci multipli sui quattro fronti. All'interno si rivela invece il loro rapporto di interdipendenza, che dà luogo a fluide concatenazioni di spazi, aperti gli uni sugli altri e distinti per minime o più generose differenze di quota. Il ricorso a dislivelli in luogo delle tradizionali partizioni murarie dilata percettivamente lo spazio, incorporando nell'abitazione viste discrete in direzione dell'esterno (Magistretti, senza data a).

La seconda scelta compiuta, considerato il poco spazio lasciato a disposizione per gli esterni della casa – per circa un terzo occupato dai volumi costruiti – è quella di realizzare coperture piane, trattate a giardino, il cui disegno è affidato a Berrone. Come sempre accade ogniqualvolta i due progettisti si trovano a collaborare, i loro interventi si pongono in un rapporto di complementarità. Il progetto di paesaggio rispon-

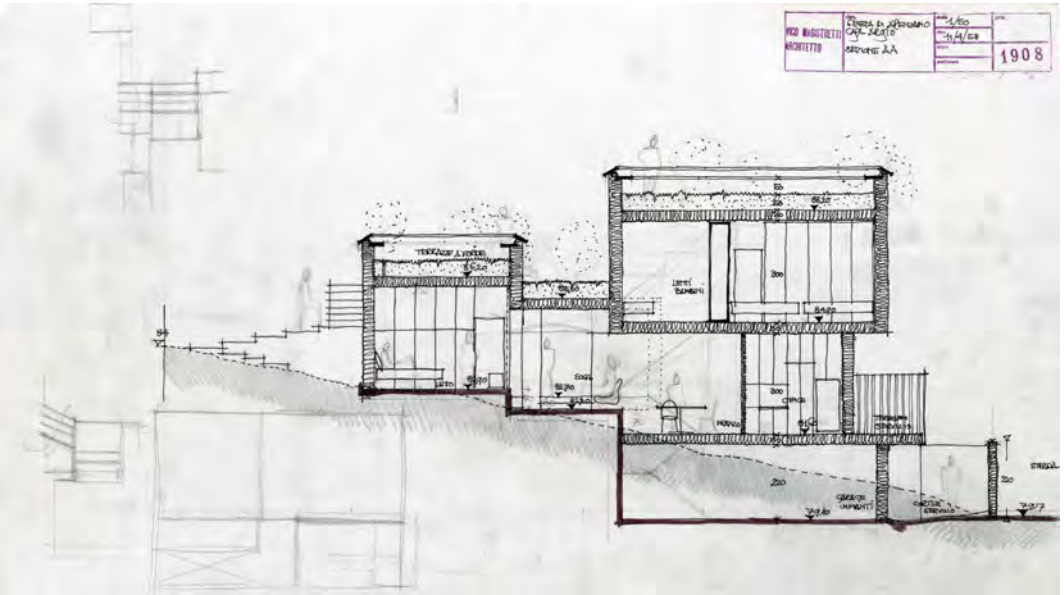
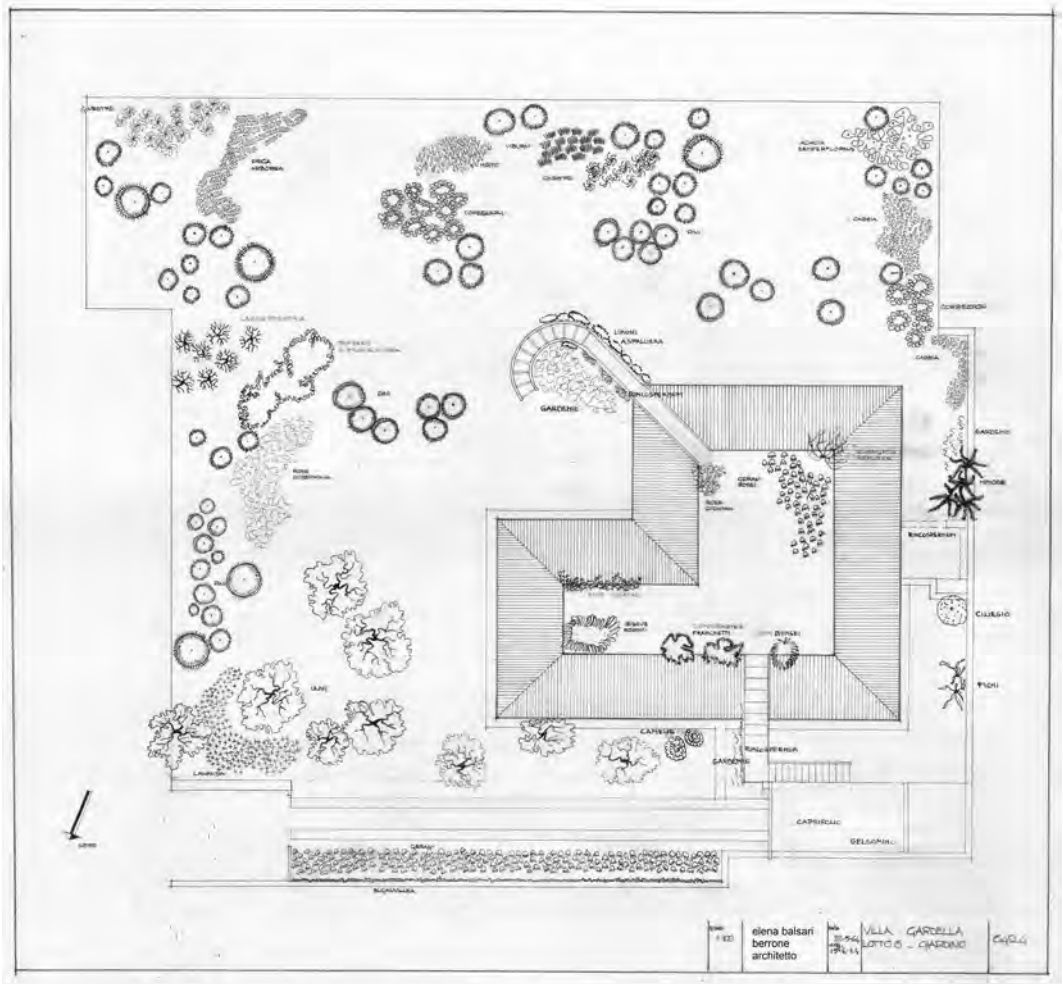

1908

Fig. 1 - Casa Arosio, Arenzano, 1956-59. Sezione dell'abitazione che mostra il sistema dei tetti giardino (disegno: Vico Magistretti, 11/4/1958. Crediti: Fondazione-Archivio Vico Magistretti).

Fig. 2 - Casa Arosio, Arenzano, 1956-59 (crediti: Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Giorgio Casali).

de all'architettura – alle sue forme e alle sue intenzioni – e, contestualmente, il progetto architettonico assume il giardino come parte costitutiva e imprescindibile della composizione. Qui, l'idea 'che il tetto fosse fatto di prato' (Arosio, 2010) consente di moltiplicare le aree esterne fruibili. Le coperture sono infatti trattate come giardini pensili, connessi tra loro mediante rampe di scale leggere e prive di parapetto, che danno luogo a una sequenza spaziale continua (Magistretti, 1960) – dal piano terreno sino alla parte sommitale dell'abitazione – lungo la quale si offrono viste mutevoli sul paesaggio. Le piante scelte da Berrone sono disposte lungo i perimetri delle terrazze, per lasciare libero lo spazio centrale. La vegetazione in questo caso è organizzata in una serie di sistemi di superfici, ottenuti con diverse rampicanti, e volumi arbustivi. Sono introdotti anche alcuni esemplari di olivo e biancospino per accompagnare la dimensione verticale, e alcune masse di aromatiche. Il colore è l'elemento principale del progetto del giardino: al blu delle aromatiche fanno da contrappunto il giallo della ginestra, le diverse tonalità delle foglie e le bacche che punteggiano le bordure. La vegetazione della Pineta, dove la casa è immersa, è l'ultimo elemento costitutivo del progetto della casa, il cui sistema di distribuzione interno trova una proiettività verso il paesaggio. D'altra parte, la vegetazione articolata su diversi livelli mette in scena il giardino, disegnando la quinta facciata dell'edificio, che rappresenta, invero, la prima che si osserva nell'approssimarsi alla casa.

Di alcuni anni successivo è il progetto per casa Gardella, anch'essa costruita nella Pineta di Arenzano tra il 1963 e il 1964. Sebbene le caratteristiche dell'area – in questo caso in lieve pendenza – siano differenti, ritornano alcuni temi già affrontati nel disegno di casa Arosio. Anche qui, i vincoli imposti dal piano di comparto, relativi alla cubatura edificabile e all'altezza massima consentita rispetto alla quota di campagna, spiegano alcune scelte, in particolare la decisione di distribuire l'abitazione su un solo livello, allo scopo di preservare sia lo sviluppo e l'aspetto della vegetazione, sia la "libertà di visuale tra un lotto e l'altro" (Magistretti, senza data b). Ricorre una prassi progettuale propria di Magistretti, per la quale la struttura compositiva è impostata sulla base di una griglia ortogonale – qui a base quadrata – che determina la misura e la posizione degli ambienti, nonché le relazioni reciproche che questi instaurano tra loro. Analogamente a quanto avviene in casa Arosio, l'architetto attribuisce al soggiorno il ruolo di nucleo generativo a partire dal quale si articola l'impianto e sono distribuiti i diversi spazi domestici. Questo, di forma quadrata, disposto su minimi dislivelli e aperto su un grande portico rivolto verso il mare – che ne costituisce la naturale prosecuzione – si colloca in posizione baricentrica e configura, insieme al più minuto portico d'ingresso e alla hall, una sorta di cannocchiale (*Una villa nella pineta di Arenzano*, 1966), che si proietta verso



l'esterno e separa il nucleo dei servizi, posto a ovest, da quello padronale, disposto a est. Quest'ultimo è a sua volta articolato in due ali, gravitanti intorno a un locale destinato al gioco, che funziona come disimpegno per le camere dei figli e affaccia su un piccolo portico, una rientranza di forma rettangolare rispetto al filo di facciata. Le coperture, inclinate, riconducono a unità la figura d'insieme – articolata a 'elle' – ricomprendendo entro un disegno coerente le concavità e le convessità, gli aggetti e le rientranze che definiscono i prospetti. L'unica eccezione nel sistema delle falde è rappresentata dal soggiorno, che presenta una copertura piana, concepita come giardino pensile. È questo un ulteriore elemento di convergenza con casa Arosio. In questo caso, tuttavia, la scelta non è dettata dall'esiguità dello spazio aperto a disposizione, bensì dalla volontà di introdurre un belvedere, che costituisce l'ideale prosecuzione del sistema soggiorno-portico all'esterno. Al giardino pensile si accede tramite una scala di servizio e una dolce rampa arcuata, che diviene essa stessa percorso panoramico, connettivo e contemplativo, tra i principali spazi aperti della casa.

Berrone non si limita qui alla copertura, ma disegna l'intero giardino. I pini esistenti sono integrati con una selezione di arbusti, allo scopo di definire articolate

Fig. 3 - Casa Gardella, Arenzano, 1963-64. Pianta delle coperture e del giardino (disegno: Elena Balsari Berrone, 15/6/1964. Crediti: Archivio privato Studio Balsari).

Fig. 4 - Casa Gardella, Arenzano, 1963-64 (foto: de Benedetti Carla).

condizioni spaziali e percettive, dove masse vegetali e aperture sul paesaggio si alternano, approssimandosi e allontanandosi dall'abitazione e rispondendo alle sollecitazioni offerte dall'architettura. Ai diversi gruppi di alberi sono sempre associati arbusti a costruire un sistema di bordure massive; solo a nord del giardino, dove non vi sono pini esistenti, è introdotto un gruppo di ulivi, a cui è associata una massa di lavanda per riproporre lo schema compositivo che guida la costruzione dell'insieme.

Della casa si riprendono concavità e convessità, si tengono in conto i fronti ciechi e le viste prospettiche, si trasformano le pareti della rampa in una superficie vegetale grazie ai limoni coltivati a spalliera lungo il lato esterno, visibile dal soggiorno della casa. La rampa, elemento architettonico principale del giardino, è risolta nel lato interno con una massa di gardenie. Qui, come in tutti i giardini di Berrone, sembra esserci un'attenzione particolare anche alla costruzione del paesaggio olfattivo che, salendo verso la copertura, accompagna i visitatori a scoprire la vista del mare, verso l'atmosfera della vacanza. Evidente è la ricerca di una continuità sensibile con il contesto della Pineta di Arenzano. L'obiettivo che Berrone sembra infatti porsi è quello di ricreare una sorta di paesaggio originario, il cui carattere artificiale, reso manifesto dalla ricchezza della commistione tra le specie vegetali, non viene celato, ma consapevolmente messo in scena.

Casa Cassina a Carimate

All'inizio degli anni Sessanta, Cesare Cassina affida a Magistretti il progetto di una villa a Carimate, in Brianza (Aloi, 1966; Santini, 1981). L'architetto aveva già instaurato una solida collaborazione con l'azienda, per la quale disegnava molti degli oggetti e arredi allora in produzione.

La villa si sviluppa secondo un impianto estremamente semplice: un grande quadrato articolato su due livelli, che mette in relazione la quota d'ingresso con il giardino. Gli spazi privati si trovano al piano inferiore, mentre il soggiorno e la sala da pranzo, in continuità con l'ingresso, si collocano al livello superiore. L'attacco a terra si configura come un grande basamento più opaco e il giardino si svela direttamente dagli ambienti principali, grazie a una grande loggia vetrata affacciata sul paesaggio (*A Carimate*, 1982). La villa è adagiata su un pendio ripido – il dislivello complessivo tra l'ingresso e la quota più bassa del giardino è di circa 15 metri – e guarda verso i campi da golf, parte integrante della lottizzazione residenziale avviata alla metà degli anni Cinquanta dalla So-

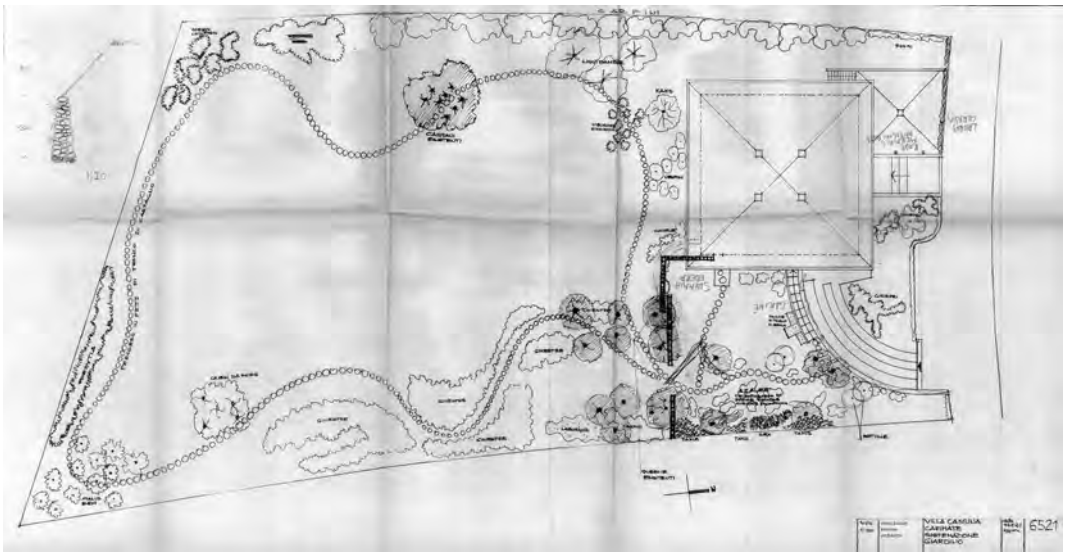


Fig. 5 - Casa Cassina, Carimate, 1963-64. Pianta del giardino (disegno: Elena Balsari Berrone, 11/5/1965. Crediti: Archivio privato Studio Balsari).

cietà Generale Immobiliare di Roma (De Pieri, 2022)[9].
La particolare configurazione del terreno, unita alla scelta di Magistretti di risolvere gli ambienti principali con un'unica superficie vetrata, spinge Berrone a concepire un giardino da guardare. Anche in questo caso il paesaggio e l'architettura lavorano insieme, tanto da rendere impossibile distinguere quale dei due si adatti all'altro.
Il lavoro di Berrone risulta molto chiaro: disegna una grande radura, delimitata da bordure e piccoli gruppi di alberi di varie dimensioni. Un percorso in ceppi di castagno unisce i diversi ambiti del giardino, costruendo l'esperienza narrativa dello spazio. Due sono senza dubbio gli elementi chiave del progetto: da un lato, l'impostazione naturalistica generale del disegno della vegetazione risolta da una serie di boschetti, caratterizzata da sesti d'impianto che evitano qualsiasi geometria regolare; dall'altro, la selezione accurata delle fioriture e del *foliage* autunnale, pensate entrambi secondo un principio di scalarità che mantiene il giardino vibrante tutto l'anno.
Ai lati dell'edificio, rispettivamente a Est e a Ovest, Berrone disegna due boschetti di alberi caducifoglie, conservando nel giardino due grandi castagni, isolati lungo il lato occidentale. Introduce inoltre diversi esemplari di carpini, querce e liquidambar, che diventano protagonisti cromatici durante la stagione autunnale. A questi elementi di maggiore dimensione si affianca l'inserimento di diversi alberi da frutto. Il confine meridionale della proprietà è definito da un gruppo di meli e da un ciliegio da fiore, mentre immediatamente davanti alla villa si trovano un cachi e un insieme di nespoli. La variazione cromatica offerta dai grandi alberi si arricchisce così con le fioriture e i frutti degli alberi minori, che si susseguono anche nella stagione primaverile.
La composizione si completa con una serie di elementi di bordura, un dispositivo che Berrone utilizza con notevole sapienza compositiva. In questo caso, impiega varietà accomunate dalla fioritura gialla – come ginestra, forsizia e laburno – abbinate ad arbusti dalle fioriture più neutre, come *Cornus chinensis* e *Viburnum burkwoodii*.
Sul lato orientale, un sistema di muri di contenimento e gradonate collega la quota dell'ingresso con il centro del giardino: è in quest'area che si concentra

Fig. 6 - Casa Cassina, Carimate, 1963-64 (crediti: Archivio privato Studio Balsari).

una massa vegetale più densa, arricchita dalla presenza di betulle, in associazione di nuovo con carpini e querce, e si legge l'attitudine scultorea di Berrone a trattare il suolo come elemento architettonico. Qui disegna uno spazio più raccolto e ombreggiato, definito da siepi sempreverdi di tasso e agrifoglio. A queste si accompagnano anemoni, eriche e primule, che definiscono un sottobosco fiorito, raccordato alle alberature circostanti da una massa di azalee.

Convergenze nel domestico

Ciò che colpisce nella vicenda di Berrone e Magistretti è la loro capacità di avvicinare mondi lontani, espressione di modi di immaginare lo spazio segnati, in apparenza, da profonde differenze. Avvicinando lo sguardo alla loro ricerca congiunta sullo spazio domestico, emerge l'esigenza di una riflessione sulla natura dei fenomeni osservati: non tanto per evidenziare le divergenze, quanto per cogliere le trame sottili delle loro somiglianze. Forse si tratta di riconoscere che questi processi sono attraversati da una stessa matrice, le cui trame sono simili.

Le storie di Berrone e Magistretti si intrecciano fin dagli anni della formazione, prima a scuola, poi al Politecnico. Si tratta di percorsi affini, accomunati da un medesimo sfondo culturale carico di promesse per il futuro. Un mondo in cui il progetto assume un carattere necessariamente ottimista, chiamato com'è a rispondere ai bisogni della collettività e, più in generale, a migliorare le condizioni di vita, accompagnando le persone verso nuovi modelli.

Sono storie che pongono la famiglia al centro, come nucleo fondativo e punto di riferimento della borghesia italiana del dopoguerra, e che attraverso la costruzione dell'ambiente domestico danno forma ai luoghi della memoria affettiva. Un mondo che riconosce in Berrone, Magistretti e nel 'professionismo colto' milanese i suoi principali interpreti.

In questo passo a due, le mani di Berrone e Magistretti si confondono: è impossibile dire se, a casa Cassina, sia stata la superficie vetrata a costruire il giardino da osservare dall'alto, o se sia stata l'intuizione topografica di Berrone a indicare a Magistretti la via per valorizzarlo al meglio. Ancora, in casa Gardella, nella rampa aggettivata dal limone a spalliera, disposta lungo il lato esterno e risolta delle gardenie all'intradosso, si coglie un comune slancio ottimistico nel pensare l'esperienza dello spazio della vacanza. Due scelte complementari, quelle di Berrone e Magistretti, impossibili da gerarchizzare, che concorrono insieme a definire l'atmosfera del luogo.

La natura, nelle loro opere, è una presenza accogliente e benigna, l'ambiente affrontato con un atteggiamento rispettoso, una condizione da interpretare prima che da modellare. Lo rivelano i progetti, dove le istanze del moderno sono moderate, costantemente ibridate con elementi anonimi e autobiografici e una propensione a rintracciare nel *genius loci* il punto di avvio della riflessione progettuale. In questa attenzione che entrambi riservano al luogo – inteso tanto nella sua componente materiale, fisica e geografica, quanto nella sua dimensione di memoria storica – si rintraccia forse la più evidente convergenza degli approcci di Berrone e Magistretti.

Note

[1] Il presente contributo è il risultato di una ricerca condivisa e di un confronto costante tra le due autrici. Nello specifico, Viola Bertini ha curato la redazione del secondo e quarto paragrafo – Cenni biografici e Casa Arosio e casa Gardella ad Arenzano – mentre Benedetta Di Donato si è occupata del primo, terzo e quarto paragrafo – Introduzione, Un ordine discreto e Casa Cassina a Carimate. Le conclusioni e l'impostazione generale del testo sono frutto di una scrittura a quattro mani.
[2] Poli Pericoli, Studio Belgioioso, Ponti Rosselli Fornaroli, Luigi Caccia Dominioni, Jacopo Gardella e Cini Boeri sono solo alcuni tra i molti progettisti con i quali Berrone ha collaborato, disegnando parchi e giardini.
[3] Si veda a tal proposito il documentario *Nena, landscape architect* del 2016. Documentario realizzato nell'ambito del progetto Anima Mundi – l'officina del paesaggio dall'Associazione Italiana di Architettura del Paesaggio-Sezione Lombardia.
[4] Le informazioni relative ai percorsi di studi sono tratte dalla consultazione degli Archivi Storici del Politecnico di Milano.
[5] Alcuni cenni biografici relativi a Elena Balsari Berrone sono contenuti in un diario inedito, relativo agli anni 1943-44-45 e conservato presso il suo archivio personale.
[6] La partecipazione al master è menzionata nel curriculum professionale di Elena Balsari Berrone, da lei compilato e conservato presso il suo archivio.
[7] Si fa riferimento alla XII Triennale di Milano del 1960. Il progetto dell'ingresso all'Esposizione attraverso un percorso pedonale dal Parco Sempione è curato da Luigi Caccia Dominioni e Gae Aulenti. Elena Berrone è nominata membro della Commissione per la sistemazione del percorso nel Parco, insieme a Pierfausto Bagatti e Antonio Grandi. Il documento di nomina è datato 26 ottobre 1959 ed è conservato presso l'archivio personale di Balsari Berrone.
[8] In questo senso la mostra *Nelle case. Interni a Milano 1928-1978* (Novembre-Marzo 2025), curata da Enrico Morteo e Orsina Simona Pierini per il FAI, rappresenta un'interessante occasione di approfondimento proprio della riscrittura dello spazio domestico nella Milano di quegli anni.
[9] All'interno di tale lottizzazione, Magistretti, insieme a Guido Veneziani, si occupa della sistemazione del verde e dei campi da golf, della costruzione della Club House, del galoppatoio, della piscina e degli edifici di servizio.

Riferimenti bibliografici

A Carimate 1982, «Ville & Giardini», n. 172, pp. 2-9.

Aloi R. 1966, *Villa Cassina, Crimate, Como*, in Id., *50 ville del nostro tempo*, Hoepli, Milano, pp. 269-277.

Arosio P. 2010, *Casa Arosio 1958-1959. Il sogno realizzato*, in M. Franzone, G. Patrone, *La Pineta di Arenzano. Architettura e paesaggio. Storia di un'utopia mancata*, Skira editore, Milano, pp. 119-122.

Bellini C. 1990, *Vico Magistretti. Il mestiere di architetto*, «Office Forniture», supplemento Habitat Ufficio, n. 43, aprile, pp. 4-21.

Bocca G. 1963, *La Fabbrica dei nuovi italiani*, «Il Giorno», n.3, p. 26

Crainz G. 1996, *Storia del miracolo italiano*, Donzelli editore, Roma.

De Pieri F. 2022, *Tra similia Storie incrociate dei quartieri italiani del secondo dopoguerra*, Qudlibet, Macerata.

Eco U. 2008, *Prefazione*, in V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura,* Feltrinelli, Milano (ed. orig. 1966), pp. v-x.

Franzone M., Pratone G. 2010, *La pineta di Arenzano. Architettura e paesaggio. Storia di un'utopia mancata*, Skira, Milano.

Galbani A. (a cura di) 2001, *Donne Politecniche. Atti del Convegno e catalogo della Mostra. Milano, 22 maggio 2000*, 2001, Libri Scheiwiller, Milano.

Irace F., Pasca V. 1999, *Vico Magistretti architetto e designer,* Electa, Milano.

Magistretti V. 1959, *Casa Arosio nella Pineta di Arenzano*, «Casabella», n. 234, pp. 4-11.

Magistretti V. 1960, *Casa nella Pineta, a Arenzano*, «Domus», n. 363, pp. 12-28.

Magistretti V. senza data a, *Relazione di progetto, Casa Arosio, Arenzano, 1956-59*, Fondazione-Archivio Vico Magistretti.

Magistretti V. senza data b, *Relazione di progetto, Casa al mare nella Pineta di Arenzano, 1963-64*, Fondazione-Archivio Vico Magistretti.

Matteini M. 2008, *Introduzione*, in E. Balsari Berrone, C. Curami Balsari, *Giardini Disegnati. 50 anni di architettura del paesaggio*, Archideos Book, Milano, pp. 5-6.

Neri G. (a cura di) 2021, *Vico Magistretti Architetto milanese*, Electa, Milano.

Nipperddey T. 1994, *Come la borghesia ha inventato il moderno*, Donzelli Editore, Roma.

Pasca V. 1991, *Vico Magistretti. Elegance and Innovation in Postwar Italian Design*, Thames and Hudson, London.

Sami M., Vergnano Pecorella L. (a cura di) 2009, *Soroptimiste. Colte, impegnate, generose: donne nella Milano del '900*, Società per l'enciclopedia delle donne, Milano.

Santini P. C. 1981, *Gli anni del design italiano. Ritratto di Cesare Cassina*, Electa, Milano.

Una villa nella Pineta di Arenzano: sul tetto il soggiorno all'aperto 1966, «Abitare», n. 43, pp. 30-37.

Zanotti N. 1986, *A scuola dall'architetto Magistretti*, «Il Piacere», n. 11, pp. 56-71.

Prima della forma. L'architettura implicita delle cave di pietra sotterranee

Chiara Caravello
URA, Université de Liège, Belgium & DAStU, Politecnico di Milano, Italia
chiara.caravello@polimi.it

Andrea Gritti
DAStU, Politecnico di Milano, Italia
andrea.gritti@polimi.it

Abstract

Sospese tra mito e realtà, le cave di pietra sono un luogo d'incontro dove l'azione umana scalfisce materie accumulatesi in cicli geologici di milioni di anni. Le pratiche di estrazione della pietra accompagnano l'evoluzione degli insediamenti sulla Terra e generano paesaggi dal doppio volto. Costruite per addizione in superficie e per sottrazione in profondità, queste cavità sfidano il mito della natura incontaminata, rivelando le contraddizioni dei processi di antropizzazione dell'ambiente e del paesaggio.
In una prospettiva ecosistemica, la trasposizione del materiale litico nello spazio terrestre assegna alle architetture un tempo geologico, inscritto nei cicli di 'formazione', 'deformazione', 'trasformazione' degli habitat umani. In termini progettuali, infatti, le cave di pietra rappresentano un osservatorio privilegiato per esplorare le pratiche architettoniche come risultato di interferenze complesse tra materia ed energia, spazio e tempo.

Suspended between myth and reality, stone quarries are places of convergence where human action carves into matter accumulated over geological cycles spanning millions of years.
Quarrying practices have accompanied the evolution of human settlements on Earth, generating landscapes with a dual character. Constructed by addition on the surface and by subtraction in depth, these voids challenge the myth of untouched nature, exposing the contradictions inherent in the processes of landscapes artificialisation.
From an ecosystemic perspective, the displacement of lithic material within terrestrial space assigns to architecture a geological temporality, inscribed in the cycles of 'formation', 'deformation', and 'transformation' of human habitats. In design terms, stone quarries offer a privileged observatory for exploring architectural practices as the result of complex interferences between matter and energy, space and time.

Keywords

Materia, Natura fragile, Pratiche estrattive, Progetto, Immaginario
Matter, Ephemeral Nature, Extraction Practices, Project, Imaginary

Received: *May 2025* / Accepted: *November 2025* | © 2025 Author(s). Open Access issue/article(s) edited by RI-VISTA, distributed under the terms of the CC-BY-4.0 and published by Firenze University Press. Licence for metadata: CC0 1.0. DOI: 10.36253/rv-17907

Le cave di pietra, onnipresenti nella storia della civiltà, hanno contribuito in maniera determinante ai modi di abitare e di immaginare la Terra. I materiali sottratti dal sottosuolo e accumulati in superficie hanno generato paesaggi antropici dal significato profondo e dal doppio volto, dove pieno e vuoto sono il prodotto di un'inversione tra il dentro e il fuori della crosta terrestre.

L'articolo indaga la tipologia delle cave di pietra dismesse – attualmente più di 14 mila solo in Italia (Zanchini, Nanni, 2021) – considerandone il significato ambientale, ecologico e socioculturale.

Il testo è strutturato in tre paragrafi. Il primo riflette sull'ecologia delle cave di pietra, il secondo ne esplora i cicli di vita e l'ultimo ne indaga il senso profondo, mobilitando gli apparati concettuali della 'lunga durata' (Braudel, 1958).

Le cave di pietra. Nuove sonde ecologiche

Nel 1866, Ernst Haeckel conia il termine 'ecologia', definendola come lo studio delle relazioni tra gli organismi viventi e il loro ambiente. In questa prospettiva, Haeckel trae ispirazione dall'approccio olistico di Johann Wolfgang von Goethe per criticare la tendenza positivista, analitica e settoriale delle scienze ottocentesche. Secondo Haeckel, la frammentazione disciplinare compromette la comprensione unitaria dei fenomeni vitali e della loro totalità dinamica.

Dopo una lunga latenza, il concetto di 'ecologia' è diventato un vessillo culturale della società post-industriale (Touraine, 1969). Oggi, il termine è al centro di precisazioni e dibattiti, che non di rado investono direttamente la cultura architettonica. In una lettera aperta a Philippe Rahm, Sébastien Marot (2023) critica i tentativi, sempre più insistenti, di separare un'ecologia 'semplice e buona' e una 'complessa e cattiva'. La prima, scientifica e materialista, si occuperebbe di risolvere problemi urgenti in termini positivi, promuovendo una 'fisiologia della cultura'. La seconda, utopica e idealista, naufragherebbe compiaciuta in chiacchiere espresse con il solo obiettivo di 'politicizzare la natura' senza scongiurare le imminenti catastrofi.

Marot teme che questa distinzione ne nasconda un'altra, più pericolosa, che opporrebbe le scienze 'dure' a quelle 'umane'. Tale separazione renderebbe vana la possibilità di confrontare e mettere in rete i lavori e i risultati di numerose discipline scientifiche, tutte egualmente significative per l'istituzione di un discorso ecologico.

Nello studio delle cave di pietra, per esempio, la dimensione materiale e geologica del paesaggio non può essere disgiunta da quella culturale, storica o simbolica. L'estrazione e la trasformazione della pietra coinvolgono infatti una pluralità di saperi, che solo un approccio ecologico integrato può mettere a sistema.

Fig. 1 - *Coupe du sol sous une rue de Paris – Dessin d'Ed. Renard*, Le Magasin pittoresque / publié... sous la direction de M. Édouard Charton (1852) (fonte: Gallica. bnf.fr / Bibliothèque nationale de France).

Nel contesto delle cave di pietra la parola 'ecologia' evoca relazioni complesse tra sottosuolo, suolo e soprasuolo, dilatando le dimensioni di un paesaggio che appare come un teatro, in cui si confrontano le scale spaziali e temporali dell'esperienza umana, della sedimentazione geologica e di una moltitudine di cicli di vita strettamente interconnessi.

La parola 'cava', dal latino *cavus*, designa una condizione spaziale di vuoto e concavità, generata dall'assenza o dalla sottrazione di materia. Il termine assume una connotazione funzionale riferendosi ai luoghi destinati all'estrazione e all'asportazione di sabbie, pietre e materiali per costruzioni edilizie, stradali e idrauliche. A seconda delle condizioni geologiche e morfologiche, la cava può essere 'a cielo aperto' se la formazione utile è coltivabile all'esterno, oppure 'in sotterraneo' nel caso contrario (Regio Decreto 1443, 29 luglio 1927). Diverse razionalità estrattive generano configurazioni spaziali e impatti ambientali differenti, quindi divergenze significative nelle pratiche di gestione delle cave alla fine del ciclo estrattivo.

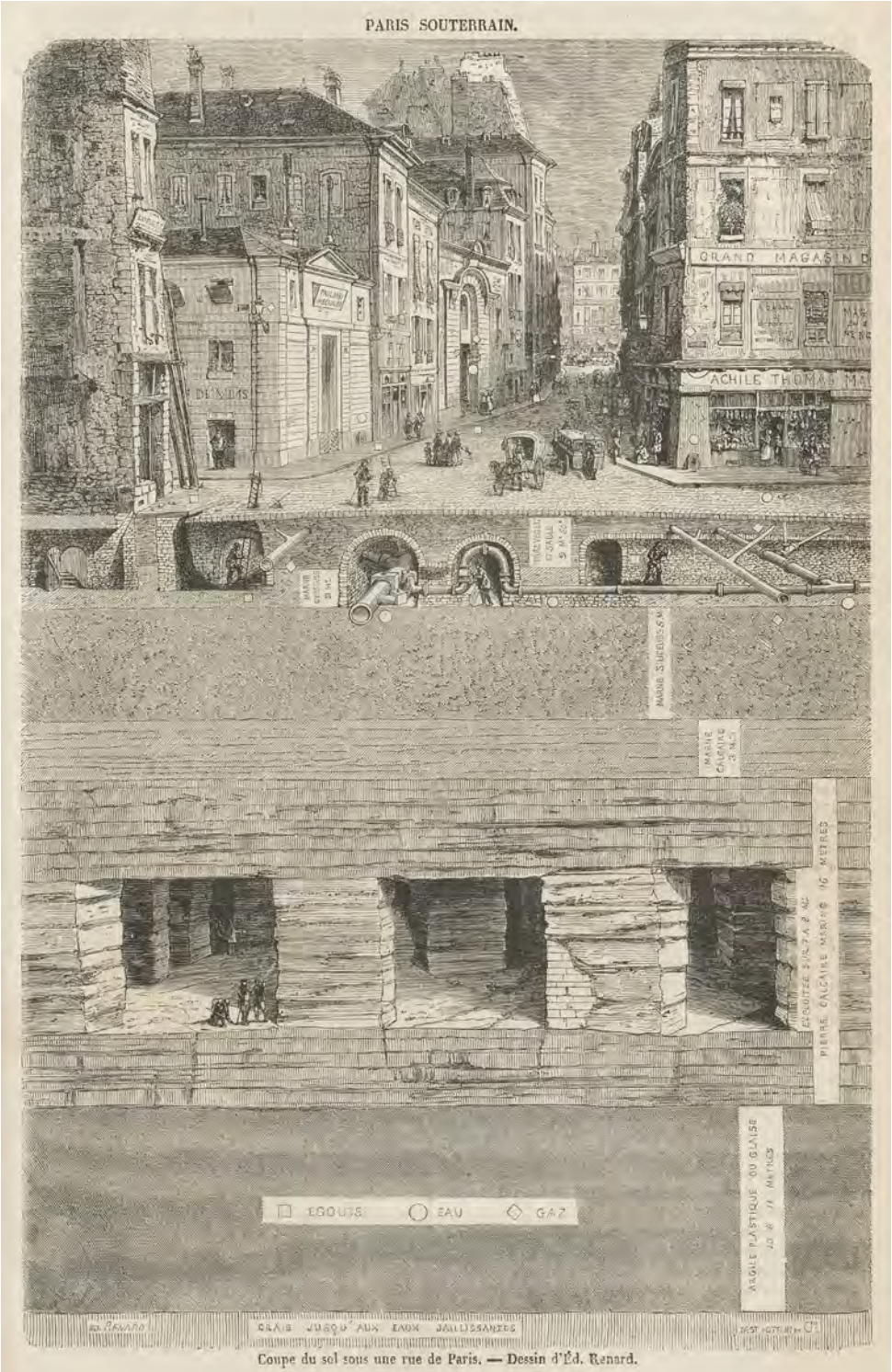
Se l'estrazione a cielo aperto sviscera il suolo stravolgendo gli equilibri ambientali esistenti, quella in sotterraneo genera veri e propri 'mondi paralleli', caratterizzati da oscurità e silenzio. (Fig. 1)

Le cave a cielo aperto producono paesaggi completamente scavati che dalla superficie possono raggiungere in profondità centinaia di metri (Fig. 2) mentre quelle in sotterraneo generano paesaggi solo parzialmente svuotati, composti da reti complesse di gallerie a profondità variabili da pochi a decine di metri in sezione tra l'area scavata e la superficie. (Fig. 3)

Le cave sotterranee costituiscono 'architetture implicite', ottenute tramite graduali e costanti processi di dislocazione della materia litica. La loro configurazione spaziale ha una corrispondenza diretta con l'evoluzione di tecniche, metodi e strumenti di estrazione. Per garantire la stabilità della volta di roccia e terra delle gallerie, che possono superare i dieci metri di altezza, si adotta, ad esempio, il metodo di coltivazione 'a camere e pilastri' (Bekendam, 1998; Lahaye, 2024), che impone di mantenere una proporzione regolare tra il volume di materiale estratto (vuoto) e quello lasciato in posto (pieno).

Da un punto di vista ambientale ed ecologico, le condizioni che caratterizzano le cave a cielo aperto e quelle sotterranee si possono considerare opposte, basti pensare alla continua esposizione ai fenomeni atmosferici delle prime in contrasto con l'oscurità e la temperatura costante che contraddistinguono le seconde.

Da un punto di vista sociale e culturale, le cave a cielo aperto sono spesso correlate ad atti di espropriazione e deturpazione del paesaggio espresse a svantaggio delle comunità locali. Al contrario, le cave sotterranee si sviluppano in maniera indipendente rispetto alla superficie, che può essere di proprietà pubblica, mista o privata, con svariate destinazioni (p.es. aree



Coupe du sol sous une rue de Paris. — Dessin d'Éd. Renard.

Fig. 2 - Cava a cielo aperto ENCI, in Olanda (foto: C. Caravello, 2024).

boschive, riserve naturali, aree ad uso agricolo o residenziale).

Sotterranee o a cielo aperto, le cave di pietra sono un'importante testimonianza della storia del movimento dei materiali operata da e per il progetto di architettura e del paesaggio (Hutton, 2020). Per comprendere appieno queste dinamiche è necessario superare i confini disciplinari, valorizzando conoscenze e competenze che appartengono agli approcci ecosistemici. In una "logica estrattiva al contrario" (Wigley, 2021), studiare i cicli di vita delle cave di pietra offre al progetto di architettura e del paesaggio gli strumenti per riconoscere sistemi interconnessi che contribuiscono all'evoluzione dei territori nel tempo e nello spazio (Occhiuto, 2021). L'acquisizione di questa consapevolezza implica l'adozione di una prospettiva ampia e multifocale (Foote et al., 2024), capace di integrare dimensioni geologiche, produttive, ambientali, sociali e culturali. In questa prospettiva, la cava va intesa come nodo all'interno di una rete vasta, che include i processi di trasformazione del paesaggio nella sua totalità, dalla formazione del materiale alla sua trasformazione e distribuzione, fino alle implicazioni ecologiche e socioculturali che coinvolgo le comunità locali e globali, umane e non-umane.

Così, lo studio della dipendenza dell'architettura dall'estrazione (Till, 2023) nutre conoscenze transdisciplinari che smascherano "le contraddizioni del modello di sviluppo cui si devono le attuali crisi ambientali, economiche e sociali" (Gritti, 2020, p. 32). L'analisi delle cave di pietra rivela al contempo la complessità del mondo al di sotto della superficie terrestre e la dipendenza della produzione edilizia da lunghi processi di formazione e trasformazione della materia. Tali

Fig. 3 - Cava sotterranea di Caster, sul confine tra Belgio e Olanda (foto: C. Caravello, 2023).

processi assumono un significato profondo, connesso all'origine della vita sulla Terra, alla genesi della civiltà e ai simbolismi culturali legati all'esistenza di dimensioni ipogee nascoste della realtà, come nelle mitologie di Osiride e Ade. L'esplorazione e l'osservazione del sottosuolo sono una costante della cultura occidentale, che considera la materia estratta come dono divino destinato all'uso umano (Agricola, 1556). Questa concezione, tipicamente antropocentrica, conosce il suo apice durante la rivoluzione industriale. Nell'intensificarsi delle pratiche estrattive, quella della pietra cresce con l'urbanizzazione e la domanda edilizia facendo assumere al legame strutturale tra architettura ed estrazione proporzioni inedite.

Successivamente, con il graduale abbandono delle cave, lo spazio ipogeo svuotato della pietra, accoglie il selvatico: moltitudini viventi interagiscono con i luoghi antropici creati dalla sottrazione di materia. Così, un ambiente costruito secondo logiche e scopi precisi, si popola di forme di vita spontanee, che seguono la legge della sopravvivenza, della convenienza e della disponibilità. Numerose cave sotterranee dismesse offrono oggi habitat ideali per colonie di viventi, rendendo necessari nuovi regimi di tutela di questi spazi come riserve naturali. Il passaggio dallo sfruttamento alla protezione promuove una dimensione 'artefatta' della natura, che non può prescindere dalle molteplici manifestazioni dell'intervento umano: quello pregresso, predatorio ed estrattivo, e quello presente, orientato alla conservazione e alla cura (Amendt et al., 2024).

Architetture implicite

L'estrazione della pietra e il suo impiego nella produzione architettonica possono essere considerate come due fasi dello stesso processo di metamorfosi del paesaggio (Allen, McQuade, 2011). Infatti, attraverso le pratiche estrattive, l'essere umano assume il ruolo di "agente geomorfologico" (Foxley, 2010) dislocando, in tempi brevi, volumi di materiali formatisi nel corso di milioni di anni.

Contesti geologici, geografici e socioculturali influenzano sia lo sviluppo delle cave sia i loro cicli di vita dopo l'estrazione. Se le cave a cielo aperto fanno ormai parte dell'immaginario progettuale contemporaneo, grazie a progetti emblematici come quelli di Emilio Puglielli e Franco Purini a Montericco (Gregotti et al., 1991), quelle sotterranee ricevono meno attenzione (Guarini, 2015). In Italia, diversi concorsi nazionali hanno stimolato riflessioni sugli spazi ipogei delle cave, il tema della stratificazione urbana e della relazione tra superficie e sotterraneo. Tra questi, un caso esemplare è il concorso per i sistemi sotterranei di Monte Echia e del Vallone San Rocco, presentato nel 1988 presso Castel dell'Ovo a Napoli. L'iniziativa, documentata da Vittorio Magnago Lampugnani (1988),

riuniva alcune delle figure più rilevanti per il dibattito architettonico nell'ultimo scorcio del XX secolo come Carlo Aymonino, Oriol Bohigas, Mario Botta, Manuel de Solà-Morales, Paolo Portoghesi, Aldo Rossi e Marco Zanuso.

Queste ricerche progettuali trovano risonanza in un più ampio interesse verso gli spazi ipogei in quanto campo di interazione localizzata tra architettura e materia, come ha dimostrato il progetto di Francesco Venezia per Segesta (Venezia, 2006).

Ciononostante, il potenziale architettonico delle cave, scolpito nella pietra da lunghi processi di scavo, è, oggi, spesso limitato ad interventi funzionali dal breve orizzonte, di stampo utilitaristico, riduttivo rispetto alla complessità ambientale, socioculturale e simbolica di questi luoghi. Qui, qualità ambientali uniche definiscono connessioni sistemiche con i paesaggi di superficie, facendo delle cave degli spazi fortemente recettivi a pratiche di riciclo spontaneo. Queste sono espressione di una progettualità intrinseca allo spazio, orientata alla lunga durata, in netto contrasto con la logica opportunistica della rifunzionalizzazione.

Sono esempi di riciclo spontaneo l'innesto di abitazioni, rifugi temporanei, spazi di deposito o di produzione agricola su scala ridotta, limitate ad alcune porzioni della cava dismessa.

Sono esempi di rifunzionalizzazione la disposizione articolata di luoghi di sfruttamento turistico, di produzione industriale o agricola su ampia scala, di spazi di archivio o di rifugi antiaerei, o ancora l'istituzione di riserve per la conservazione della natura, riguardanti la cava nella sua integralità.

La differenza tra questi tipi di pratiche risiede principalmente in tre fattori: la scala d'intervento adottata (rivolta a porzioni o all'insieme delle gallerie), l'impatto ambientale (in continuità o in contrasto con le condizioni esistenti) e l'intenzionalità progettuale (senza o con il fine di definire lo spazio della cava e fissarne un significato specifico).

In generale, le pratiche di riciclo spontaneo si innestano in presenza di caratteri specifici dello spazio ipogeo, come la segretezza e l'invisibilità, la disponibilità e la convenienza economica. Questi sono, a loro volta, legati a regimi di proprietà, fattori di accessibilità e stabilità, condizioni ambientali e climatiche.

Invece, le pratiche di rifunzionalizzazione alterano le condizioni ambientali della cava per adattare lo spazio ad accogliere nuovi usi. Agiscono in questo senso l'attuazione di misure di sicurezza e agibilità, l'adattamento sistematico per il funzionamento e l'efficientamento a fini industriali, l'installazione di impianti tecnici di ventilazione e illuminazione, e la disposizione di chiusure e di barriere, che possono pregiudicare le condizioni di accessibilità e interazione con la cava, sia per gli esseri viventi che per quanto riguarda, ad esempio, i cicli di aria e acqua.

Fig. 4 - Strade sotterranee a Souzay-Champigny, in Francia (foto: C. Caravello, 2023).

In contrasto, le pratiche di riciclo spontaneo minimizzano i vincoli, siano essi di natura patrimoniale o ambientale, di stabilità o di salubrità. Per tale ragione, è interessante soffermarsi su tre esempi di questo tipo di pratiche e sul loro ruolo nei processi di risarcimento/riequilibrio delle dinamiche evolutive.

In Francia, nella Valle della Loira, una conformazione geologica ricca di rocce sedimentarie come *falun* e *tuffeau* ha fornito la materia prima per la costruzione di castelli e di edifici caratterizzanti il paesaggio di superficie (Rewerski, 1986). Nel sottosuolo, la regione è contraddistinta da un paesaggio misto, originariamente costituito da cave di pietra sotterranee, diventate poi *caves à vin*, *champignonneries*, e *troglodyte,* definibili, nel loro insieme, come "architetture sottrattive" (Loubes, 1984, p. 33). Le pratiche di riciclo spontaneo trasformano e approfondiscono gradualmente, senza un progetto predefinito, lo spazio ipogeo delle cave dismesse in base alle esigenze dei suoi abitanti. Un caso emblematico è il comune di Souzay-Champigny, dove vigne, cave di pietra e strade sotterranee coesistono in un paesaggio unico. (Fig. 4)

Le condizioni climatiche favorevoli hanno permesso agli abitanti di installarsi negli spazi vuoti scavati nella roccia, realizzando architetture evolutive, modulabili e flessibili (Rewerski, 1986).

Ancora in Francia, a Parigi, le cave sotterranee in cui dai tempi più antichi fino all'inizio del XX secolo si è estratta la pietra che caratterizza gli edifici della città (Robin et al., 2019), offrono diversi esempi di riciclo spontaneo. I più interessanti, in prospettiva ecologica, sono quelli legati alla funghicoltura. (Fig. 5)

Fin dal 1811, la graduale riduzione dell'estrazione di materiali lapidei aveva reso disponibili molti spazi ipogei dell'area parigina. Qui, un orticoltore di Passy aveva dato avvio alla coltivazione di funghi (Batteux, 2020) traendo vantaggio dalla condizione di forte umidità caratteristica delle cave sotterranee. Già dal 1889, si osserva lo stesso fenomeno in Olanda, nella *Fluwelengrot* a Valkenburg (Walschot, 1990) e, nei primi anni del '900, nella regione del Sint-Pietersberg, al confine tra l'Olanda meridionale e il Belgio orientale (van Schaïk, 1983). Qui, le prime colture di funghi venivano realizzate su mucchi di stallatico accumulati nelle gallerie sotterranee dagli animali cui era affidato il traino dei blocchi di pietra. Solo successivamente, tra il 1939 e il 1972, la funghicoltura aveva assunto le dimensioni di una produzione industriale e abbandonato gradualmente le cave per stabilirsi in superficie (De Grood, 1983).

Nel Limburgo olandese e dintorni, la dismissione delle cave di pietra sotterranee ha prodotto interessanti casi di 'colonizzazione biologica'. Diverse specie di pipistrelli e una ricca varietà di altri organismi si è insediata negli spazi creati dall'estrazione della pietra. Farfalle, vespe parassite e altri invertebrati visibili (Vergoossen, Hageman, 2020) hanno beneficiato dell'antropizzazione del sottosuolo per contribuire alla sua caratterizzazione ambientale. In particolare, nei dintorni di Meerssen, Valkenburg e Maastricht è

Fig. 5 - Funghicoltura nelle cave sotterranee di Parigi (foto: Lansiaux, Charles Joseph Antoine, 1916-1922. Dominio Pubblico).

documentata dall'inizio del 1900 la presenza del tricottero *stenophylax permistus* (Vergoossen, Hageman, 2024). (Fig. 6) Lo sviluppo della tricotterofauna in questi luoghi sottolinea il contributo alla biodiversità e alle dinamiche ecologiche offerto dai nuovi cicli di vita delle cave di pietra sotterranee, ora riconosciuto anche grazie all'istituzione delle aree *Natura 2000*.

La dimensione infraterrena

Nel 1990, la sonda *Voyager 1* ha immortalato la Terra prima di lasciare il nostro sistema solare, ispirando il desiderio di viaggi interplanetari e ridimensionando il nostro "mondo" come uno disperso nella "moltitudine innumerevole di altri" (Sagan, 1994, p. 181). Oggi, attratta dalla prospettiva di colonizzare esopianeti, l'umanità pare incerta sul modo in cui continuare ad esplorare il pianeta che abita.

Nell'approccio ecologico, l'attenzione a soggetti 'altri', in continua interazione tra loro, è un elemento fondativo e imprescindibile. Per queste ragioni, appare più che mai necessario rivolgersi, ora, verso una più attenta conoscenza delle viscere del pianeta, le stesse da cui si estraggono senza sosta e, spesso senza scrupolo, materiali e risorse considerate necessarie alla costruzione di questo 'mondo'. In tale contesto, l'osservazione delle cave di pietra sotterranee libera il potenziale progettuale del sottosuolo, tanto implicito quanto, intrinsecamente, 'anti-fragile' (Taleb, 2012).

In processi geologici di milioni di anni, la disposizione di mari e terre emerse è solo una configurazione temporanea: la sabbia e gli organismi che si sono depositati nel tempo raccontano del perpetuo movimento del nostro pianeta (TVK, 2021). In questo senso, osservando attentamente le cave di pietra l'architetto può prendere a prestito gli strumenti con cui la paleontologia e l'archeologia hanno interpretato i concet-

Fig. 6 - Esemplare di *stenophylax permistus* nella Roothergroeve, in Olanda (foto: P. Jennekens, 2018. Concessione).

ti di sedimentazione e stratificazione (Harris, 1989; Gritti, 2016). Questo processo consente di riconoscere il suolo come 'aggregato' e come 'spessore vivente' che orienta il progetto (Vogt, Kissling, 2020; Barcelloni Corte, Bovin, 2021). Così nel *Novartis Campus Park* progettato da *Vogt Landschaftsarchitekten* (2016) il suolo diventa un insieme dinamico di materiali, organismi e memorie, in cui progetto, storia ed ecologia entrano in dialogo tra loro (Frei, 2025).

Un'idea di 'co-evoluzione' emerge, fondata sul riconoscimento delle continuità geomorfologiche e biologiche del territorio, piuttosto che su confini (amministrativi e disciplinari) che ne condizionano la pianificazione e la gestione (Brüll et al., 2017). Sullo sfondo si delinea il senso autentico della transizione ecologica, che consiste nella capacità di (ri)progettare un mondo comune da condividere (Latour, 2017). In questa prospettiva, le cave di pietra sotterranee – realizzate per sottrazione rispetto allo spazio e per inversione rispetto al tempo – possono fornire un contesto e una chiave di lettura per le sfide attuali e future (Frankopan, 2023).

La galleria fatta scavare nella roccia da Eupalino a Samo è, in questa prospettiva, l'archetipo positivo dell'azione estrattiva. Combinando precisione tecnica, visione progettuale e comprensione dello spazio e della materia, quest'opera dimostra come lo scavo sia una testimonianza di alto valore culturale. Non è un caso che Paul Valery (1923) identifichi in Eupalino di Megara il simbolo del fare e del pensare architettura. Lo scavo che ha reso possibile il completamento dell'acquedotto dell'isola greca di Samo è stato realizzato nel VI secolo a.C., rimanendo in uso per un migliaio di anni. Lunga 1.036 metri e interamente scavata nella roccia calcarea, la galleria di Eupalino è l'anticipazione di ogni altro capolavoro dell'arte di costruire. Hermann J.

Kienast e Bernd Meissner (1995) hanno documentato con dovizia di particolari il metodo utilizzato da Eupalino per consentire a due squadre di operai di incontrarsi nel mezzo della galleria. La chiave del progetto è l'applicazione di principi geometrici, che, per quanto noti all'epoca della costruzione, furono codificati da Euclide solo secoli più tardi. Come per le cave di pietra sotterranee, le tracce del lavoro di scavo della galleria – dalle quali è possibile risalire al metodo e la tecnica di estrazione adottate – sono rimaste incise nella pietra. Osservandole, Kienast e Meissner hanno dedotto che per realizzare il tunnel sia stato necessario scavare e trasportare in superficie un totale di circa 3300 m^3 di pietra (Kienast, Meissner, 1995).

Curiosamente una delle sfide che l'umanità si è posta nel passaggio tra il secondo e il terzo millennio, ha nuovamente mobilitato gli ambienti realizzati nel sottosuolo.

Nel febbraio 2004, quattro anni dopo che William Danny Hillis aveva messo in moto il cronografo che misurerà il tempo sulla terra fino all'anno 12.000 d.C., Stewart Brand ha esposto il concetto che sostiene l'impresa promossa dalla *Long Now Foundation*, da lui stesso presieduta. Secondo Brand (2004), l'ambiziosa follia di pianificare il presente non può prescindere dall'assunzione di una scala temporale adeguata alla storia della civilizzazione: 10.000 anni. La definizione di questo traguardo impone una riflessione sull'intera storia delle costruzioni umane e dell'architettura in particolare, dal momento che nessun edificio realizzato sulla superficie terrestre – né il Partenone, né le piramidi di Giza, né il circolo di Stonehenge, né le Torri Gemelle – per quanto progettato per durare, ha dimostrato di sapere resistere a spoliazioni e catastrofi, succedutesi in cicli temporali molto inferiori a quelli necessari a misurare la storia della civilizzazione. Questa constatazione ha spinto Brand a guardare 'sotto terra'. L'orologio del lungo presente sarà, infatti, ospitato in una montagna del Nevada, lontano da centri abitati, in un parco naturale, dove si trovano alberi millenari e i resti di antiche miniere. Come l'acquedotto di Samo, il luogo prescelto dalla *Long Now Foundation* è una potente metafora del senso originario dell'architettura. Per secoli, l'umanità ha estratto materia, in modi sempre più aggressivi e frenetici, dalle viscere di un pianeta fragile e, ora, quelle stesse viscere sono l'unico luogo dove è possibile installare l'orologio in grado di scandire il tempo futuro. Possiamo portare l'acqua alle città o proteggere i segni della nostra presenza sulla Terra, solo dove la materia è stabile: estrarla, separarla dal suo ciclo geologico, organizzarla secondo un ordine diverso può certamente produrre bellezza, ma senza alcuna garanzia di durata. In una prospettiva di presente a lungo termine (Brand, 1999), gli spazi scavati sotto la superficie terrestre assumono un duplice valore. Da un lato, rappresentano l'esito di sfide tecniche che hanno mobilitato la *metis* del progetto; dall'altro, presentano una resistenza strutturale e temporale che manca all'architettura di superficie, segnata da una condizione di precarietà (Rudofsky, 1977).

Nel suo discorso di investitura all'Académie des Beaux-Arts di Parigi nel 2005, Claude Parent ha invitato il pubblico a "vivere nell'oceano e non sull'oceano" (Barani, 2022). Nel 1959, insieme all'artista Yves Klein, Parent aveva concepito *Sous-sol d'une cité climatisée*. Questa architettura utopica e infraterrena è una riflessione anticipata sulle possibilità di abitare la Terra, in cui arte, architettura e tecnica si coniugano non per estrarre valore dal pianeta, ma per custodirlo. Pochi anni dopo che Klein e Parent avevano guardato sotto i loro piedi, Brand aveva sollevato lo sguardo per costringere la NASA a rendere disponibili le fotografie della Terra viste dallo spazio. L'esito di quella battaglia legale furono alcune celeberrime copertine del *Whole Earth Catalog*, che mostrarono la fragilità del pianeta e l'urgenza di preservarlo, prima ancora che la fotocamera fatta installare da Sagan sul *Voyager 1* ritraesse un 'pallido puntino di blu' dai limiti del nostro sistema solare.

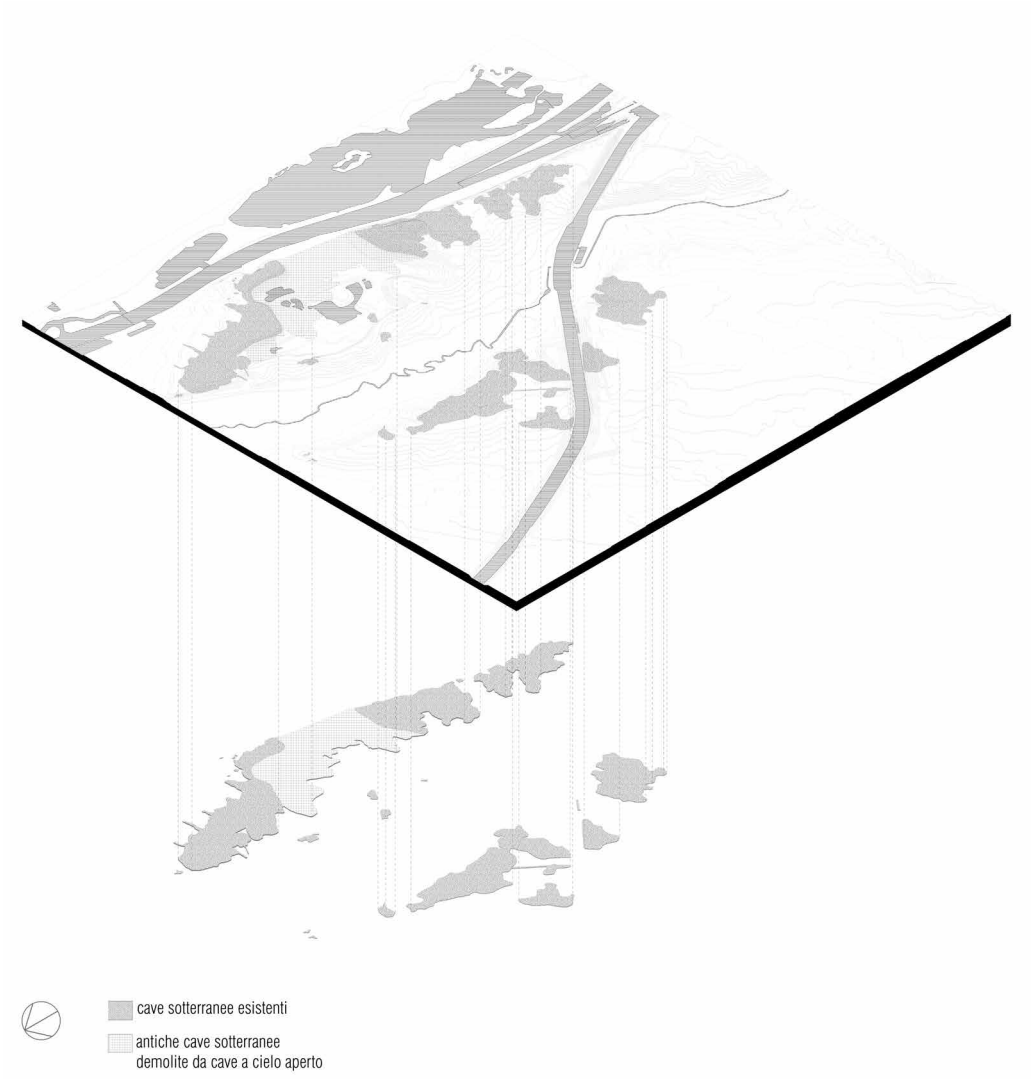


Fig. 7 - Localizzazione concettuale del sistema di cave sotterranee alla confluenza dei fiumi Mosa e Jeker, sul confine tra Belgio e Olanda (disegno: C. Caravello, 2024; dati: J. Orbons, 2005; OpenStreetMap, 2024).

Durante tutta la seconda parte del Novecento, non sono mancati richiami alla necessità di un *Manuale Operativo per l'Astronave Terra* (Fuller, 1969). Il problema, semmai, è non averli letti, o, peggio, averli letti e dimenticati, nell'inconsapevolezza di quanto sia urgente comprendere la vivace e intima opposizione tra l'istante presente e il lento scorrere del tempo (Braudel, 1958).

Per queste ragioni, accanto ai bilanci dell'energia, diventano imprescindibili quelli della materia, intesa nei suoi processi di flusso, trasformazione e scambio (Ingold, 2012). Nessuna prospettiva di lungo periodo può infatti emergere da progetti e da prodotti dell'architettura che non siano concepiti come parti integranti di sistemi aperti, dinamici e interdipendenti, fondati sul principio – ecologico – dell'intersoggettività (Morton, 2007). (Fig. 7)

In questo senso, le cave di pietra sotterranee – con i loro cicli di vita, le stratificazioni tra passato, presente e futuro – sono un formidabile banco di prova per immaginare modi durevoli e non più predatori attraverso i quali dare forma e struttura a territori, ambienti e paesaggi. Esse rivelano, con forza pragmatica, la dipendenza strutturale tra materia sottratta e materia edificata. Per questo, studiarle significa interrogare la dimensione materiale dell'architettura e il suo rapporto con i processi di estrazione, trasformazione e consumo del suolo. Questi spazi, dai quali è stata estratta quasi tutta la materia che, riassemblata, ora consideriamo patrimonio dell'umanità, ci ricordano che abitare non significa semplicemente occupare o trasformare un suolo, ma comprendere e partecipare ai suoi processi vitali. Da luoghi di estrazione, le cave di pietra possono trasformarsi in laboratori di consapevolezza, capaci di impartire una lezione fondamentale: per continuare a vivere sulla Terra, è necessario imparare, prima di tutto, a conoscerla intimamente, a partire dal suo spessore geologico e dalla sua memoria materiale.

Riferimenti bibliografici

Agricola G. 1556 (1950), *De Re Metallica,* translated from the first Latin edition of 1556 (H. C. Hoover & L. H. Hoover, Trans.), Dover Publications, New York.

Allen S., McQuade M. (a cura di) 2011, *Landform building: architecture's new terrain*, Lars Müller, Baden.

Amendt K., Caravello C., & Occhiuto R. 2024, *GREEN-COVERED*, in K. Santus, S. Sapone, S. Mundula (a cura di), *TERRARIUM Earth Design: Ecology, Architecture and Landscape*, Mimesis Edizioni, Milano, pp. 402-411.

Barani M., Éloge de Marc Barani à Claude Parent < URL: https://chroniques-architecture.com/eloge-de-marc-barani-a-claude-parent/ > (11/2024).

Barcelloni Corte M., Boivin P. 2021, *Soils for Transition: Towards an Urbanism of 'Living Soil'*, in D. Peleman et al. (a cura di), *The project of the soil*, nai010 publishers, pp. 177–186.

Batteaux J. 2020, *Explorations souterraines dans les calcaires du Lutetien, Oise-Aisne-Marne.*

Bekendam R.F. 1998, *Pillar Stability and Large-Scale Collapse of Abandoned Room and Pillar Limestone Mines in South-Limburg, The Netherlands*, PhD Thesis, Technische Universiteit Delft.

Brand S. 1999, *The Clock of the Long Now: Time and Responsibility*, Basic Books, New York.

Brand S. 2004, *The Long Now*, TED Talk, < URL: https://www.ted.com/talks/stewart_brand_the_long_now > (11/2024).

Braudel F. 1958, *Histoire et Sciences sociales: La longue durée*, «Annales. Histoire, Sciences Sociales», vol. 13, n. 4, pp. 725-753.

Brüll A. et al. 2017, *Territorial cohesion through cross-border landscape policy? The European case of the Three Countries Park (BE-NL-DE)'*, «Change and Adaptation in Socio-Ecological Systems», vol. 3, n. 1.

"Cava". *Significato ed etimologia, Vocabolario Treccani,* < URL: https://www.treccani.it/vocabolario/cava2/ > (11/2024).

De Grood E. 1983, *Onderaardse tuinbouw in de Sint Pietersberg*, in van Schaik, D. C., *DE SINT PIETERSBERG*, Thorn, Ef&Ef In Boeken.

"Ecologia". *Enciclopedia Treccani,* < URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/ecologia/ (11/2024).

Foote J., Kozminska U., Gjorgjievski N. 2024, *Post-extractive Material Practice: The Case of Quarried Stone*, in M.R. Thomsen at al. (a cura di), *Design for Rethinking Resources*, Springer International Publishing, Cham, pp. 11-19.

Foxley A., Vogt G. 2010, *Distance & engagement: Walking, thinking and making landscape,* Lars Müller, Baden.

Frankopan P. 2023, *The Earth Transformed: An Untold History*, Bloomsbury, London.

Frei J. 2025, 'Transformation Close to Nature', in M.F. Ströbele et al. (a cura di), *Transformation: = Transformation* (*Anthos* n. 5, 2025), Hochparterre, Zürich, pp. 36-37.

Fuller R.B. 1969, *Operating manual for spaceship earth*, Southern Illinois University Press, Carbondale.

Gregotti et al. 1991, *Il Disegno Del Paesaggio Italiano*, «*Casabella*», vol. 575-576, pp. 62-67.

Gritti A. 2016, *Archeologia*, in S. Marini, G. Corbellini (a cura di), *Recycled theory: Illustrated Dictionary*, Quodlibet, Macerata, pp. 62-70.

Gritti A. 2020, *Il capitale del progetto*, in A. Gritti, G.L. Fontana (a cura di), *Architecture at work: Towns and landscapes of industrial heritage*, Forma, Florence, pp. 30-39.

Guarini P. 2015, *Paesaggi antropici*, in P. V. Dell'Aira et al. (a cura di), *Sottosuoli urbani*, Quodlibet, Macerata, pp. 33–69.

Haeckel E.H.P.A. 1866, *Generelle Morphologie der Organismen,* G. Reimer, Berlin.

Harris E.C. 1989, *Principles of archaeological stratigraphy*, Academic press, London.

Hutton J. 2020, *Reciprocal Landscapes: Stories of Material Movements*, Routledge, New York.

Ingold T. 2012, *Toward an Ecology of Materials*, «Annual Review of Anthropology», vol. 41, n. 1, pp. 427-442.

Kienast H.J., Meissner B. 1995, *Die Wasserleitung des Eupalinos auf Samos*, Kommission bei R. Habelt, Bonn.

Lahaye M.F.A., De Kock T. 2024, *Large-Scale Mapping of the Historical Underground Limestone Quarries Using Mobile Laser Scanning, a case study in Riemst, Belgium*, «Geoheritage», vol. 16, n. 3, pp. 77-92.

Latour B. 2017, *Où atterrir ?*, La Découverte, Paris.

Loubes J.P. 1984, *Archi troglo*, Parenthèses, Roquevaire.

Magnago Lampugnani V. (a cura di) 1988, *Sottonapoli: idee per la città sotterranea*, Electa, Napoli.

Marot S., *Écologies simples et écologies composées. Lettre ouverte à Philippe Rahm*, 03/2023.

Morton T. 2007, *Ecology without Nature*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.

Occhiuto R. 2021, *What the Ground Says…*, «Sustainability», vol. 13, n. 23.

Orbons J. 2005, *Inventarisatie van de ingangen van onderaardse kalksteengroeven in Nederland 2002-2004*, Maastricht.

Rewerski J. 1986, *Troglodytes saumurois*, Grandvaux.

Robin S., Gély J.-P., Viré, M. 2019, *Les catacombes de Paris*, Paris musées.

Rudofsky B. 1977, *In praise of caves*, in B. Rudofsky, *The prodigious builders*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, pp. 20-47.

Sagan C. 1994, *Pale Blue Dot: A Vision of the Human Future in Space*, Random House, New York.

Taleb N.N. 2012, *Antifragile: Things that gain from disorder*, Random House, New York.

Till J. 2023, *Architecture criticism against the climate clock*, «The Architectural Review», Keynote 6 April <URL: https://www.architectural-review.com/essays/keynote/architecture-criticism-against-the-climate-clock > (11/2024).

Touraine A. 1969, *La société post-industrielle*, Denoël, Paris.

TVK 2021, *La terre est une architecture*, Spector Books, Leipzig.

Valéry P. 1923, *Eupalinos ou l'Architecte*, Éditions de la nouvelle revue française, Paris.

van Schaïk D.C. 1983, *DE SINT PIETERSBERG*, Ef&Ef In Boeken, Thorn.

Venezia F. 2006, *Francesco Venezia: le idee e le occasioni*, Electa, Milano.

Vergoossen W., Hageman J. 2020, *De kleine dieren van de duisternis*, in G.D. Majoor et al. (a cura di) *Natuurlijk Maastricht,* Stichting Natuurpublicaties Limburg, Maastricht, pp. 326-333.

Vergoossen W.G., Hageman, J. 2024, *De schietmot Stenophylax permistus in de onderaardse kalksteengroeven in Zuid-Limburg*, «Natuurhistorisch maandblad», vol. 113, n. 7, pp. 212-218.

Vogt G., Kissling T. (a cura di) 2020, *Mutation and morphosis: Landscape as aggregate*, Lars Müller, Zürich.

Walschot L. 1990, *Grotchampignons, een bijna uitgestorven cultuur*, «*SOK Mededelingen*», n. 15, pp. 30-35.

Wigley M. 2021, *Returning the Gift: Running Architecture in Reverse*, in Space Caviar (a cura di) *On designing without depletion*, V-A-C Press, Moscow.

Zanchini E., Nanni G. 2021, *CAVE 2021. La transizione dell'economia circolare nel settore delle costruzioni*, Ufficio clima Legambiente.

Ai piedi dei Titani. Paesaggio di paradossi spaziali e narrativi

Alizée Del Gizzo
Dipartimento di Architettura, Università degli Studi Roma Tre, Italia
ali.delgizzo@stud.uniroma3.it

Federico Di Dio
Dipartimento di Architettura, Università degli Studi Roma Tre, Italia
fed.didio@stud.uniroma3.it

Aurora Gentile
Dipartimento di Architettura, Università degli Studi Roma Tre, Italia
aur.gentile@stud.uniroma3.it

Anna Panico
Dipartimento di Architettura, Università degli Studi Roma Tre, Italia
ann.panico1@stud.uniroma3.it

Abstract

Il contributo indaga l'attualizzazione del mito come dispositivo epistemologico per la lettura critica e la trasformazione del paesaggio urbano contemporaneo. Attraverso un'esperienza didattica condotta nell'area di Saxa Rubra (Roma), le grandi infrastrutture, tradizionalmente percepite come elementi tecnici e funzionali, vengono reinterpretate come Titani, entità mitologiche capaci di generare nuove narrazioni spaziali. Assumono così una valenza simbolico-relazionale, riattivando processi sensoriali e immaginativi. Un'analisi condotta attraverso cinque paradossi – prossimità, continuità, scarto, nascondimento, percezione – delinea un modello progettuale orientato all'ascolto dei luoghi e alla co-esistenza di soggettività umane e non umane. Il mito, in questa prospettiva, diviene strumento per superare la dicotomia natura/cultura e per inaugurare pratiche di progetto non deterministiche ma generative.

This contribution investigates the reactivation of myth as an epistemological tool for the critical reading and transformation of the contemporary urban landscape. Through a didactic experience conducted in the Saxa Rubra area (Rome), large infrastructures, traditionally perceived as technical and functional elements, are reinterpreted as Titans: mythological entities capable of generating new spatial narratives. They thus acquire a symbolic-relational value, reactivating sensory and imaginative processes. An analysis conducted through five paradoxes – proximity, continuity, discrepancy, concealment, perception – outlines a design model oriented toward listening to places and fostering the co-existence of human and non-human subjectivities. In this perspective, myth becomes a tool to overcome the nature/culture dichotomy and to initiate design practices that are not deterministic, but generative.

Keywords

Titani, Infrastrutture, Estetica, Mito, Trasformazione
Titans, Infrastructures, Aesthetic, Myth, Transformation

Received: *May 2025* / Accepted: *November 2025* | © 2025 Author(s). Open Access issue/article(s) edited by RI-VISTA, distributed under the terms of the CC-BY-4.0 and published by Firenze University Press. Licence for metadata: CC0 1.0. DOI: 10.36253/rv-17937

Attualizzare il mito come dispositivo di percezione e trasformazione

Questo saggio si propone di raccontare l'attualizzazione di un mito attraverso un'occasione progettuale, di cui le infrastrutture sono protagoniste. Ispirata da un'esercitazione didattica[1], permette di riflettere sulla condizione urbana contemporanea e sulla domanda esplicita o implicita di progetto che essa pone all'architettura del paesaggio, in tempi in cui una 'crisi dell'immaginazione' coesiste con la crisi ecologica, chiedendo una ridefinizione dei conseguenti principi estetici e architettonici (Granata, 2021; Granata, 2023; Hillman & Ronchey, 2021). Al netto dell'esaurimento della parabola modernista, infatti, la sfida posta oggi dalla complessità dei luoghi induce a navigare lo stato di frammentazione della città contemporanea e sollecita il progetto a tematizzare la discontinuità come chiave di accesso alla domanda stessa di futuro, che non è mai data. In questa prospettiva è utile il ricorso al mito come dispositivo di trasformazione, giacché la sua carica narrativa più potente riguarda gli aspetti non pacificati, rivelatori di dimensioni celate del mondo e delle relazioni tra le soggettività antropiche e non.

L'inclusione del non umano nella dimensione autoriale dei progetti è già parte della consapevolezza condivisa nell'ambito dell'architettura del paesaggio. Nelle agentività di diversa conformazione e provenienza si riconoscono, infatti, i vettori trasformativi che insistono sugli spazi aperti, aventi come tetto il cielo[2]. Guardando il 'primo cielo', quello atmosferico, è possibile intercettarne l'influenza sulle progettualità che hanno l'astuzia di tenerne in considerazione i comportamenti. Ci si può domandare, tuttavia, se guardando ancora più su, verso un 'secondo cielo', non si possa approdare a una nuova dimensione di significato che recuperi la perdita del rapporto con un firmamento ulteriore.

Questo cielo più lontano pone in primo piano la questione dell'interiorità e del desiderio. Non a caso, 'stelle' viene dal latino *sidera* e l'etimologia della parola desiderio viene proprio dallo "stare sotto il cielo a osservare le stelle in un atteggiamento di attesa e di ricerca della via" (Recalcati, 2018). La lettura dei disegni e delle coreografie delle stelle da cui spesso prendevano vita i racconti dei miti, era una modalità condivisa per legittimare le pulsioni del 'micro' (scala umana), rispetto ai fenomeni del 'macro' (scala del cosmo) (fig. 1).

Se un tempo i grandi fenomeni con i quali confrontarsi erano i fulmini, il fuoco o la vita che si rigenerava attraverso la natura, oggi il fenomeno urbano ha preso il sopravvento e assume la stessa qualità di quegli eventi primordiali, diventando incontrollabile e caotico.

L'elemento infrastrutturale appartiene notoria-

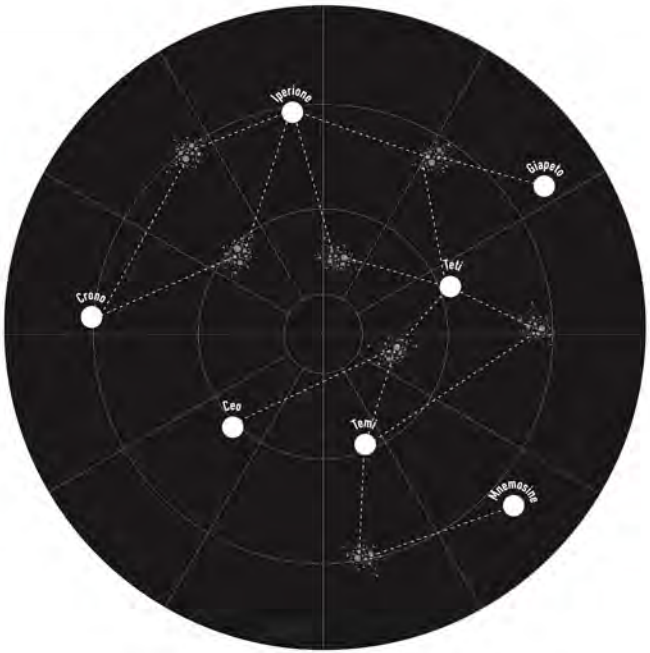


Fig. 1 - Costellazione dei Titani e delle Titanomachie rappresentate attraverso un grafo (a cura di F. Di Dio e A. Del Gizzo).

Fig. 2 - Fotografia della 'foresta di pilastri' generata dall'intersezione tra la Via Flaminia e la ferrovia Flaminio-Montebello, Saxa Rubra, Roma (foto: A. Del Gizzo).

mente alla dimensione dell'iper-artificiale e alle esperienze del quotidiano (il traffico, gli impianti ecc.), eppure, nella condizione contemporanea, può inaspettatamente costituire la via di accesso alla dimensione del mito, di cui è possibile operare tre ribaltamenti di senso proprio a partire dalle caratteristiche delle grandi infrastrutture urbane (fig. 2):

1. l'infrastruttura appare come una forza 'calata dall'alto' in virtù del controllo del potere politico, economico e tecnologico, e si mostra 'non abitabile', al punto che può essere apparentemente solo subìta. Strumentalizzando questa dispercezione, la nostra ricezione dell'elemento artificiale si può assimilare a qualcosa di divino/naturale;
2. l'infrastruttura è di per sé un corpo con una portata multiscalare, tale da non poter dire esattamente dove finisca la sua pertinenza. Questa risonanza nello spazio permette di superare il determinismo e la costrizione formale e funzionale, riconoscendone il carattere ibrido che il mito riconosce a ogni corpo soggetto a metamorfosi;
3. l'infrastruttura insiste nello spazio comportandosi come un fenomeno ripetitivo e ordinario che la fa percepire come un 'sottofondo' delle pratiche urbane. La familiarità di questa ripetizione, alterata dalla distorsione del ruolo che assume nel paesaggio urbano dopo la sua costruzione, fa sì che invece si manifesti come entità pulsante, provocando un'esperienza del tempo non ordinaria.

C'erano una volta i Titani (e ci sono ancora)

Il caso preso in esame riguarda la località di Saxa Rubra a Roma, territorio esito di progressive stratificazioni urbane che ne delineano il carattere fin dall'epoca romana. Dai resti delle antiche fornaci per la produzione di laterizi, all'eredità infrastrutturale, che avrebbe dovuto trasformarlo in uno degli snodi principali per l'accesso a nord della città. Oggi la vita quotidiana vi si svolge in una densità diversificata che va dall'affastellamento dei piccoli edifici del 'borgo', ai grandi volumi della sede Rai, che ne costituisce attualmente il principale centro

propulsore. Durante la fase di studio preliminare si è rivelato quasi impossibile non cadere nell'inganno del visibile che il paesaggio presenta. Nel progressivo avvicinamento gli 'abitanti' più ingombranti che scandiscono lo spazio sono apparsi immediatamente: si tratta indubbiamente delle infrastrutture e in generale delle grandi opere (le strade sopraelevate ad alto scorrimento, il depuratore, la ferrovia, la diga ecc.). Saxa Rubra somiglia a un ingranaggio scoperchiato, un centro intestino di funzionamento del più ampio impianto urbano.

Nella nostra esperienza questi oggetti imponenti sono stati assimilati al Titano, figura mitologica della dismisura. È stato questo, infatti, il ruolo assegnato loro inizialmente prima di scoprirne un'identità molto più complessa.

L'idea della città funzionalista iper-progettata, che si sovrappone ai territori senza aderirvi, ha implicato che essa rimanesse sovraordinata e disconnessa dalle storie minute che animano i luoghi. La perdita di appropriate relazioni dimensionali e sentimentali tra le persone che abitano il 'borgo' di Saxa Rubra e tutto l'apparato infrastrutturale che vi insiste è sintomo di questo fenomeno. Così, ad esempio, le abitazioni, che nascevano in virtù della presenza della fornace Mariani, per offrire alloggio ai lavoratori, oggi appaiono come un sistema introverso e decontestualizzato seppure prossimo a punti nevralgici di scambio.

Ci si può ora domandare quale sia il racconto contemporaneo che veicolano i Titani rispetto al paesaggio della città. In tempi di crisi socio-ecologica, diventa rilevante osservarli metaforicamente nei termini di una lotta tra di loro e con i coprotagonisti, ovvero le altre dimensioni che prendono vita intorno ad essi, opponendosi al gigantismo, attraverso Titanomachie, di cui si dirà in seguito. Seppure apparentemente statici, i Titani sono in azione. Ed è in questo intreccio narrativo, che si disvela un universo di significati più ampio, con cui interpretare in termini paesaggistici le relazioni tra queste infrastrutture, la città e i suoi abitanti, umani e non umani.

Tale intreccio, come ogni mito, integra passato, presente e futuro. La presenza della diga di Castel

Giubileo, ad esempio, è stata l'inizio dell'indagine alla base del progetto, in virtù della scoperta di una storia dimenticata, precedente alla sua costruzione, che ha determinato il destino ecologico e sociale dell'area (fig. 3). Infatti, in questo tratto di Agro Romano, luogo di transito segnato dalle consolari Flaminia e Salaria, dove nel 1940 si insedia la fornace Mariani, che sfruttava l'argilla alluvionale del sito, la successiva diga del 1948 ridisegnò in poco più di un decennio la morfologia del territorio, anticipando la scelta di far passare da qui l'unico punto di flesso del Grande Raccordo Anulare, a conferma della sua centralità strategica.

Cosa succede se interroghiamo questo impatto attribuendo alla diga e alle altre opere il carattere del Titano? Quali memorie riaffiorano e quali si nascondono, facendo risuonare nuovi inviti all'azione?

L'aggancio metaforico ci mostra innanzitutto il loro gigantismo fisico e funzionale, caratteristica che indubbiamente continuano a conservare esponendo il processo metabolico urbano nella sua visceralità. Questo li rende parte della città macchina, asserviti alla garanzia di impedire la catastrofe immanente (Koolhaas, 1978). Non sono però solo oggetti utili: al tempo della loro costruzione erano frutto di un sistema valoriale che viveva di una mitologia esplicitamente eroica, basata sull'idea modernista di una grandiosità salvifica e un'omogeneità unificante.

'Giganti' è anche metafora degli antenati e, quindi, se la città si costruisce sulle spalle di questi corpi urbani, cosa ci lasciano in eredità? Sono ancora capaci di sostenere il futuro? La tendenza all'astrazione di queste figure è trattata da Hillman (Hillman, 2014), che vede i Titani e Zeus come simboli distruttivi del pensiero unico che minaccia l'Anima, contrapposto nei racconti mitologici a Dioniso, il dio dell'immaginazione differenziata. Cosa ne è di questa lotta oggi? Possiamo osservare che, con l'andamento dell'innovazione, che forza il massimo contenuto nel minimo spazio in direzione di una progressiva smaterializzazione dei simboli del potere tecnologico, il gigantismo non ha più quella carica onirica di emblema proiettivo dello sviluppo. La retorica della fluidità dell'energia e dei veicoli si scontra, inoltre, con l'inefficienza di questi titanici oggetti di calcestruzzo armato, che si mostrano incapaci di risolve-

Fig. 3 - Fotografia della Centrale Idroelettrica di Castel Giubileo, Saxa Rubra, Roma (foto: A. Panico).

Fig. 4 - Fotografia della diga di Castel Giubileo e della struttura portante massiva del G.R.A., Saxa Rubra, Roma (foto: F. Di Dio).

re il problema della connessione nella città, tanto più all'epoca del cyberspazio (fig. 4).

Chiamarli Titani vuol dire anche restituire uno spessore al senso per il quale sono stati costruiti e per quello che hanno prodotto. Ciò è possibile, riconoscendo la vulnerabilità come cifra di ogni protagonista di un racconto di trasformazione e risvegliandoli dallo stato di inavvertita quiescenza per invocarne un rinnovato ruolo urbano contemporaneo.

La questione, quindi, non è negare l'importanza che hanno queste infrastrutture e operare considerandole sbrigativamente problematiche, ma assumere la consapevolezza che non sia l'unica interpretazione possibile. Si configura così una potenziale ri-narrazione, nella quale esse stesse generano l'occasione per quell'immaginazione differenziata (*ibidem*) che sempre può esprimersi nei luoghi.

Chi sono i Titani?

L'estrema eterogeneità di forme che caratterizza i soggetti titanici, ci ha condotto a ricercare nella mitologia dei criteri per poterli riconoscere, e quindi nominare, nel territorio, in base agli esiti che la loro presenza comporta. Si tenta quindi di operare una prima differenziazione: Titani e Titanidi. I primi più legati a elementi massivi, impositivi e autoritari, le seconde invece più connesse a una dimensione sensibile e di cura[3].

Seguendo questo principio, le sopraelevate del Grande Raccordo Anulare e del Viadotto del Giubileo si reincarnano nella figura di Iperione, 'colui che corre al di sopra di tutto', generando un paesaggio del 'sotto' dove la lentezza si oppone alla frenesia sovrastante. La ferrovia Roma-Viterbo è infusa dell'istituzionalità di Crono, che si esplicita nel sistema del trasporto pubblico su ferro e nella scansione del tempo, dettata dal passaggio del treno, protagonista anche nella dimensione sonora. Ciò apre

Fig. 5 - Fotografia dell'intreccio tra quattro differenti infrastrutture titaniche: l'affluente Cremera, il Viadotto Giubileo del 2000, il G.R.A. e la ferrovia Flaminio-Montebello, Saxa Rubra, Roma (foto: A. Gentile).

Fig. 6 - Fotografia di un roseto al di sotto del grande svincolo stradale tra il G.R.A. e il Viadotto Giubileo del 2000, Saxa Rubra, Roma (foto: A. Gentile).

lo sguardo verso una dilatazione della sensorialità supportata dalla presenza delle Titanidi. Per prima Teti, il fiume Tevere con gli spazi definiti lungo il suo corso, dove le larghe aree golenali si alternano ad ambienti più minuti e meno accessibili, accompagnati dalle sinuosità dell'argine, in cui appare la polimorfica Temi, madre delle stagioni e soggetto ordinatore (fig. 5).

La dimensione immaginifica di questo paesaggio non si esaurisce con loro: Ceo, Titano dell'intelletto e dell'avanzamento tecnologico, è identificato nel depuratore dell'Acea; Giapeto è la diga, simbolo del funzionalismo e regolatore del ciclo vitale di questi spazi; Mnemosine, investita del portato memoriale, si manifesta nelle strutture e nelle ciminiere delle fornaci che, come marcatori del territorio, sono capaci di riorientare lo sguardo fisico e culturale.

L'approccio adottato in questa personificazione è stato quindi esteso anche ad elementi cosiddetti 'naturali', di conseguenza, possiamo affermare che in tale operazione di attualizzazione del mito non esista separazione tra prodotti della cultura e comportamenti della natura. Come nei miti, queste consistenze non vivono come entità separate, ma la loro potenza generatrice si esplicita soprattutto nella loro collisione, dove i caratteri dell'una amplificano e perturbano aspetti dell'altra, dando vita a luoghi di contaminazione.

Le Titanomachie

Non rinunciare al loro carattere conflittuale, significa rintracciare nelle 'lotte fra Titani' non solo una forza demolitrice, ma anche una corrispondente capacità costruttiva.

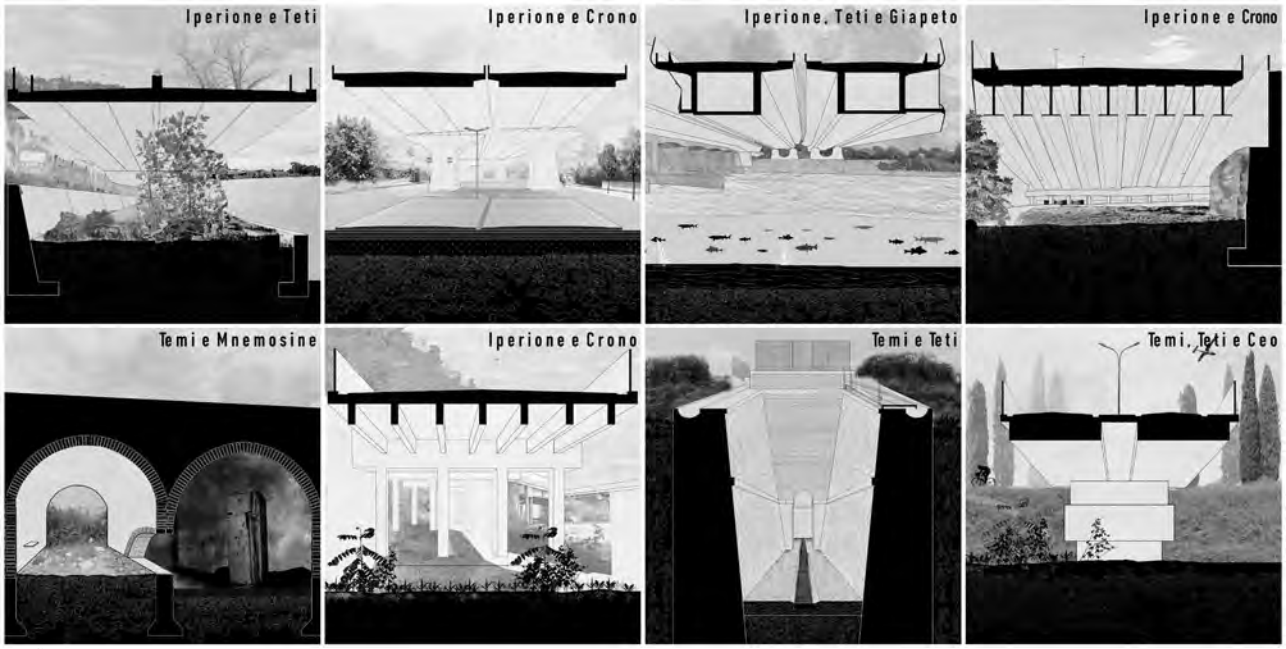
Emerge qui un primo capovolgimento, poiché, da dispositivi di controllo esteso sul territorio, diventano parte del sistema caotico, di cui sono una componente imprevedibile e, proprio per questo, uno

spazio fertile, che si rivela soprattutto nelle pieghe, nei passaggi, nelle transizioni, nei nascondigli, dove si cela, per l'appunto, una dimensione invisibile del loro carattere. La ricerca della vera identità di questi giganti deve quindi ripartire dagli interstizi, da ciò che esiste ai piedi dei Titani (fig. 6).

Nelle Titanomachie, i risultati dell'intersezione tra i Titani dipendono dal grado di tensione determinato dalla loro reciproca prossimità. La ricaduta trasformativa sullo spazio configura specifiche condizioni interscalari in cui si dispiegano pratiche e comportamenti situati, che sono il campo più interessante da interrogare per immaginarne il futuro.

Iperione costruisce una massiccia copertura, reale separazione tra 'mondo di sopra' e 'mondo di sotto', responsabile del grado di porosità acustica, termica e luminosa tra le due dimensioni. Dall'incontro con le acque di Teti, si apre una molteplicità di scenari differenti. Quando la copertura e le acque corrono parallele, la prima segue il movimento della seconda e affonda i propri pilastri sui suoi margini, trasformando il lungofiume in un infinito porticato. Nel punto in cui compare anche la diga Giapeto, si delinea una condizione unica di interferenza. Tutti i ritmi sono improvvisamente alterati, sicché l'acqua prende velocità differenti e i pesci sono costretti a cambiare direzione. Nella grotta costruita dall'abbraccio dei tre Titani, si vive un'atmosfera di intimità domestica che i pescatori scelgono di abitare; contemporaneamente, l'unico lato libero dall'incastro proietta in una percezione sconfinata dell'intorno.

La presenza del Tevere in questa area è spesso attivata unicamente dalla sua interazione con altri Titani, tanto che rimane invisibile fino a che non si sale sull'argine, che è Temi. Percorrendo quest'ultimo, si scoprono situazioni puntuali in cui il controllore Temi e il controllato Teti si parlano in maniera



diretta: accade, ad esempio, in corrispondenza del Ponte Canale sul Tevere o delle cadenzate micro-infrastrutture che mediano il rapporto idrico tra il letto del fiume e il territorio. Se da un lato l'argine dialoga con il Tevere, dall'altro intercetta un secondo interlocutore nella Fornace Mariani. La tensione della loro prossimità non collassa mai in un punto di contatto e perimetra un ambito contenuto dall'altezza di Teti da un lato, mentre dall'altro permea il labirinto della struttura di Mnemosine.

Come esito di questa ricognizione, il disvelamento, inteso come smascheramento valoriale, è il mezzo utilizzato per compiere una reinterpretazione di pezzi invisibili della trama urbana a cui si riconosce un rinnovato protagonismo. È possibile in questo modo individuare un campionario di tracce e oggetti dai diversi comportamenti, che configurano il paesaggio del 'mondo di sotto'. Gli indizi raccolti durante i sopralluoghi, interpretati come dispositivi di autonarrazione, raccontano di una colonizzazione compiuta da soggettività appartenenti a ecosistemi paralleli. Non sono altro che voci soffuse dei luoghi, non completamente soffocate da essere ignorate una volta trovate, ma non abbastanza forti da raggiungere l'udito del 'mondo di sopra', così distante.

L'esito spaziale e relazionale delle Titanomachie è quindi una pluralità non gerarchica: non emerge un vincitore, né uno sconfitto, ma una coordinata compresenza di situazioni (fig. 7).

Il progetto dei Titani attraverso cinque paradossi narrativi

Importare il carattere intrinsecamente metamorfico dei miti nella lettura metaforica delle infrastrutture le sottopone a un'osservazione critica. In ogni racconto, nel primo atto il protagonista si trova a disagio e reagisce, avviando la trama. Occorre quindi domandarsi: in che modo, qui, i Titani e le Titanomachie esprimono un disequilibrio che li mette in gioco nella propria ri-narrazione? Sfuggendo alla costrizione in un'unica tipologia, e dandosi perciò come veicoli potenziali di trasformazione: essi esprimono un 'infra' non confinato ad un 'sotto', ma costitutivo di una relazione 'tra le cose', capace di

Fig. 7 - Sezioni prospettiche che ricostruiscono le Titanomachie attraverso l'indagine spaziale e relazionale, mettendo in luce la compresenza del 'sopra' e del 'sotto' (a cura degli autori e delle autrici).

Fig. 8 - Fotografia della vegetazione spontanea cresciuta sui detriti al di sotto delle corsie del G.R.A., Saxa Rubra, Roma (foto: A. Panico).

tematizzare la discontinuità entro un nuovo pensiero creativo.

Per sfuggire alla sensazione che la mole di questi oggetti saturi il territorio, perciò dall'inganno del visibile, abbiamo quindi compiuto un'operazione di analisi basata sull'urgenza esplorativa del perturbante. L'accesso a questi luoghi nella dimensione corporea è possibile solo grazie a un disorientamento (Caudo e Pietropaoli, 2021) che riattiva una condizione immaginifica e fiabesca.

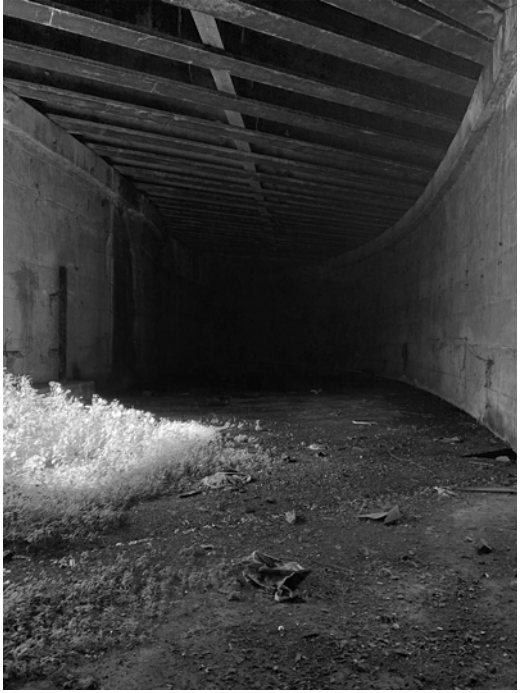
Come nelle favole, in cui si affrontano peripezie per raggiungere un castello arroccato e avvolto, così anche in questa esplorazione si è costretti a passare attraverso ostacoli, scovando o inventando percorsi e sperando di trovare segni di qualcuno che ha già tentato l'impresa. Così, pur nella loro dichiarata grandiosità, la segretezza dell'accesso rende l'atmosfera di questi luoghi ulteriormente straniante e irresistibile. La destinazione non è mai corrispondente all'aspettativa intuibile dal volto visibile del Titano, ma piuttosto a un mondo rovesciato e inaspettatamente vivo (fig.8).

> "In fondo, trovare la strada, orientarsi in luoghi impervi, esservi a proprio agio [...] è l'idea di fare della selva la propria dimora, di poterla abitare" (Metta, 2022, pp. 145-146).

La traslazione mitologica è una chiave di accesso a questa 'mostruosità' del paesaggio - alla base del saggio di Metta - frutto di una "modernità disattenta" (ivi, p. 9). In questi luoghi c'è "uno straordinario potenziale di invenzione, dissacrante, irriverente, a suo modo aggressivo, ma intriso di energia e di una adesione empatica con i luoghi" (*ibidem*). Tale azzardo permette di raccontare in maniera più immediata i paradossi incarnati e le atmosfere generate da questi oggetti.

Di seguito proviamo a trattare cinque paradossi, riconducibili al tema della discontinuità che è proprio la posta in gioco di ogni tematizzazione progettuale contemporanea: il paradosso della prossimità, della continuità, dello scarto, del nascondimento e della percezione.

Il paradosso della prossimità deriva dalla correlazione antitetica con le stelle di cui si parlava in aper-



tura; mentre queste risultano lontane spazialmente, ma più prossime al sentire, l'uso previsto per i Titani funziona in maniera rovesciata, generando un paradosso percettivo. Percorrendo in macchina una strada sopraelevata, per esempio, la distanza con l'oggetto è azzerata, eppure l'esperienza della velocità rende il contatto completamente decontestualizzato. Spesso, infatti, si tratta di sistemi viari di collegamento che nella loro massima staticità dovevano rispondere alla domanda opposta di ipervelocità. Lo "spazio del moto" era oggetto di esperimenti che riguardavano le arti applicate, l'urbanistica e l'architettura (Ventura, 1996), senza tuttavia ottenere nell'area dei risultati interessanti dal punto di vista estetico.

In secondo luogo, l'individuazione dei Titani e delle Titanomachie vive del paradosso della continuità. Pur nascendo per garantirla, la loro stessa esistenza contribuisce ad aumentare il grado di frammentazione del territorio. L'infrastruttura non si cura delle briciole che lascia intorno quando si cala sul territorio né di riconnettere i legami che spezza. Oltre alla constatazione dell'effetto di separazione paradossalmente operato dai nodi del sistema di collegamento (idrico, stradale ecc.), ci siamo quindi domandati quale genere di continuità, non assoluta ma relativa, possano instaurare.

Il terzo paradosso è quello dello scarto, che si realizza nelle porzioni di spazio 'inutili' alla funzione principale, i cosiddetti SLOAP, *Space Left Over After Planning* (Relph, 1987). Questo errore di approssimazione, proprio perché relativo a un ordine gigante, ha a propria volta dimensioni considerevoli, rimanendo tuttavia incastrato nella categoria dell'avanzo, effetto collaterale tipico delle situazioni urbane conseguenti all'esaurimento della parabola modernista. Il residuo forse non è altro che una particolare condizione dell'abitare e del paesaggio (fig. 9).

Il paradosso del nascondimento, poi, si manifesta nel carattere incerto di questi spazi, commisurato all'assertività esposta del prodotto primario della costruzione. Essendo spazi mai davvero progettati, l'assenza di un codice di riferimento, imposto da parte degli strumenti istituzionali, li predispone

Fig. 9 - Fotografia di un interstizio 'stanza' generato da uno svincolo della Via Flaminia, Saxa Rubra, Roma (foto: A. Panico).

Fig. 10 - Fotografia di un *Ligustrum lucidum* cresciuto al di sotto del Viadotto Giubileo del 2000, Saxa Rubra, Roma (foto: A. Gentile).

ad una attivazione libera, protetta dalla condizione nascosta in cui si trovano. Si apre quindi una via di codificazione di usi che ibrida dimensione formale e informale senza preoccuparsi di separarle.

La sensazione di sentirsi immersi e allo stesso tempo fuori posto genera il quinto paradosso, quello della percezione. Gli elementi che riconosciamo, come la strada e il fiume, sono familiari, ma i rovesciamenti nei rapporti spaziali e l'atmosfera sospesa li rendono estranei e minacciosi: da qui si genera il senso del perturbante. I boati ovattati delle auto che passano si confondono con lo scroscio del Tevere, che si scontra con la matericità della diga, mentre l'eco del treno che passa sui binari fa vibrare le superfici. L'imponenza delle costruzioni ritaglia spazi semi-oscuri, ogni tanto accesi da spicchi di luce che fanno irruzione, illuminando la vegetazione che a sua volta ribatte la geometria delle costruzioni. Ad alimentare le contraddizioni, i Titani che hanno prodotto questi spazi sembrano proteggerli in un abbraccio e allo stesso tempo schiacciarli in una morsa che li comprime (fig. 10). Le associazioni percettive apparentemente stranianti, risvegliano la multisensorialità, interrompendo l'assuefazione (Foucault, 2001). Infine, tutte le separazioni tra elementi naturali antropici si indeboliscono, a favore della continuità e dell'unità. Il tema non è annullare o tentare di risolvere la frammentazione del paesaggio, ma riconoscere la pluralità come esplosione di un unico corpo.

Queste antinomie animano le identità ritrovate dei Titani e della loro sfera di affermazione, facendone figure ambigue e mostruose e per questo, per seguire Metta (*ibidem*), sovversive e protagoniste nella costruzione di un paesaggio ibrido. Risulta rivelatorio e sollecitante che sia proprio in questi punti di interruzione, all'apparenza dispersivi, che si ritrova la prossimità.

La domanda diventa quindi: con quale postura si può affrontare un progetto che insiste in spazi la cui qualità intuibile, valoriale ed estetica, risiede proprio nel non essere esito di un progetto deterministico? La proposta è partire dal riconoscimento dei sottosistemi che collaborano alla costruzione di nuove dinamiche e flussi. In un continuo salto di scala, si osservano i gradi di interferenza e ci si rende conto della rete di legature che già esiste. È necessario, tuttavia, superare la tentazione di costruire un nuovo sistema speculare iperconnesso. Si propone invece la determinazione di incontro tra i vari 'mondi di sotto' ed eventualmente tra questi contesti e la rete principale, al fine di avere in dei punti specifici un'occasione di attraversamento. La contraddizione principale riguarda la visibilità dell'interstizio; occorre trovare il compromesso tra scoprire e far scoprire, tra rendere accessibile e proteggere una dimensione celata. Le operazioni di progetto hanno insistito quindi sulla predisposizione minima di occasioni di continuità e connessione attraverso l'innesco di processi e relazioni che rivelano gli ancoraggi già esistenti. L'elaborazione di immaginari a partire dai materiali a disposizione e dagli interlocutori di pros-

simità rilevati, colloca il metodo adottato in continuità con un approccio all'architettura del paesaggio che predilige una dimensione evolutiva e ciclica, piuttosto che concentrarsi sui manufatti.
Il progetto dei Titani si è rivelato un dispositivo di conoscenza, prima che un dispositivo di controllo. Lavorando attraverso il ragionamento induttivo[4], che individua nelle tracce trovate i potenziali co-autori di progetto, non si è voluto cadere nel rischio di operare formalizzando l'informale, ma piuttosto utilizzare i comportamenti come voce diretta e auto-dichiarativa da parte dei luoghi sulle proprie tendenze. Attitudine che rende riproponibile il metodo di indagine spaziale e di narrazione, applicabile in contesti simili e confutabile come tesi attorno al paesaggio.

Il paesaggio dalla terra al cielo. Andata e ritorno verso alcune conclusioni

Le questioni emerse da questa esperienza intercettano alcune tra le domande più attuali dell'architettura del paesaggio. Nella concezione presente, il paesaggio, come il mito, non si manifesta come disegno ordinato e ininterrotto, ma come insieme di fenomeni intermittenti, capaci di evocare, perturbare e interrogare. La loro natura indefinita e "mostruosa" (Metta, 2022) permette un ritorno più consapevole alla concretezza dei luoghi nel loro essere e divenire. La crisi della corsa modernista verso il 'dopo', il 'successivo', si scontra con la domanda di come porsi rispetto alle consistenze del paesaggio urbano. In questo quadro, la scelta di personificazione delle grandi infrastrutture nelle figure dei Titani contribuisce al rovesciamento narrativo dell'immaginario consueto e scardina la bipartizione polarizzata tra artificiale e naturale. Il mito, infatti, non si cura di questa separazione, ma nasce per superarla, a partire dall'osservazione di fenomeni fattuali. La riconsiderazione di questi oggetti in chiave relazionale attiva uno sguardo più esteso, che eleva gli spazi di risulta a parti del paesaggio e non a qualcosa di escluso da esso. L'impossibilità di definirli li rende spaventosi, ma incredibilmente predisposti alla molteplicità. Diventano paradossalmente luoghi di intensità, capaci di riattivare una sensorialità intorpidita.
Dare spazio alla molteplicità significa andare verso una capacità di ricezione dei linguaggi laterali e divergenti che esistono, in antitesi alla monoliticità del pensiero unico dichiarato proprio dalla assertività dei Titani. Lo spostamento di sguardo proposto si orienta alla costruzione di una matrice di postura piuttosto che operativa: riconoscendo l'impossibilità di ascrivere la pluralità di situazioni specifiche incontrate ad un unico modello replicabile, si legittimano le vocazioni e intenzionalità progettuali insite negli spazi. Resta aperta la questione culturale

che pone al progetto di paesaggio la sfida di non ricadere nella dicotomia problema-soluzione, ma di entrare nel merito delle contraddizioni del riabitare stesso, offrendo delle storie alternative. La necessità di incarnare queste storie anche attraverso i miti è quanto ci spetta praticare come esempio e diffondere nel senso comune, non tanto come vezzo filologico, ma come elemento di abilitazione che ispessisce l'esperienza dell'abitare contemporaneo.

Note

[1] Nel corso dei nostri studi abbiamo frequentato nell'a.a. 2023/2024 il Laboratorio di Urbanistica *Riabitare l'urbano*, tenuto dal Professor Giovanni Caudo con Mimì Coviello e Martina Pietropaoli (Laurea Magistrale in Architettura - Progettazione Urbana, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi Roma Tre). Il saggio approfondisce una parte del lavoro originale presentato nel booklet d'esame, a partire da alcuni spunti discussi con i docenti durante le revisioni.
[2] In numerose occasioni pubbliche Annalisa Metta si è definita "architetta di ciò che ha il cielo come tetto". Si veda ad esempio https://www.festivaletteratura.it/it/news/notizia-dell-ultima-ora-il-mincio-non-esiste.
[3] Per la prudenza che l'interpretazione binaria comporta, questa approssimazione sul genere presenta dei limiti, ma riteniamo ugualmente interessante renderne conto.
[4] Come suggerito dall'impostazione data dai docenti del Laboratorio di Urbanistica al corso stesso.

Riferimenti bibliografici

Caudo G., Pietropaoli M. 2021, *Riabitare il mondo*, Quodilibet, Macerata.

Granata E. 2023, *Il senso delle donne per la città. Curiosità, ingegno, apertura*, Einaudi, Torino.

Granata E. 2021, *Placemaker. Gli inventori dei luoghi che abiteremo*, Einaudi, Torino.

Foucault M., Vaccaro S. (a cura di) 2001, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Mimesis, Milano.

Hillman J. 2014, *Figure del mito*, Adelphi Edizioni, Milano.

Hillman J., Ronchey S. 2021, *L'ultima immagine*, Rizzoli, Milano.

Jaynes J. 2019, *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza*, Adelphi Edizioni, Milano.

Kerényi K. 2018, *Dioniso*, Adelphi Edizioni, Milano.

Koolhaas R, 1978, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, New York.

Metta A. 2022, *Il paesaggio è un mostro*, DeriveApprodi, Bologna.

Recalcati M. 2018, *Ritratti del desiderio*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

Relph, E. 1987, *The Modern Urban Landscape*, Croom Helm, London.

Ventura N. 1996, *Lo spazio del moto. Disegno e progetto*, Laterza, Bari.

Insediare, sinonimo di interpretare. Quattro esperienze di pianificazione turistica del Novecento per il paesaggio della montagna tra visioni e progetti

Stefano Maiorano
Dipartimento di architettura e progetto, Sapienza Università di Roma, Italia
stefano.maiorano@uniroma1.it

02
2025
seconda serie

Abstract

Alle soglie del Novecento, la montagna smette di essere una periferia silenziosa e immobile e diventa un terreno strategico della modernità. Il turismo di massa innesca una trasformazione profonda: paesaggi remoti si fanno teatro di sperimentazioni urbanistiche e architettoniche. Dietro queste scelte di pianificazione – dal Plan Neige al Sestriere, dal Piano Urbanistico Provinciale del Trentino fino a Niseko, in Giappone – si muovono visioni profonde, spesso implicite, su cosa sia la natura. In questo scenario, il modello interpretativo proposto da Schwarz e Thompson si rivela uno strumento prezioso per leggere criticamente il progetto del territorio. Ogni intervento sul paesaggio riflette una precisa idea di natura, tra equilibrio e tensioni. Il confronto dei quattro modelli con l'immaginario montano, mostra come tali visioni abbiano guidato le trasformazioni e offre oggi strumenti critici per orientarne lo sviluppo futuro, riconoscendone le eredità ideologiche.

At the dawn of the twentieth century, the mountain ceased to be a silent and immobile periphery and emerged as a strategic frontier of modernity. Mass tourism triggered a profound transformation: remote landscapes became arenas of urban and architectural experimentation. Behind these planning choices—from the Plan Neige and Sestriere to the Provincial Urban Plan of Trentino and Niseko in Japan—lay deep, often implicit, visions of what nature is and how it should be inhabited. In this context, the interpretive model developed by Schwarz and Thompson offers a valuable lens for critically reading territorial design. Every intervention in the landscape expresses an idea of nature, oscillating between equilibrium and tension. Comparing the four models with the cultural imaginary of the mountain reveals how these visions have guided transformations and provides critical tools for shaping their future, acknowledging the ideological legacies that continue to inform alpine development.

Keywords

Montagna, Pianificazione turistica, Programmazione alpina, Interpretare, Custodire
Mountain, Tourism planning, Alpine planning, Understanding, Safeguarding

Received: *July 2025* / Accepted: *December 2025* | © 2025 Author(s). Open Access issue/article(s) edited by RI-VISTA, distributed under the terms of the CC-BY-4.0 and published by Firenze University Press. Licence for metadata: CC0 1.0. DOI: 10.36253/rv-17927

A cavallo tra il finire dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, in diversi paesi del mondo, la montagna diventava il terreno di conquista del turismo di massa e un teatro silenzioso di visioni contrapposte iniziava a prendervi forma. Da una parte, gli enti di pianificazione stavano ridisegnando paesaggi e territori in nome del progresso e dell'accessibilità; dall'altra, emergevano le prime preoccupazioni per l'impatto di queste trasformazioni sul fragile ecosistema montano[1]; il rapporto tra gli esseri umani e le terre alte stava cambiando radicalmente, e con esso le strategie di pianificazione territoriale che avrebbero definito il volto dei paesaggi montani contemporanei.

Le stazioni sciistiche sono forse l'emblema più evidente di questo cambiamento. L'economia tradizionale delle valli, basata su agricoltura, selvicoltura e allevamento, cedeva rapidamente il passo a nuove strutture turistiche, funivie, alberghi e impianti di risalita, trasformando i pendii montani in paesaggi dell'intrattenimento e dello svago. Questa metamorfosi, iniziata negli anni '30 ma concretizzatasi pienamente nel boom economico degli anni '50 e '60 del Novecento, ha generato diverse risposte progettuali, ciascuna radicata in concezioni profondamente diverse del rapporto tra umanità e natura[2]. Alla radice di queste trasformazioni, si colloca una questione fondamentale: il modo in cui vengono interpretati i comportamenti della natura influenza in maniera decisiva le modalità di intervento su di essa. Le concezioni della natura non sono mai neutrali, ma incarnano sistemi di valori e visioni del mondo che si traducono concretamente in scelte architettoniche, insediative e infrastrutturali. Nei territori complessi e fragili come quelli montani, queste interpretazioni acquisiscono una rilevanza ancora più determinante. Per questa ragione, adottiamo come chiave interpretativa il pensiero sviluppato nel 1990 da Michiel Schwarz e Michael Thompson, ispirati dal lavoro di Mary Douglas, per decifrare le logiche che hanno orientato la costruzione della montagna moderna. I due antropologi propongono quattro archetipi per descrivere comportamenti 'tipici' della natura, da cui deriverebbero conseguenti azioni umane: la natura capricciosa, imprevedibile e indomabile; la natura fragile, delicata e facilmente danneggiabile; la natura robusta, stabile e resiliente; infine, la natura robusta entro certi limiti, che accetta modifiche fino a soglie di tolleranza oltre le quali si producono rotture irreversibili. Questi paradigmi culturali costituiscono lenti interpretative attraverso cui decifrare le strategie di trasformazione del territorio montano, offrendo la chiave per rileggere quattro episodi emblematici, il piano per Sestriere (1930-1937), il Plan Neige in Francia (1964), il Piano Urbanistico Provinciale del Trentino (1967-1968) e il piano di sviluppo turistico di Niseko, in Giappone (anni 1960-1970). Ciascuno di questi casi incarna una speci-

Fig. 1 - Accentrare per preservare, uno dei bracci del centro turistico di Marilleva 1400, Trentino, Italia (foto: Stefano Maiorano).

fica concezione del comportamento della natura, che si traduce in forme architettoniche e assetti territoriali profondamente differenti. L'obiettivo non è solo restituire la varietà delle risposte progettuali adottate in epoche diverse, ma mostrare come esse si radichino in rappresentazioni profonde della natura, capaci di orientare – nel bene e nel male – l'immaginazione del progetto e la forma stessa dell'insediamento alpino (fig. 1).

Per gran parte del Novecento, le principali esperienze di sviluppo turistico si sono concentrate in paesaggi percepiti come accoglienti o capaci di assorbire le trasformazioni indotte dall'insediamento. Pur riconoscendole un'intrinseca fragilità, la natura era considerata sfondo disponibile e rassicurante, in grado di garantire comfort e fruibilità per la pratica degli sport invernali e delle attività connesse. Per questo le prime grandi operazioni europee, dal Sestriere in Piemonte al Plan Neige francese, fino al Piano Urbanistico Provinciale del Trentino, si sono concentrate su territori ritenuti idonei a ospitare infrastrutture sciistiche e turistiche, pur nella consapevolezza di un diverso grado di stabilità o di vulnerabilità. Il Sestriere rappresenta in modo emblematico questa impostazione: la montagna è concepita come materia da modellare, organizzata per lo sci e le competizioni olimpiche, assecondando pienamente le esigenze dello sport e del tempo libero. Il paesaggio diventa così spazio da trasformare, coerente con una visione che considera la natura una risorsa da plasmare a fini economici e ricreativi. Tuttavia, altrove, negli anni Sessanta già si segnala una prima rottura profonda. In Francia, con il Plan Neige, come attestano le fonti dell'epoca (Chappis, 1970), prende forma un'idea opposta a quella che aveva guidato il Sestriere: la natura diventa, per la prima volta, principio da tutelare e da cui far discendere la pianificazione. È un passaggio decisivo, che segna una svolta nella percezione del paesaggio, seppure ancora lontano dagli orientamenti odierni. Pochi anni dopo, in Italia, il piano per il Trentino di Giuseppe Samonà sviluppa una posizione autonoma. Pur recependo in parte la lezione francese, riconosce il territorio montano come sistema complesso e finito, capace di accogliere trasformazioni solo se attentamente calibrate. L'introduzione del comprensorio e la definizione di soglie di trasformabilità traducono questa visione in strumenti operativi, orientando lo sviluppo come processo regolato, non come espansione indiscriminata, e accettando una vulnerabilità intrinseca del paesaggio, che la pianificazione assume come base per governare i rischi e guidare le trasformazioni. In Europa, i territori fragili o 'capricciosi', segnati da equilibri ecologici delicati e tradizionalmente ritenuti inospitali erano sistematicamente evitati, proprio perché percepiti come instabili e difficili da governare. Per incontrare un progetto che assuma sin dall'inizio

la fragilità del paesaggio come principio di pianificazione, occorre guardare fuori dal continente, al piano di Niseko, in Giappone, che inaugura negli stessi anni delle esperienze francesi e trentine un modo nuovo di concepire lo sviluppo invernale e il turismo: non più fondato sulla disponibilità passiva dell'ambiente, ma sulla necessità di preservarne l'equilibrio e affrontarne l'instabilità strutturale. Nel loro insieme, questi passaggi raccontano una progressiva maturazione dello sguardo: dalla montagna intesa come risorsa da plasmare a paesaggio complesso e vulnerabile, capace di orientare le scelte del progetto.

Sestriere – La montagna robusta (1937)

Primo tra i casi analizzati e cronologicamente più remoto, il piano del Sestriere (1930-1937) offre una formulazione precoce e compiuta del mito della 'natura robusta e benigna'. Qui la natura è esplicitamente interpretata come organismo stabile e disponibile, una forza ritenuta capace di assorbire interventi radicali, senza perdere il proprio equilibrio. Questa idea, radicata nel clima culturale dell'epoca, traduce una fiducia quasi illimitata nella tecnica come strumento di dominio e di razionalizzazione del territorio, inaugurando un paradigma che per decenni avrebbe alimentato le politiche turistiche alpine e che oggi, alla luce delle crisi ambientali, rivela il proprio carattere storicamente situato.

Sorto oltre i 2.000 metri e promosso dalla Fiat sotto la guida di Giovanni Agnelli (1866-1945), il complesso del Sestriere fu concepito non solo come stazione sportiva d'eccellenza, ma come insediamento integrato in alta quota, dove benessere climatico, infrastrutture e architettura confluivano in un unico dispositivo per il tempo libero. In questa visione, la montagna è ridotta a supporto tecnico da organizzare: altitudine, pendenze innevate, continuità dei versanti diventano risorse da sfruttare e potenziare, nella convinzione, oggi problematica, che l'ambiente possa assorbire trasformazioni profonde senza conseguenze significative.

L'operazione non si limita alla realizzazione di impianti di risalita, tra i primi meccanizzati in Italia, ma costruisce un vero e proprio apparato urbano in quota, completo di strade, servizi e strutture ricettive. Le celebri torri alberghiere di Vittorio Bonadè Bottino (1931-

Fig. 2 - Nuovi Linguaggi, Sestriere, Italia (foto: TurismoTorino).

33), con la loro modularità rigorosa e il profilo slanciato, diventano manifesto architettonico di questa concezione: *landmark* moderni e anti-pittoreschi (fig. 2), che dichiarano apertamente la volontà di imporre un nuovo ordine al paesaggio. Le immagini delle torri, così nette e perentorie, rendono evidente questa scelta di contrasto, facendo della forma costruita uno strumento di lettura e di affermazione visiva del progetto (Bevilacqua, 2015).

Il Sestriere segna l'avvio di una stagione in cui la pianificazione turistica di alta quota assume una chiara valenza programmatica: la "natura robusta" diventa insieme spettacolo da contemplare e materia da dominare, giustificazione culturale e operativa, per una trasformazione radicale del paesaggio. La montagna è pensata come sfondo scenografico per il turismo e lo sport, da ammirare nella sua grandiosità e al tempo stesso da plasmare e governare con la tecnica, anticipando modelli di controllo e di produzione dello spazio alpino la cui eredità, oggi, appare tanto pionieristica, quanto densa di implicazioni critiche.

Francia – il *Plan Neige*, la prima idea di tutela della montagna fragile (1964)

Negli anni Sessanta in Francia si apre una fase di profonda discontinuità. Con il *Plan Neige* si tenta di considerare la natura non come semplice sfondo disponibile per l'espansione turistica, ma come un principio attivo da tutelare e dal quale far derivare le scelte di pianificazione. Si afferma così, per la prima volta, una visione che integra la tutela nella strategia di sviluppo, segnando un passaggio decisivo nella percezione del paesaggio alpino, pur restando all'interno di un quadro modernista e trasformativo in cui la razionalità tecnico-scientifica e il controllo centralizzato continuano a svolgere un ruolo determinante. Due importanti dispositivi pianificatori nazionali incarnano l›ambizione della V Repubblica: la *Mission Racine* (1963), per la riconfigurazione del litorale mediterraneo, e il *Plan Neige* (1964), per la razionalizzazione dello sviluppo turistico nei comprensori alpini. Quest'ultimo programma, in particolare, si basa su una concezione della natura come entità ecosistemica caratterizzata da intrinseca fragilità e vulnerabilità, che necessita di protezione mediante un'azione pubblica fortemente coordinata e centralizzata. Il piano prevede la realizzazione di *stations intégrées*[3], insediamenti sciistici concepiti *ex novo* in siti accuratamente selezionati sulla base di parametri di accessibilità e condizioni climatico-ambientali ottimali. La

logica insediativa allora dominante riconosceva nella vulnerabilità territoriale un elemento strutturale del progetto, da affrontare mediante la razionalizzazione e la concentrazione dell'urbanizzazione: in contrapposizione a modelli di disseminazione diffusa di edifici e infrastrutture lungo le vallate alpine, si opta per una polarizzazione dell'offerta turistico-ricettiva in nodi strategici accuratamente selezionati, ottenendo un duplice obiettivo di riduzione del consumo di suolo e razionalizzazione della gestione dei flussi turistici.

L'obiettivo strategico non è quello di impedire aprioristicamente la costruzione, ma di attribuire al costruito il ruolo di dispositivo regolatore del rapporto con l'ecosistema montano. Alla base, vi è la concezione di una natura estremamente vulnerabile, che l'uomo ha il dovere di proteggere, limitando ogni trasformazione che possa danneggiarla e, proprio per questo, sottoponendola a un attento controllo. Fra gli insediamenti paradigmatici, vi sono Les Arcs, La Flaine o La Plagne, in Savoia: esito di una pianificazione metodologicamente rigorosa, concepite per garantire un equilibrio tra istanze di sviluppo turistico e imperativi di tutela ambientale. Il Plan Neige propone, in ultima analisi, una forma di 'sostenibilità' *ante litteram* basata su dispositivi tipicamente modernisti: razionalità tecnico-scientifica, controllo dei processi, pianificazione centralizzata (Chappis, 1970). In tale contesto, la figura dell'architetto-pianificatore assume valenza di mediatore tra le esigenze economico-funzionali del sistema turistico e le condizioni ecosistemiche del territorio montano.

Trentino – il Piano Urbanistico Provinciale, la montagna mediata (1968)

Il Piano Urbanistico Provinciale del Trentino, elaborato nel 1967 sotto la direzione scientifica di Giuseppe Samonà e promulgato l'anno successivo, rappresenta un momento di svolta nella cultura pianificatoria italiana. La sua importanza va oltre l'ambito locale, avendo introdotto una concezione innovativa del territorio montano, non più interpretato come semplice supporto topografico o come giacimento di risorse, ma come sistema strutturato con dinamiche proprie, che il progetto deve comprendere e rispettare[4]. L'impianto concettuale del piano si inscrive nella concezione della 'natura robusta entro certi limiti': esso di fatto riconosce che il territorio possiede una capacità di assorbimento degli interventi antropici, a condizione che questi non superino determinate soglie critiche. Tale visione si traduce in un dispositivo pianificatorio che non si configura come apparato vincolistico finalizzato a bloccare lo sviluppo, ma come matrice orientativa delle sue modalità attuative, calibrando le trasformazioni in relazione alle specifiche capacità dei differenti contesti naturali (Samonà, 1967).

Un elemento particolarmente significativo nell'architettura del piano è l'introduzione del 'comprensorio' come unità territoriale intermedia, concepita per superare la frammentazione amministrativa comunale e affrontare la progettazione in una logica sistemica. Questa innovazione metodologica consente di interpretare il territorio non come aggregazione di ambiti amministrativi giustapposti, ma come sistema com-

plesso di relazioni ecosistemiche, socioeconomiche e paesaggistiche. In questo quadro interpretativo, il territorio montano cessa di configurarsi come spazio residuale da urbanizzare, secondo logiche estranee alla sua struttura, e viene riconosciuto come organismo complesso, con cui ogni trasformazione deve stabilire un dialogo. A tal fine si introduce un vincolo innovativo: le stazioni ricettive di quota – alberghi, villaggi e complessi sciistici – non possono più essere insediate in modo indiscriminato, ma devono nascere all'interno di un sistema di soglie e regole che ne rapporti dimensione e localizzazione alla capacità di carico ecologica e paesaggistica. Allo stesso tempo, tali insediamenti vengono pensati per intercettare i flussi in quota, così da ridurre l'impatto del traffico turistico sui borghi vallivi, preservandone la qualità insediativa e paesaggistica (fig. 3). La pianificazione si fonda così su un approccio progettuale analitico e contestuale. I professionisti coinvolti non operano meccanicamente applicando norme rigide, ma attraverso la definizione di soglie di trasformabilità e condizioni di compatibilità ambientale.

Giappone – il piano di sviluppo di Niseko, la montagna capricciosa (anni Sessanta – Settanta)

Nel contesto giapponese, il rapporto con la natura si colloca entro una dimensione culturale in cui alla contemplazione estetica del paesaggio si affianca una consapevolezza profonda della sua intrinseca instabilità. La natura è percepita non come un'entità controllabile, ma come una forza mutevole, ambivalente, al contempo generatrice di benessere e fonte di rischio. Questa visione si riflette in modo emblematico nello sviluppo turistico dell'area di Niseko, situata nell'isola settentrionale di Hokkaidō, a partire dagli anni Sessanta del Novecento. Il territorio di Niseko presenta condizioni ambientali peculiari: un innevamento tra i più regolari e abbondanti al mondo, che ne fa una delle mete sciistiche più rinomate a livello internazionale, e la diffusa presenza di *onsen* (sorgenti termali), elementi costitutivi della cultura dell'abitare giapponese e parte integrante del paesaggio rurale e montano. A tali qualità si affiancano tuttavia condizioni di vulnerabilità ecologica e geologica: rigidità climatica, venti irregolari, attività vulcanica, sismici-

Fig. 3 - Interpretare la costruzione in quota per salvare le valli e i borghi, la vista dalla stazione in quota di Marilleva 1400 verso il borgo in valle di Dimaro, Trentino, Italia (foto: Stefano Maiorano).

tà diffusa e criticità idrogeologiche. Questo insieme di fattori ha determinato un approccio progettuale e pianificatorio improntato a criteri di adattabilità e reversibilità. A differenza dei modelli occidentali modernisti, lo sviluppo di Niseko si struttura come un processo incrementale, fondato su logiche di ascolto del contesto e su strategie di adattamento progressivo. La pianificazione non mira a imporre un ordine formale sul territorio, ma si configura come un sistema aperto, flessibile, capace di reagire alle condizioni ambientali mutevoli. Gli insediamenti turistici non sono organizzati secondo uno schema centripeto o monocentrico, ma si articolano in episodi puntuali e discontinui, distribuiti lungo versanti e pendii in base a fattori quali l'accessibilità stagionale, l'esposizione solare e le condizioni microclimatiche locali.

Sul piano costruttivo, l'architettura turistica adotta soluzioni leggere e reversibili, pensate per dialogare con un ambiente dinamico e instabile. Le strutture, spesso in legno o basate su sistemi prefabbricati a secco (fig. 4), privilegiano materiali locali e tecniche semplici, riducendo trasporti e scavi, e minimizzando l'impronta ecologica. In questo quadro, la temporaneità diventa una strategia consapevole: i volumi possono essere smontati, ricollocati o trasformati, consentendo una rapida riconfigurazione degli assetti insediativi in caso di mutamenti climatici, eventi sismici o nuove esigenze d'uso. L'attività ricettiva si integra con le pratiche agricole, artigianali e termali della regione, delineando un sistema policentrico e intersettoriale, capace di valorizzare la coesistenza tra residenti e visitatori, tra usi quotidiani e usi temporanei. Non si assiste alla contrapposizione tra 'paese' e '*resort*': il villaggio conserva la sua centralità, e il tempo turistico si innesta in quello ordinario (Kureha, 2014).

Se si volesse individuare in Europa un caso che, pur in scala e contesto diversi, si avvicina a questa idea di natura fragile da assumere come matrice del progetto, si potrebbe guardare al Borgafjäll Hotel realizzato nel 1950 da Ralph Erskine nella Lapponia svedese. Qui, in un ambiente subartico di estrema severità e instabilità, l'architetto britannico-svedese anticipa il concetto di "*building with nature*" (Egelius, 1990, p. 13): l'hotel è parzialmente interrato, il tetto erboso riprende il profilo delle creste circostanti, d'inverno la neve lo trasforma in una scultura naturale integrata nel paesaggio. Costruito con materiali locali e con l'obiettivo di coinvolgere la comunità, limitando a soli 80 posti letto per favorire un'ospitalità diffusa, Borgafjäll è uno dei rarissimi esempi, nel contesto europeo, di una stazione ricettiva pensata in sintonia con un ambiente fragile, costruendo un rapporto stretto tra architettura e natura che, proprio in quegli anni, altrove in Europa si tendeva a rifiutare, preferendo modelli di sviluppo turistico capaci di addomesticare

il paesaggio e di allontanarsi dalle condizioni più severe. Al contrario, come si è visto, nello stesso periodo l'esperienza giapponese mostra come in altre situazioni si stesse già sperimentando la possibilità di insediare strutture turistiche in contesti naturali meno ospitali, accettandone le sfide e trasformandole in risorsa progettuale. Questo paradigma trova le sue radici nella cultura tradizionale giapponese, nella quale l'armonia con il paesaggio non è mai data una volta per tutte, ma continuamente negoziata attraverso piccoli gesti, pratiche quotidiane e costruzioni effimere.

La montagna come palinsesto vivente

Nel corso del Novecento la montagna è passata da sfondo disponibile per l'espansione degli insediamenti invernali a paesaggio complesso e vulnerabile, capace di orientare le scelte progettuali. Le diverse rappresentazioni della natura, ora docile, ora fragile o instabile, talvolta stabile solo entro determinate soglie, hanno generato forme insediative e dispositivi di governo differenti, mostrando come l'immaginario ambientale abbia condizionato in modo diretto e duraturo le trasformazioni del territorio. Ogni fase storica ha proiettato sulla montagna un proprio modo di vederla e di abitarla: dall'entusiasmo tecnico delle stazioni pionieristiche agli esperimenti di pianificazione che hanno introdotto limiti, fino ai modelli basati su adattamento e reversibilità. Oggi, nel pieno della crisi climatica, della perdita di biodiversità e della riconfigurazione delle economie locali e delle forme di turismo, né l'ottimismo tecnologico del passato né la sola logica della protezione appaiono sufficienti. La montagna si configura come palinsesto vivente, in cui le tracce del passato e le pratiche del presente si intrecciano in un processo di trasformazione continua. In questo scenario, progettare non significa più definire assetti definitivi, ma accompagnare e orientare processi, assumendo l'incertezza come condizione costitutiva.

In questa prospettiva, prende forma una terza via: non una semplice mediazione fra conservazione e sviluppo, ma un progetto inteso come cura e co-evoluzione, dove costruire e pianificare significano alimentare processi aperti, capaci di intrecciare permanenze e trasformazioni, memoria e innovazione, in

Fig. 4 - Le strutture leggere per Niseko, Giappone (foto: Ryan Kartzke).

un paesaggio che resta vivo proprio perché in costante mutamento. Esperienze recenti, come TranStat – transitions to sustainable ski tourism in the Alps of tomorrow (Interreg Alpine Space, 2022–2025)[5], mostrano che questo cambiamento è già in atto: attraverso living labs e scenari partecipativi, il turismo diventa occasione per ripensare l'economia delle valli, immaginare nuovi modi di abitare l'altitudine e ridefinire il rapporto tra comunità e territorio. La lezione che il passato consegna è dunque operativa e non solo storica. Essa invita a leggere la montagna non più come risorsa da sfruttare né come reliquia da proteggere, ma come laboratorio di coesistenza, dove natura e cultura, tecnica e cura, possano convergere in un paesaggio condiviso. Il futuro delle terre alte dipenderà dalla capacità di mantenere vivo questo dialogo, coniugando immaginazione e responsabilità, progetto e vita quotidiana, in un equilibrio sempre da negoziare e da reinventare.

Note

[1] Pierre Préau, nel saggio *Principes d'analyse des sites en montagne*, riflette sui rischi connessi all'urbanizzazione delle Alpi francesi e sottolinea la necessità di salvaguardare i valori essenziali della montagna, chiedendosi: «Quale turismo soddisfa meglio gli esseri umani? Come difendere l'ambiente naturale circostante? Che stile di architettura e di urbanistica in montagna adottare?» (Préau, 1979).

[2] Nel rapporto al IV Congresso CIAM del 1937, Josep Lluís Sert evidenzia il ruolo rigenerativo del paesaggio naturale per l'uomo moderno, logorato dalla vita urbana. Solo un contatto diretto con la natura incontaminata può ristabilire un equilibrio psico-fisico profondo. Sert individua nel paesaggio – panoramico, integro, poetico – un elemento attivo nella costruzione di un'architettura del tempo libero, capace di ridefinire il rapporto tra società e ambiente. Da qui la proposta di pianificare zone di vacanza su scala nazionale, selezionate secondo criteri geografici, fisiologici e ambientali, da rendere accessibili ma protette. L'architettura, in questi luoghi, deve adattarsi al contesto naturale, rispettandone forme, stagionalità e altitudini. In particolare, le aree comprese tra i 2000 e i 3000 metri diventano luoghi privilegiati per sperimentare un'architettura capace di equilibrio e integrazione con il paesaggio (Poligny & Figini, 1937).

[3] A partire dagli anni '60, la Francia promuove un modello innovativo di sviluppo turistico alpino: *la station intégrée,* insediamento progettato ex novo in quota, capace di offrire in un unico sistema urbanistico tutte le funzioni necessarie alla vacanza (ospitalità, commercio, impianti, servizi). Sostenuta dallo Stato attraverso *il Plan Neige* (1964), la *station intégrée* si distingue per una progettazione centralizzata, l'uso razionale del suolo e la separazione netta tra flussi pedonali e veicolari. Architetti e urbanisti, come Laurent Chappis o Georges Candilis, propongono modelli insediativi compatti, spesso ispirati a criteri di modularità e realizzati adottando tecniche di prefabbricazione.

[4] Nel 1967, sotto la presidenza di Bruno Kessler, il Piano Urbanistico Provinciale (PUP) del Trentino si afferma come uno strumento strategico per contrastare lo spopolamento delle valli alpine e ristabilire un equilibrio tra i centri urbani e le aree periferiche. Per la prima volta in Italia, un piano urbanistico introduce vincoli paesaggistici, ponendo al centro la salvaguardia e una nuova interpretazione del paesaggio montano. Fondato su una visione integrata di sviluppo e tutela ambientale, il PUP riflette il pensiero di Giuseppe Samonà, consulente del piano, che propone un'urbanistica capace di «ricucire» il legame tra l'ambiente naturale e l'insediamento umano (Samonà, 1967).

[5] TranStat – *Transitions to Sustainable Ski Tourism in the Alps of Tomorrow* è un progetto transnazionale che sviluppa un impianto metodologico avanzato per accompagnare i comprensori sciistici nella transizione climatica, economica e territoriale. L'iniziativa integra analisi diagnostiche multiscalari (dati climatici, indicatori di vulnerabilità, capacità di carico ecologica e infrastrutturale), strumenti previsionali basati su modelli di futuro della neve, della domanda e delle economie locali, e processi di co-produzionetramite *living labs* che coinvolgono governance locale, operatori e comunità residenti. Il risultato è un *framework* operativo che consente di elaborare scenari di adattamento territorialmente specifici, strategie di diversificazione funzionale (turismo quattro stagioni, servizi ecosistemici, economie di valle), e linee guida per la reversibilità e l'adattività delle infrastrutture turistiche, superando l'opposizione tradizionale tra sviluppo e tutela. In tal senso TranStat configura una vera e propria terza via progettuale, fondata sulla co-evoluzione tra sistemi socioeconomici e preesistenze ambientali, orientata alla continuità delle pratiche territoriali nel lungo periodo e alla costruzione di nuove forme di governance resilienti (Interreg Alpine Space, 2022–2025).

Riferimenti bibliografici

Arcaini R.G., Campolongo F., Volpi C. (a cura di), 2020, *Archivi del costruire: per una storia dell'architettura e dell'ingegneria in Trentino nel Novecento*, Ufficio beni archivistici, librari e Archivio provinciale, Trento.

Arnoldi C., 1999, *La Montagna Inventata: dalla Riserva alla Disneyland*, Università degli studi di Trento, Facoltà di sociologia, non pubblicato.

AA.VV., 1960, *Le Programme d'hiver,* «Le Trident», n. 73.

AA.VV., 1966, *Constructions en montagne*, «L'Architecture d'Aujourd'hui», n. 126.

AA.VV., 1969, *Station Turistique,* «Techniques & Architecture», n. 4.

AA.VV., 1970, *La montagne*, «Urbanisme», n. 116.

AA.VV., 2004, *Landscape and mass tourism*, «OSAE», n. 64.

AA.VV., 2021, *In montagna,* «Architettura e paesaggio. Semestrale dell'Associazione Italiana Architettura del Paesaggio», n. 42.

AA.VV., A *BRIEF HISTORY OF NISEKO* in Ramatniseko, https://ramatniseko.com/a-brief-history-of-niseko/ (24.05).

Bermond C., 2018, *La conquista delle nevi. Un secolo di sviluppo delle stazioni sciistiche delle Alpi occidentali*, «*GIORNALE DI SCIENZE REGIONALI*», vol. 8, n. 1, pp. 1-7.

Bevilaqua M. G., *The Helixes of Vittorio Bonadè Bottino: Symbolism, Geometry and Architectural Types* in Nexus network journal https://link.springer.com/article/10.1007/s00004-015-0245-9 (24.05).

Chappis L., 1970, *Highlands area development study methodology* , «*Urbanisme*», n. 116, pp. 69–76.

Cheraghi M., 1950, *Costruire in montagna*, Edizioni del milione, Milano.

Cont C., 2008, *Il Paesaggio tradito, casi di antipaesaggio in Trentino*, Università degli studi di Trento, Facoltà di Lettere e Filosofia. Corso di Laurea in Scienze dei beni culturali, non pubblicato.

Depetris S. 2014, *L'evoluzione del turismo* in *Fuori stagione Letture critiche degli spazi del turismo in Val di Sole,* Università IUAV di Venezia, Facoltà di Architettura Laurea Magistrale in Architettura per la Sostenibilità e il Paesaggio, Dipartimento Culture del Progetto, non pubblicato.

D'Eramo M., 2016, *Il selfie del mondo. Indagine sull'età del turismo*, Feltrinelli, Milano.

De Rossi A., 1985, *Sestriere, la città della neve*, Archivio Storico FIAT, Torino.

De Rossi A. (a cura di), 2005, *Architettura alpina moderna in Piemonte e Valle D'Aosta*, Allemandi, Torino.

De Rossi A. Dini R. 2017, *Architettura alpina contemporanea*, Priuli & Verlucca, Torino.

De Rossi A., 2024, *La costruzione delle Alpi. Il Novecento e il modernismo alpino (1917-2017)*, Donzelli, Roma.

Di Cosmo F., 2022, *Abitare la neve. Verso nuovi modi di fare paesaggio*, Quodlibet, Macerata.

Egelius M., 1990, *Ralph Erskine, Architect*, Byggförlaget, Stoccolma.

Ferrari M. A., 2023, *L'assalto alle Alpi*, Einaudi, Torino.

Giovanazzi S., 1972, *La montagna: uno spazio per il tempo libero*, Marsilio Editore, Padova.

Kureha M., 2014, *Changes in Japanese Ski Resorts with the Development of Inbound Tourism: A Case Study of Niseko-Hirafu District, Hokkaido* «*Asia Pacific World*», vol. 5, n.2, pp. 32-43.

Meades C.F., 2004, *Alte montagne*, Tarara, Verbania.

Membretti A., Barbera F., Tartari G., 2024, *Migrazioni verticali. La montagna ci salverà*, Donzelli, Roma.

Messner R., 2020, *Salviamo le Montagne, Un appello di Reinhold Messner*, Corbaccio, Milano.

Moretto L., 2003, *Architettura moderna delle Alpi in Valle d'Aosta*, Musumeci, Aosta.

Mosca A,. 2009. *Il turismo in val di sole,* Nitida, Modena.

Niseko Town Office, *Purpose of the plan, in Hokkaido Niseko Town*, https://www.town.niseko.lg.jp/?wovn=en (24.05).

Niseko Town Office, *Niseko Town 100 Year History & Commemorative Magazine in Hokkaido Niseko Town*, https://www.town.niseko.lg.jp/about_niseko/booklet/?wovn=en (24.05).

Oneto G., 2010, *Paesaggio e architettura delle regioni padano-alpine dalle origini alla fine del primo millennio*, Priuli & Verlucca, Torino.

Ossaiacher E., 1995, *Samonà e l'architettura trentina,* «Luoghi», n. 3 pp. 39-41.

Perini L., 1978, *Seguendo il pendio*, «Domus», n. 580, pp. 52-53.

Poligny G., Figini L., 1937, *Ciam 1937, Extrait du report de J.L. Sert*, n.d.

Posocco P., 2017, *Progettare la vacanza. Studi sull'architettura balneare del secondo dopoguerra,* Quodlibet, Macerata.

Ruggeri L., 2009, *Paesaggi turistici dell'Italia contemporanea*, Donzelli, Roma.

Samonà G., 1967, *L'urbanistica e l'avvenire della città*, Laterza, Bari.

Samonà G., 1970, *Piano Urbanistico del Trentino*, Marsilio Editore, Padova.

TranStat – Interreg Alpine Space. *Factsheet*, "TranStat – Transitions to Sustainable Ski Tourism in the Alps of Tomorrow", periodo 2022-2025, https://www.alpine-space.eu/project/transtat/ (22.09).

Vitta M., 2005 *Il paesaggio. Una storia fra natura e architettura,* Einaudi, Brescia.

Volpe A., 2004, *Il ciclo delle località turistiche*, Franco Angeli, Milano.

Zanon B., 1995, *I sistemi turistici invernali,* Quaderni del dipartimento, Trento.

Wilderness and Care

Silvia Mundula
Department of Architecture and Urban Studies, Politecnico di Milano, Italy
silviamaria.mundula@polimi.it

Abstract

Questo articolo propone un punto di vista per riflettere sul richiamo della wilderness nei giardini contemporanei, esplorando la percezione culturale del selvatico nell'Antigone e considerando come i giardini che includono la wilderness nel loro disegno necessitino un particolare tipo di cura, riflettendo una visione olistica del rapporto con la natura. Questo articolo dimostra che il significato di wilderness cambia drasticamente a seconda del livello di conoscenza dello stesso. Nell'Antica Grecia la natura non era percepita come un'entità separata, non c'era una chiara distinzione tra naturale e umano, o divino e terreno; piuttosto, la distinzione era tra visibile e invisibile. La natura selvatica era quindi intesa come ciò che si trovava al di fuori della città. La selva, o il deserto come nel caso di Antigone, erano luoghi temibili perché sconosciuti. Tuttavia, attraverso il ribaltamento delle sfere di azione dei personaggi, Sofocle rivela una percezione complessa del selvatico, sollevando questioni etiche. Sia nella tragedia ateniese che nel giardino contemporaneo, la wilderness emerge dunque come valore da cui imparare e come serbatoio di riferimenti.

This paper offers a reflection on the legacy of the wild in contemporary gardens, by exploring its cultural perception in Antigone focusing on the consideration that gardens that include wilderness in their design require a particular kind of care, providing a holistic view of the relationship between design and nature. This paper aims to demonstrate how the meaning of the wild completely changes with a greater level of knowledge. In Ancient Greece, nature was not perceived as a separate entity and there was no clear distinction between the natural and the human, or the divine and the earthly. The distinction mainly was between visible and invisible. Wilderness was perceived as something located outside the city. The wilderness or the desert, in the case of Antigone, were fearsome places mainly because they were unknown. However, Sophocles, by overturning the characters' spheres of action, reveals a complex perception of the wild, leading to ethical questions. In both the Athenian tragedy and the contemporary garden, wilderness emerges as a value to learn from and as a storage of references.

Keywords

Wilderness, Cultura occidentale, Antigone, Wild garden contemporaneo, Cura
Wilderness, Western culture, Antigone, Contemporary wild garden, Care

Received: *June 2025* / Accepted: *December 2025* | © 2025 Author(s). Open Access issue/article(s) edited by RI-VISTA, distributed under the terms of the CC-BY-4.0 and published by Firenze University Press. Licence for metadata: CC0 1.0. DOI: 10.36253/rv-17944

Wilderness and Care

> Today, the garden speaks to our needs to create a new faith, to exercise power prudently and fairly, to make sense of a changing order, to express our cultural diversity and our personal creativity, and to heal ourselves and our garden earth. In the future the garden will take on new oppositions, paradoxes, and muses; but it will still be profoundly sunshine, skill, love, struggle, and a good dirt. And it will always be an idea, a place, and an action. (Francis & Hester, 1990, p. 19)

Gardens can stimulate discussion about compositional themes in landscape architecture but also provide an exploration of cultural topics. A garden, in order to exist, requires a gardener, someone who takes care of it. Indeed, a reflection on the meaning of care in contemporary wild gardens could lead to crucial questions about the current relation between design and nature as well as the relationship between aesthetics and ecology in landscape.

In *The Aesthetics of Horticulture: Neatness as a Form of Care*, Joan Iverson Nassauer (1988) highlights how the act of care in garden design usually implies a human perspective and an aesthetic of care. Taking care of a wild garden, however, is quite different from maintaining other gardens: actually, its proper care defines this type of garden itself. A garden can be considered wild even if its initial design is formal, as in the case of the *Wilderness garden* by Mien Ruys (1924). Even though this garden has a geometrical form, Ruys' use of herbaceous plants and experimental materials demonstrates her innovative taste in garden design, which draws inspiration from wild nature. The beauty of this garden lies in the contrast between its exuberant and apparently wild vegetation and the rigorous simplicity of its plan. In the *Garden in motion* by Gilles Clément (1992), the interest in wild nature emerges even more clearly, as Clément's idea was to let plants move freely and, by doing so, let them change the design of the garden. Wild garden care does not concern the maintenance of a fixed design but it's related to the management of natural processes. The aim of this type of garden is to make these processes acceptable to, and even desirable for, man. This idea overturns the historical perception of wilderness as something dangerous in garden design.

In Greek tragedies, it was often difficult for men to approach natural phenomena and they attributed them to the divine sphere. In *Antigone,* by Sophocles, a conflict emerges between the natural law, which is borderless, implying brotherly love and respect for all men, even enemies, and the law of the city, which must guarantee order and safety for the community who live inside the polis. Consequently, different values exist in the wild land outside the polis.

This paper is divided into three sections. These sections, despite appearing fragmented at first glance, are all expressions of the same idea: when wilderness is studied, it ceases to be frightening and can be used as a reference to learn from and as something to care for. The first section, *Paradisaical Spontaneous Garden vs Earthly Designed Garden*, introduces the wild garden by suggesting a comparison between the wild garden itself and the metaphor of paradise, bringing the theme of the garden care into question. The second section, *The Wild from Unknown to Familiar in Antigone*, speculates on the complex perception of wilderness in ancient Greek tragedy, as this is still relevant today, and provides a means of exploring the perception of the wild in landscape design. The third section, *The Wild from Outside to Inside the Garden*, examines how the wild has been included in contemporary garden design on various levels and points out how the care of the wild garden does not require maintenance but, rather, management, demonstrating a holistic relationship between culture and nature.

Paradisaical Spontaneous Garden vs Earthly Designed Garden

The wild garden appears to be an oxymoron if one considers the garden to be a product of man's activity. However, the wild garden can be considered the best metaphor for paradise if one thinks of paradise as a place where plants grow spontaneously. English garden historian Penelope Hill talks about two categories of gardens "the first one wild and mythical and the other one domestic" (Hill, 2022, p. 49). The spontaneity of the wild garden implies that this garden requires a special type of care, which results in the gardener's job changing from being one of sovereignty to one of collaboration. The act of caring for the garden is key to reflecting on the relationship between man and nature, as in the past the relationship between man and nature assumed dominance on the

Fig. 1 - Mien Ruys, *Wildernessgarden* (photo: © Tuinen Mien Ruys, 2023). This photo shows the contrast between the geometrical simplicity of the garden's plan and the natural aspect of its vegetation.

part of man. However, different meanings of care in landscape and garden design reflect different ideas about nature and different forms of dominance.

> Le jardin, partout dans le monde, signifie à la fois l'enclos et le paradis. L'enclos protège. Au sein de l'enclos se trouve le «meilleur»: ce que l'on estime être le plus précieux, le plus beau, le plus utile et le plus équilibrant. L'idée du meilleur change avec les temps de l'Histoire. L'architecture du jardin traduisant cette idée change en change en consequence. (Clément, 2012, p. 15)

When describing the meaning of the garden, Gilles Clément explains that it encompasses both the idea of enclosure and that of paradise. Indeed, the etymology of the garden includes the idea of an enclosed space. The English word 'garden' derives from both the Indo-Germanic *Gharto*, which means 'a fenced place', as well as the word 'paradise' which comes from Avestan *Pairidaēza*, which in turn is composed of two terms: *Pairi*, 'roundabout', and *Daeza*, 'wall'. Indeed, the two terms are often connected in literature, as the garden is often used as a symbol of paradise. In paradise nature behaves in a benign way, appearing in a garden that grows in an orderly and fruitful way, without the aid of a gardener. However, in *Gardens*, Robert P. Harrison (2008) starts his reflection on garden design by pointing out that certain gardens are the result of man's care. He stresses man's caring attitude, by mentioning the example of Odysseus who, despite being given many opportunities to stop and live in paradise gardens, insisted on returning to his earthly world and his caring activities.

> A garden that comes into being through one's own labor and tending efforts is very different from the fantastical gardens where things preexist spontaneously, offering themselves gratuitously for enjoyment. (Harrison, 2008, p. 6)

A comparison between these two types of gardens – the paradise garden, which grows spontaneously, and the garden designed by the gardener, which needs constant care – invites one to reflect on the meaning of gardening. On the one hand, the etymology of the garden invites us to think of the garden as a space which is protected from the wild, by the gardener. On the other hand, the most redundant example of the garden, which is paradise, invites us to think about wild nature as an element and a reference in garden design, by growing spontaneously.
As pointed out by Clément, the idea of what is inside the garden, *le meilleur*, changes throughout history. In Clément's thinking, not only does the content of the garden changes, but its border also expands. This is key to reflecting on the wild garden. If we look at the world as a limited space, the world itself can be considered as a garden (Clément, 2021). Therefore, the limit of the garden loses its importance. What is outside the garden is taken into consideration by the gardener, for ecological reasons.

Fig. 2 - Gilles Clément, *Garden in La Vallée de la Creuse* (photo: Manuel Orazi, 2023).

The spontaneity of natural processes which occur in the wild and their incorporation into garden design, evoke a certain feeling about nature. In his garden in *la Vallée de la Creuse*, Clément enjoys observing the dynamics between plants and animals. For instance, when he sees the work done by moles, he understands their positive contribution to the soil and appreciates them as inhabitants of his garden. He also observes how many tree species die because of climate change and this stimulates in him some reflections. The special care required by the wild garden, indeed, requires the acceptance of natural processes. This implies a step back in terms of dominance and a step forward in terms of knowledge in the gardener's work.

The Wild from Unknown to Familiar in Antigone

The theatre in Ancient Greece provides powerful examples to reflect on the relationship between nature and culture. The theatre was a space where citizens could discuss ethical questions which emerged from the political and social dynamics of the *polis* and deal with the complexity of natural *phenomena*, which were often explained as manifestations of the gods. The first alienation of man from nature is attributed to the rise of the Hellenistic cities (Glacken, 1976), which, by creating a divorce between man and nature, stimulated man's feelings about nature and the resulting forms of artistic expression. In *Traces on the Rhodian Shore,* Clarence J. Glacken noted that Greek

and Roman descriptions of nature refer to a domesticated nature, "a pleasant commingling of nature and art" (1976, p. 12). Before this period, in the Classical age, nature was not perceived as a separate entity, rather it was "an ever-present good and never far removed in Ancient Greece" (Glacken, 1976, p. 25). However, there was already an intricate idea about the wild, meant as the outside and the unknown, which was both frightening and attractive and which is explored here in the text of *Antigone*, written by Sophocles around 440 B.C.

The wild, which in spatial terms coincides with the wilderness, is often associated with the term 'forest', which comes from the Latin term *foris*, which means being outside. In ancient Greece, while the inside was the space of civilisation, the outside was a lawless territory. The wilderness, thus, is meant as the space outside the *polis* and outside its laws and regulations. In *Antigone*, wilderness is perceived in different ways. At the beginning of the tragedy, it is seen as a dangerous space, as an unknown place, which is outside the regulated space of the *polis*. However soon it becomes a space which refers to the natural law of the gods. This law does not coincide with the artificial law of humans, rather it surpasses its value from an ethical point of view.

Indeed, different interpretations of the outside reveal different feelings for the wild. Even though Antigone's outside (i.e. the wilderness) is regarded suspiciously by the audience as a hostile space, eventually it proves to be the space of the natural laws of piety and brotherly love. Indeed, the tragedy is defined by the conflict between written and unwritten rules, between politics and ethics. Sophocles played with the visual organisation of his world through a complex displacement of certain events. The events which should happen inside, happen outside, and vice versa.

It should be remembered that Antigone belongs to the tradition of ancient Greek narrative, which has a very particular idea about space. There is no clear distinction between the divine and the earthly, or between the natural and the human. In the world of the *antiques*, natural *phenomena* are manifestations of divine forces. Thus, the difference is not between real and unreal but between visible and invisible. The Chorus invokes the sun and the gods before introducing Creon, who is "the new king of the land" (Lloyd-Jones, 1998, p. 19). On the one hand, this appears to be a link between two worlds, that of the gods and that of humans, t on the other hand, it underlines the difference. This link is demonstrated by the proximity of the two subjects in the text, while the distance is demonstrated by the insistence on the term 'land'. The connection to the natural world is also emphasised in the description of the burial, which lasts "un-

til the bright circle of the sun took its place in the sky" (Lloyd-Jones, 1998, p. 41), and which allows the Chorus to imagine that the action has been demanded by the gods. Antigone, who belongs to the natural sphere, is, finally compared to "a bird when she sees her empty nest robbed of her young" (Lloyd-Jones, 1998, p. 41) by the Chorus, and to "a viper hiding in the house" (Lloyd-Jones, 1998, p. 53) by Creon. In addition to the ambiguous distinction between natural and human, there is the division between known and unknown. Knowledge, according to its etymological meaning, passes through the act of seeing, in fact, the two words 'see' (*eidon* – I saw) and 'know' (*oida* – I have seen, then I know) come from the same root. In light of this assumption, the outside, which is the unknown, is the enemy's space, while the inside is the civilised world's and the *nomos*'s space. The *nomos*, which is the law of the *polis*, should be in harmony with the law of the gods. Here is the tragedy. There are other levels of distinction between inside and outside, which are often ambiguous in this tragedy, such as the boundary between private and public, female and male, *oikos* and *polis*. The Greek audience had a conventional idea of space, with certain places invoking certain values. The women's space, for example, was the private indoor space of the *oikos*. Antigone overturns these conventions. The tragedy, indeed, is established on the opposition between these spheres and on the misfortune of displacement. Firstly, Antigone, as a woman, ought to stay in the private space of the *oikos*, while she, in fact, enters the space of the *polis*, which is already revolutionary. She goes even further by going out of the city. Through this movement, she becomes an enemy. Thus, the displacement occurs between several spheres, private and public, civil and wild, above and below and inside and outside. Antigone acts in two kinds of desert or wilderness, the vacant space where Polynices's body lies and the cave where she is enclosed by Creon.

Fig. 3 - Marie Spartali Stillman, *Antigone from 'Antigone' by Sophocles*, date uncertain, end of the nineteenth century. Oil on canvas, Simon Carter Gallery, Woodbridge, UK.
This painting shows Antigone burying his brother outside the walls of the city, which is represented as an uncanny landscape.

Antigone's action is not seen directly by the audience. It is rather described through the words of other characters. "She is taken on a path which no man treads, into a cavern where she will be lamented by no friend" (Lloyd-Jones, 1998, pp. 77-85). The connotation of below and above, as spaces related to particular conditions, can be found in the ordinance of Creon. Eteocles, according to Creon, deserves the noblest death, that is, below ground, while Polynices' body shall be left unburied for birds and dogs to devour and savage (Lloyd-Jones, 1998, pp. 21-23). Throughout the tragedy, Creon tries to keep Polynices, who belongs to the world below, in the world above, and Antigone, who belongs to the world above, in the underworld. This decision, which goes against the natural and spatial order, will provoke the final catastrophe. As Antigone and Ismene enter the scene from the central door, they briefly remind the audience of their tragic condition linked to Oedipus and, before communicating the shameful and painful news, Antigone gives some spatial information. She states that she brought her sister there, out of the gates of the courtyard, because she wishes they were alone (Lloyd-Jones, 1998, p. 5). Her moving out of the palace already defines her character as an outsider and makes us anticipate the danger in what she is going to say. Ismene does not want to follow her sister, who claims to follow the unwritten law based on the bonds of genos, tribe, blood and kinship (Stoppani, 2014, p.121). She does not want to act against the will of the people of the city. The law of the city states that they, as women, cannot take part in public life, or politics, and they must live within the confines of the house's space. Circularly, the tragedy ends with another woman's movement outside her normal environment. Eurydice, Creon's wife, who appears to come from the house (Lloyd-Jones, 1998, p. 117), commits suicide. The messenger, who sees her, hopes that she will order her servants to mourn their private sorrow inside the house, indoors, to avoid other disasters. As they see that she is no longer hidden indoors (Lloyd-Jones, 1998, p. 121), it is evident that the tragedy is happening.

The tragedy of Antigone reveals complex ideas about the wild because wilderness is a lawless land and, at the same time, outside the *polis,* there are unwritten laws which are timeless and boundless.

The Wild from Outside to Inside the Garden

The wild is not a new element in the history of gardens. For the ancient Romans, forests had a spirit of divine origin and were considered to be mythical gardens (Grimal, 1984). In Roman times, when cities started to become overcrowded, the forest was already a place to find peace and to reconnect to bucol-

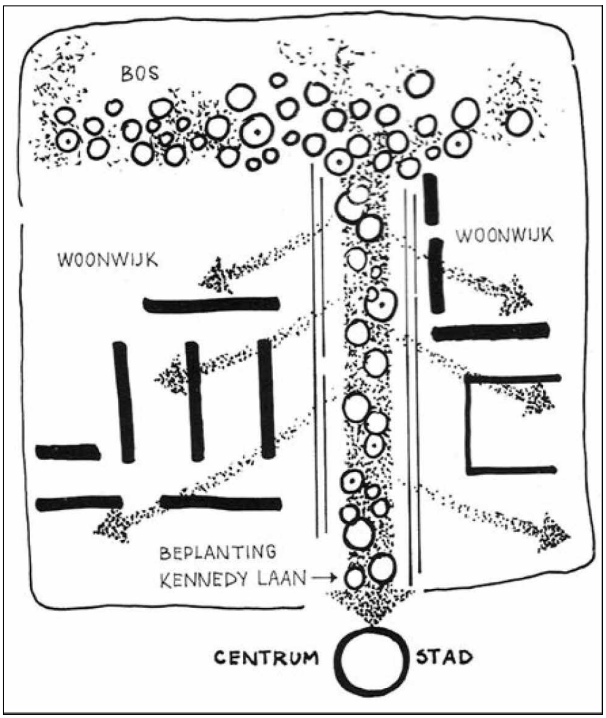


Fig. 4 - Le Roy, Louis G. *Conceptual plan of the project at Kennedylaan, Heerenveen*, 1966. Drawing published in Le Roy L. G. 1973, *Natuur uitschakelen, natuur inschakelen*, Ankh Hermes, Utrecht, p. 190.
This drawing shows Le Roy's idea of making nature penetrate deep into the city.

Fig. 5 - Louis G. Le Roy, *Kennedylaan Street in Heerenveen* (photo: Jan Woudstra, 2022).

ic origins. However, research about wild gardens can raise many questions about the oxymoronic association of wild and garden. While the idea of 'garden' calls forth a closed, pleasant, and carefully designed space, 'wild' usually suggests an open, untamed and often unpleasant space, located beyond the boundaries of human control. In *Inspirations. A Time Travel through Garden History*, Nadine Olonetzky wrote that "A garden is a garden because it is protected from the wilderness by a fence" (Olonetzky, 2017, p. 18). However, when wild nature becomes a subject of study in garden design, ideas about wilderness change. There are examples in garden design, where garden designers invite us to rethink this dichotomy, by including the wild in their design. Some use the wild in a symbolic way, as is the case with the Forest Garden of the Bibliothèque nationale de France (1995), others allude to the spontaneity of the natural processes which occur in the wild, as in the gardens created by Gilles Clément, others contain wildflowers and wild plants which are displaced, as in schemes which exist in wildness, as described by James Hitchmough in *Naturalistic herbaceous vegetation for urban landscapes* (2004). Just as in *Antigone* the wild is discovered and revalued by opposing the natural order with human formalism, in contemporary garden design the wild is studied and reproduced using the rules of nature, which differ from traditional horticultural rules.
The first garden writer to describe his fascination for the wild is William Robinson (1870), but many other authors of the twentieth century have taken an interest in wild garden design, for not only cultural but also scientific reasons. The necessity of designing gardens which are sustainable, and which appear to be in tune with the environment, led to the development of wild-oriented garden design and the wild being interpreted both as an ecological and an aesthetic reference. This tendency increased after the 1970s when ecological movements started to influence landscape architecture. Authors from the European

Counterculture such as Lucien Kroll (1927-2022), Louis Le Roy (1924-2012) and Dieter Kienast (1945-1998), contributed to the introduction of the wild into garden design, by reassessing the relationship between nature and project. In *Composant, faut-il industrialiser l'architecture?* Kroll (1979) wrote that industrialisation is unbearable if it is not softened by the intervention of craftsmen, residents and plants. In Le Roy's project at Kennedylaan Street at Heerenveen, designed in 1966, one can see some of his theories in practice. Kennedylaan was a long path that started in the woods and finished in the city center of Heerenveen separating two new residential areas. This path was a long and boring strip with no ecological interest; however, the potential was there to create a relationship between nature and the city, i.e. to bring nature into the city. Le Roy also wished to involve the inhabitants of the surrounding areas in the creation of this project, however, for political reasons, he had to make some concessions. Indeed, the reception of his work was twofold: some landscape designers and park officials considered his work to be an expression of anarchy in landscape architecture but a large number of the people living in the surroundings appreciated it. According to Le Roy, giving an active role to the local inhabitants would lead to a more spontaneous and creative process and a deeper relationship with nature. The wild appears in these authors' projects, both as a source from which to draw compositional elements such as weeds and as a model of dynamic processes to be learned from.

A few years later, from the 1980s onwards, Richard Hansen conducted scientific research about habitat planting and plant sociology, to define some garden habitats for perennial plants. In *Perennials and Their Garden Habitats*, Hansen (1993) described different garden habitats for numerous perennial plants: from the rock garden to the woodland garden habitat, etc. The study of 'habitat planting' is the first step to recreating plant communities which behave similar-

Fig. 6 - Louis G. Le Roy, *Detail of wild area along Kennedylaan Street in Heerenveen* (photo: Jan Woudstra, 2022)

ly to those found in the wild. The study of wild plant communities helps in the design of plant communities which grow in biological harmony within a garden, contributing to sustainable development. For this reason, gardens which reproduce plant schemes which are similar to those found in the wild, seem to be ecological.

Ecological wild gardens, however, pose a cultural problem: "What is good may not look good, and what looks good may not be good" (Nassauer, 1995, p. 161). Ecological design tends to look messy, so people do not always perceive its quality. For Joan Iverson Nassauer, the hardest challenge in ecological design is about design.

> The difference between the scientific concept of ecology and the cultural concept of nature, the difference between function and appearance, demonstrates that applied landscape ecology is essentially a design problem. It is not a straightforward problem of attending to scientific knowledge of ecosystem relationships or an artistic problem of expressing ecological function, but a public landscape problem of addressing cultural expectations that only tangentially relate to ecological function or high art. It requires the translation of ecological patterns into cultural language (Eaton 1990). It requires placing unfamiliar and frequently undesirable forms inside familiar, attractive packages. It requires designing orderly frames for messy ecosystems. (Nassauer, 1995, p. 161)

The perception of the wild garden has changed during previous decades. This change is due to an increased awareness of the environmental crisis which calls for ecological landscape design solutions but is also due to an approach to planting design, which created "orderly frames for messy ecosystems" (Nassauer, 1995) and which defined a narrative about wild nature and delineated an ecological aesthetic. Garden designers such as Piet Oudolf and Nigel Dunnett are key figures in the development of an ecological aesthetic, because they evoke wild nature in their gardens by designing forms which are perceived as beautiful. Oudolf designs gardens which are not really wild nor ecological but his deep knowledge of plants and original use of perennials has contributed to changing people's taste for this type of plants, which were considered just weeds in the past, and which are appreciated today. Even though the selection of plants comes from the wild, the way he uses plants is often traditional as he groups plants of the same cultivar into blocks.

As mentioned in the first section, the design of wild gardens implies the acceptance of natural processes, such as the fact that the initial form of the garden will change. The gardener of the wild garden, indeed, must take this idea into consideration. This garden does not need to be maintained, rather, it needs to

be managed. The care of the wild garden can be considered as a particular type of care, which is stewardship. The main difference between care and stewardship is that the last one connotes something which belongs to others rather than only to oneself (Nassauer 201, p. 321). Stewardship encompasses environmental systems which are usually broader than just the garden. This implies that the border of the wild garden gets larger. From a theoretical point of view, the definition of the garden expands by incorporating the category of third nature, which refers to wilderness (Hunt, 2000, 142-154). From a practical point of view, the wild garden's relationship with its surrounding landscape is improved by its promotion of biodiversity and natural processes. Wild gardens, indeed, can function as migratory devices, or contribute to the increase of pollinators (Herrington, Lockman, 2016). Finally, the wild garden, by bringing elements of wild nature into domestic contexts, contributes to changing people's perception of wilderness and to making a different order desirable. Similarly, Antigone's behaviour in expanding her field of action by going outside the city, into the wild, is revolutionary and exemplary. Her act of caring towards her brother, which she performs by scattering earth on his body, demonstrates values which transcend the gates of the city and which call into question the laws of the city.

Fig. 7 - Piet Oudolf, *Oudolf Field*, Hauser & Wirth Gallery, Somerset UK (photo: Silvia Mundula, 2015)
This photo emphasises the beauty of the garden in autumn when the flowering season ends.

References

Clément G. 2004, *Le manifeste du Tiers Paysage*, Subjet objet, Paris.

Clément G. 2012, *Jardins, Paysage Et Génie Naturel*, Fayard, Paris.

Clément G. 2021, *La saggezza del giardiniere. L'arte del giardino planetario*, Derive Approdi, Bologna.

Dagenais D. 2004, *The garden of movement: ecological rhetoric in support of gardening practice,* «Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes», vol. 24, n. 4 pp. 313-340.

Didi-Huberman G. 2018, *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*, Pennsylvania State University Press, Philadelphia [First published in French in 2002].

Dixon Hunt J. 2000, *Greater Perfections: The Practice of Garden Theory*, Thames & Hudson, London.

Dunnet N., Hitchmough J. 2004, *The Dynamic Landscape: Design, Ecology and Management of Naturalistic Urban Planting*, Taylor & Francis, London.

Eaton M. M. 1990, *New Landscape Metaphors*, «Landscape Journal», vol. 9, n. 1, pp. 22-27.

Francis M., Hester R. T. (eds.) 1990, *The meaning of gardens: idea, place and action*, MIT press, Cambridge, Mass.

Freytag A. (ed.) 2020, *The Landscapes of Dieter Kienast*, gta Verlag, Zurich.

Ginzburg C. 2013, *Clues, Myths, and the Historical Method*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Glacken C. J. 1976, *Traces on the Rhodian shore: nature and culture in western thought from ancient times to the end of the eighteenth century*, University of California Press, Oakland, CA.

Grimal P. 1984, *Le jardins romains*, Librairie Arthème Fayard, Paris.

Hansen R., Stahl F. 1993, *Perennials and their garden habitats*, Cambridge University Press, Cambridge [First published in German 1981].

Harrison R. P. 2008, *Gardens: An Essay on the Human Condition*, The University of Chicago Press, Chicago.

Herrington S., Lokman K. 2016, *Gardens as Migratory Devices*, in D. Daou and P. Pérez-Ramos (eds.), *New Geographies 08: Island*, Cambridge MA: Universal Wilde, pp. 142-154.

Hitchmough J. 2004, *Naturalistic herbaceous vegetation for urban landscapes*, in N. Dunnett and J. Hitchmough (eds.), *The Dynamic Landscape*, Spon Press, London/New York, pp. 130-183.

Kroll L. 1985, *Composant, faut-il industrialiser l'architecture?,* Éditions Socorema, Bruxelles [First published in 1979].

Lloyd-Jones H. (ed.) 1998, *Sophocles*, Vol. 2, Harvard University Press, Cambridge, Mass.

McHarg I. 1990, *Nature Is More Than a Garden*, in M. Francis and R. T. Hester (eds.), *The meaning of gardens: idea, place and action*, MIT press, Cambridge Mass, pp. 34-36.

Mosser M., Teyssot G. (eds.) 2000, *The history of garden design: the Western tradition from the Renaissance to the present day*, Thames & Hudson, New York and London.

Nassauer J. I. 1988, *The Aesthetics of Horticulture: Neatness as a Form of Care*, «HortScience: a publication of the American Society for Horticultural Science», vol. 23, n. 6, pp. 973-977.

Nassauer J. I. 1995, *Messy ecosystems, orderly frames*, «Landscape Journal», vol. 14, pp. 161-170.

Nassauer J. I. 2011, *Care and stewardship: From home to planet*, «Landscape and Urban Planning», vol. 100, n. 4, pp. 321-323.

Oelschlaeger M. 1991, *The Idea of wilderness: from prehistory to the age of ecology,* Yale University Press, New Haven.

Olin L. 2021, *Nature and Aesthetics in Planting Design,* in M. Treib (ed.), *The Aesthetics of Contemporary Planting Design*, Oro Editions, Novato, pp. 36-67.

Olonetzky N. 2017, *Inspirations. A Time Travel through Garden History*, Birkhäuser, Zürich.

Purves A. 2010, *Space and Time in Ancient Greek Narrative*. Cambridge University Press, Cambridge.

Robinson W. 2012, *The Wild Garden*, Cambridge University Press, Cambridge [First published 1870].

Ruff, A.R. 1987, *Holland and the Ecological Landscapes 1973-1987*, Delft University Press, Delft.

Stoppani T. 2014, *Antigone's Dissident Dusting: Coating, Revolutions and the Circularity of Dust*, in I. Weizman (ed.), *Architecture and the Paradox of Dissidence*, Routledge, London.

The Myth of High Altitude and its Rock Masses. "What modernity?"

Francisco Portugal e Gomes †
Department of Architecture, Coimbra University, Portugal
fpg.arquitecto@gmail.com

Abstract

Nella Serra da Estrela (lett. Montagna della Stella), la nozione di 'mito dell'alta altitudine' rimanda all'ancestrale mito cosmologico, favorendo una maggiore vicinanza alle divinità e alle stelle. Questo mito riecheggia nelle sue masse granitiche, nella neve e nell'acqua che le attraversa. Esse plasmano la gloria del suo profilo geomorfologico e il variare delle stagioni che animano tutte le creature che la abitano. Il mito dell'alta altitudine cambiò con la Spedizione Scientifica alla Serra da Estrela, 1881. Da territorio remoto e pastorale alla fine del XIX secolo, è passato a un luogo in progressiva trasformazione nel XX secolo, con centri di cura per la tubercolosi, dighe, aree ricreative e sentieri. Pertanto, nel quadro della trasformazione e dell'antropizzazione di questa montagna, questo articolo propone una riflessione interpretativa di tre opere presenti nella Serra da Estrela: Casa de la Fraga (1892) e Due Case nella Tenuta del Dr. António, di Luíz Alçada Batista (1924-2008).

In Serra da Estrela (lit. Star Mountain Range), the notion of the 'myth of high altitude' refers to the ancestral cosmological myth by favoring a greater proximity to the divinities and the stars. This myth echoes in its granite masses, in the snow and in the water that runs over them. They shape the glory of its geomorphological outline and the variation of the seasons that animate all the creatures that live there. The myth of high altitude changed with the Scientific Expedition to Serra da Estrela, 1881. It went from being a remote and pastoralist territory at the end of the 19th century to a place in progressive transformation in the 20th century, with instances of tuberculosis cures, dams, leisure areas, and trails. Thus, within a framework of transformation and anthropization of this mountain, this article proposes an interpretative reflection of three works in Serra da Estrela: Fraga House (1892) and Two Houses at Tapada Dr. António, by Luíz Alçada Batista (1924-2008).

Keywords

Serra da Estrela, Pastoralism, Mountain Shelters, Fraga House, Luiz Alçada Batista House
Montagna della Stella, Pastorizia, Rifugi di Montagna, Casa della Fraga, Casa Luiz Alçada Batista

Received: *July 2025* / Accepted: *December 2025* | © 2025 Author(s). Open Access issue/article(s) edited by RI-VISTA, distributed under the terms of the CC-BY-4.0 and published by Firenze University Press. Licence for metadata: CC0 1.0. DOI: 10.36253/rv-17916

The myth of high altitude has accompanied humanity for a long time

Michel Onfray referring to the Abel and Cain fratricide in the *Old Testament*, distinguishes the herder on the move, as opposed to the man of the countryside who settles on the land. Shepherds, walkers, adventurers, and wanderers, as opposed to the rooted, the immobile, and the petrified (Onfray, 2007, pp. 10-12). Thomas Mann's *The Magic Mountain* (1924), a book set in Davos, Switzerland, embraces the passage of time in mountains at a slower tuning fork than on the plains and in the urbanized and industrialized territories at sea level. Hans Castorp, the protagonist, who begins by visiting his cousin who is recovering, gradually moves away from life on the plains and slowly approaches the fragility of human life and introspection. António Alçada Batista, known as the writer of affections, brother of Luiz Alçada Batista, inhabitant of the Serra da Estrela territory and owner of one of the houses at Tapada Dr. António, wrote a book as a continuation of *Peregrinação Interior* (lit. Inner Pilgrimage) (1971), about the uncertainties of the human condition, hope and the 'hiding places of the soul' (Batista, 1983).

Mountain peaks refer to primordial nature, purity, redemptive peace, the search for order in chaos, physical and spiritual healing, they allude to the luminous, inspiring, and transcendental. Mountains and their peaks fascinate humanity, particularly those who intend to unravel its secrets. It was only since the 18th century that its mysteries began to be unraveled. Horace-Bénédict de Saussure, who made several expeditions to Mont-Blanc, is the author of *Voyages dans les Alpes* (1779), a pioneering work on Alpine geology. Johann Graf von Hoffmannsegg and Friedrich Link, botanists and naturalists, made the first expedition to Serra da Estrela, in 1798, to study the *Lusitanian* flora[1]. Viollet-le-Duc after completing the restoration of the Cathedral of Notre-Dame of Paris, made studies in which he presented rational dispositions of the masses of Mont-Blanc, published in 1876.

Vast landscape and a 'strange parallelism'

The approach is simultaneously macro and micro. Macro considering the eloquent scale of Serra da Estrela landscape and micro in the case of Luiz Alçada Batista House (L.A.B. House) (1969-1972), its relative modesty with regard to the studies that were dedicated to it, in view of its singularity and relevance in the panorama of domestic architecture in Portugal, and its small scale in the vast landscape. This last condition means a critical distancing from the city, and in another dimension, it means getting closer to the wild world, enjoying the seasonal variation of the landscape and discovering the surrounding natural space: the mountains, pure air, rocks, vegetation,

Fig. 1 - Glacier Valley of the Zêzere river, Serra da Estrela, Portugal (drawing: Francisco Portugal e Gomes, 2021).

Fig. 2 - Herd of goats and sheep guided by a shepherd accompanied by Serra da Estrela dogs, upstream from Tapada Dr. António, Penhas da Saúde, Serra da Estrela, Portugal (photo: Francisco Portugal e Gomes, 2020).

Fig. 3 - The Convent of Capuchos, Sintra, Portugal (drawing: W. H. Burnett, 1834; source: National Library of Portugal, https://purl.pt/5601, public domain).

animals, watercourses, etc. However, the notion of the 'wild world of the mountains' must be understood with moderation given the ancestral anthropization of the territory, because of pastoralism and transhumance (fig. 2).

Thus, the aim of this study is to deepen the cultural and multidisciplinary significance of L.A.B. House and the surrounding landscape, from the Scientific Expedition to Serra da Estrela (1881) and the Survey on Portuguese Regional Architecture (1955-1958), two on-site research initiatives, fundamental but not absolute: they cannot be ignored or forgotten.

The methodology is based on a long personal life in Serra da Estrela, with accumulated experience of regular stays, from 2000 to 2025, especially during summer at Penhas da Saúde for mountain wanderings, documented in dozens of sketches, watercolors, and thousands of photographs. The specific topic developed in this research was supported by a literature review focused on the two researches mentioned above and on the theoretical aspects related to the meaning of the mountain as a place of physical and spiritual healing. The methodology also was based on a visit to L.A.B. House in the summer of 2022, guided by landscape architect Luís Alçada Batista, son of architect Luiz Alçada Batista, and finally was based on consulting the collection of this architect, especially the documentation of the houses in Serra da Estrela region, at Instituto Marques da Silva Foundation, Oporto, in April 2025.

Gonçalo Byrne (2009) suggests a "parallelism", "strange as it may seem", between the L.A.B. House and the Capuçhos Convent, Sintra (fig. 3). This understanding can be justified by the common idea between these works as places in close communion with nature. While agreeing with Byrne's proposal, however, it is difficult to ignore an identity hypothesis with the vernacular mountain roots of the shepherd's shelter and with the Fraga House (1882). Furthermore, the modernity rooted in local conditions is the most distinctive aspect of this work, which will be discussed later.

Fig. 4 - Fraga House, Penhas Douradas, Manteigas, Serra da Estrela (source: Seia City Council, 1883, https://cm-seia.pt/eventos/cise-organiza-passeio-expedicionario-as-penhas-douradas/).

It is unanimous to consider that the houses at Tapada Dr. António (in particular, L.A.B. House) reflect, among other influences, the Survey on Portuguese Regional Architecture. However, there is no other known study that establishes an interpretative link between the Scientific Expedition to Serra da Estrela, the Fraga House and the two houses at Tapada Dr. António. The multidisciplinary scope of the scientific expedition, as we will see later, due to the impact it had on society, the direct effect of the scientific confirmation of the Serra da Estrela plateau as a suitable place for the treatment of tuberculosis, mark the irreversible awakening of the discovery and experience of a remote territory with stunning landscapes.

Scientific Expedition to Serra da Estrela. Demystification of beliefs and legends, and the healing power of the high altitude climate

Tuberculosis was one of the greatest scourges to strike humanity, peaking in the 19th century, primarily due to urbanization and precarious living conditions. The first cure for this disease emerged in Davos, Switzerland, in the mid of the 19th century and influenced the emergence of sanatoriums in other countries, including Portugal. The concept of 'rest' has continually evolved over time. From the advent of Christianity onward, it was essentially *requiem aeternum* (lit. eternal rest), (Corbin, 2022, p.119). The notion of 'therapeutic rest' reappeared in the late 19th century. The sanatorium – or 'temple of rest' – as it became known, inherited some of the concepts of its distant ancestors: the exaltation of rest amidst nature and the fashion for "open-air healing" (Corbin, 2022, p.114). It was in mountain settings that temples of rest proliferated. In Portugal, it was in Serra da Estrela that they appeared for the first time.

Scientific Expedition to Serra da Estrela organized by the Lisbon Geographical Society, constitutes a historic milestone in the deepening of knowledge about the highest mountain in Portugal, constituting to date the largest multidisciplinary concentration of scientists and resources held in the country, having given rise to the publication of six reports. The purpose was to explore the territory, to study the potential of high altitude and the mountain climate for the treatment of tuberculosis, and investigate ancient legends and beliefs about Serra da Estrela, originating in literature with fabulous and other absurd narratives. One of the most bizarre beliefs was that in Lagoa Escura (lit. Dark Lagon) there was an underground connection with the Atlantic Ocean. A central belief was that Serra da Estrela had been a stronghold of the Lusitanian people, led by Viriato, against the Roman legions. Some reports demystify legends and beliefs. The Archaeology Department, for example, revealed that the investigations carried out and the

information obtained on the ground established, until evidence to the contrary was provided, that "there were no antiquities to be found in the heart of Serra da Estrela" (Sarmento, 1883, p.7).

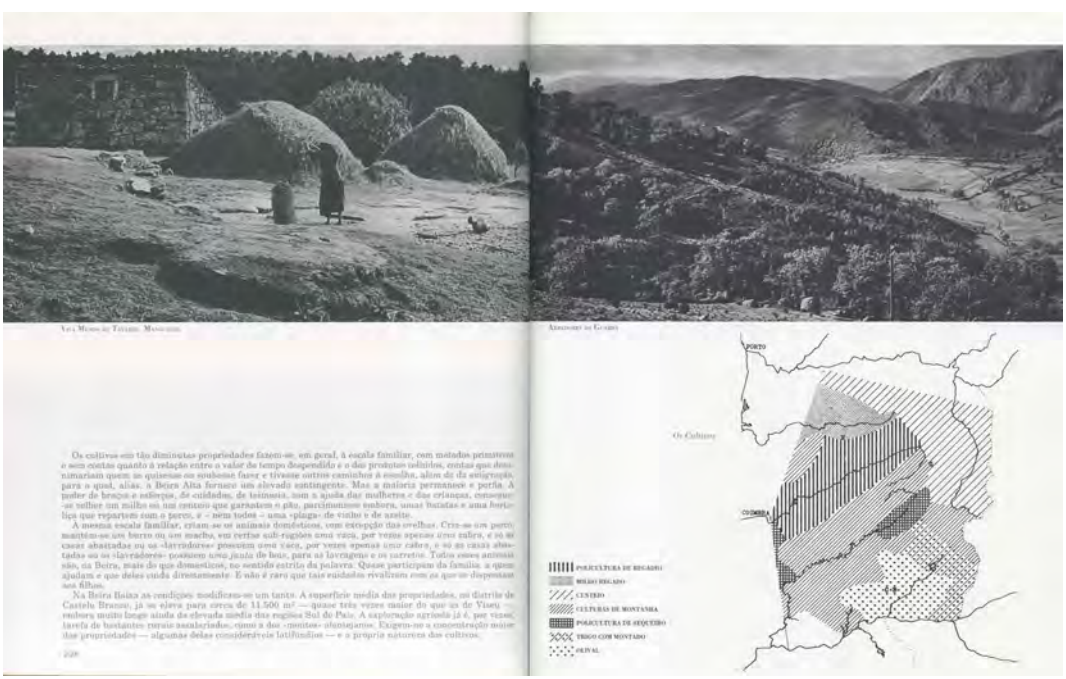
Between the Rocks. Experimental Fraga House

The Expedition led to the conclusion that there were perfect climatic conditions that guaranteed the treatment of pulmonary pathologies. The following year, in 1882, the Fraga House, in Penhas Douradas (lit. Golden Rocks), (fig. 4) was built for Alfredo Henriques, who suffered from lung disease. He was cured after two years, becoming the first patient to be treated in Serra da Estrela, in adequate facilities and with medical support, a fact that popularized that house as the healthiest in Portugal. The success of this experiment sparked a sudden interest in this mountain and marked the beginning of its transformation. Between the late 19th and early 20th centuries, Penhas Douradas place developed into a high-altitude village.

This designation, which uses the term *fraga* – which means inclined rock, cliff or crag – conveys the idea of the archetype of an ancestral construction in the Beiras region[2] that make use of large rocks and granite in their location. It is possible that in the past some of these crags may have been dens of bears or wolves. The places' names Pedra do Urso (lit. Bear Rock) or Salto do Lobo (lit. Wolf Leap) denote the presence of these animals in Serra da Estrela. With some additional stones, walls were built that delimited the shelter, leaving only an entrance and one or two windows. These shelters were built by shepherds and in some cases evolved into a small house around the rock formation, next to a stream (fig. 5).

Experimental Fraga House is a more appropriate name, as it reflects hybridity, which combines the mountain shepherd's shelter with the scientific ex-

Fig. 5 - Shepherd's shelter next to a stream, Penhas da Saúde, Covilhã, Serra da Estrela (photo: Francisco Portugal e Gomes, 2025).



Os cultivos em tão diminutas propriedades fazem-se, em geral, à escala familiar, com matados primitivos e sem contas quanto à relação entre o valor de tempo despendido e o dos produtos colhidos, contas que denunciariam quem se quisesse ou soubesse fazer e tivesse outros caminhos à escolha, além do da emigração, para o qual, aliás, a Beira Alta fornece um elevado contingente. Mas a maioria permanece e porfia. A poder de braços e sabenças, de cuidados, de teimosia, com a ajuda das mulheres e das crianças, consegue-se colher um milho ou um centeio que garantem o pão, parcimoniosa embora, umas batatas e uma hortaliça que repartem com o porco, é — nem todos — uma «pinga» de vinho e de azeite.

A mesma escala familiar, criam-se os animais domésticos, com excepção das ovelhas. Cria-se um porco, mantém-se um burro ou um macho, em certas sub-regiões uma vaca, por vezes apenas uma cabra, e só as casas abastadas ou os «lavradores» possuem uma junta de boi, para as lavragens e os carretos. Tudo esses animais são, na Beira, mais do que domésticos, no sentido estrito da palavra. Quase participam da família, a quem ajudam e que deles cuida diretamente. E não é raro que tais cuidados rivalizem com os que se dispensam aos filhos.

Na Beira Baixa as condições modificam-se um tanto. A superfície média das propriedades, no distrito de Castelo Branco, já se eleva para cerca de 11.500 m² — quase três vezes maior do que as de Viseu — embora muito longe ainda da elevada média das regiões Sul do País. A exploração agrícola já é, por vezes, tarefa de bastantes rurais assalariados, «jornaleiros» ou «mentes» «homejarios». Exigem-se a concentração maior das propriedades — algumas delas consideráveis latifúndios — e a própria natureza dos cultivos.

Fig. 6 - Book *Popular Architecture in Portugal*, Vol. I, 1961: Zone 3 – Beiras (pp. 228-229).

perimental component. Its function being unusual, it represents an experiment related to the original creation of the conditions of a mountain living space for the treatment of a lung disease. The guarantees of survival in a remote and cold location result from the combination of a fraga shepherd's shelter with the attached part, built with stone masonry and some non-local materials, for example, the gabled roof is covered with metal sheet, since the ceramic tiles used in the region's lower altitude locations cannot be used in snowy climates[3].

In addition, the house had innovative technological devices for the time, such as lightning rods and pyramid-shaped chimney bases, for greater stability and easy drainage of accumulated snow, with metal smoke outlet terminals attached with metal cables anchored to the rocks that guaranteed stability, since the winds in winter blow with great intensity. Rural houses, especially those in the mountains, did not have chimneys; the smoke darkened the walls and came out through the open roof tiles. Unlike other types of materials, for example, reeds or wood, granite rock masses have great thermal inertia, which means that they absorb heat during the day and dissipate it slowly at night[4], which is why these shelters were originally used by the wild animals.

Serra da Estrela and the Survey on Portuguese Regional Architecture

It took about 75 years from the Scientific Expedition until Serra da Estrela became the object of study by a team of architects who traveled to the Beiras region. The Survey on Portuguese Regional Architecture[5], which gave rise to the book *Popular Architecture in Portugal*, 1961 (fig. 6), was a pioneering work in architecture, involving 18 architects. This work made evident the cultural link between vernacular architecture and landscape, and revealed the diversity of types of settlement and architectural typologies linked to local conditions: climate, economy, materials, ways of life, etc. The territory of mainland Portugal was divided into six zones, which corresponded to six work teams. The Zone 3 - Inland of Beira Alta and Beira Baixa region, coordinated by Keil do Amaral with José Huertas Lobo and João José Malato, includes a study about Serra da Estrela region.

When in 2008 the plans for the construction of a dam in the parish of Cortes do Meio, in Serra da Estrela, became known, the Survey was rightly invoked. The dam would create a reservoir in the valley of Covão do Teixo river that would destroy the two houses at Tapada Dr. António, designed by architect Luíz Alçada Batista, and a hydraulic system from the 19th century, with water channels for irrigating marshes for pasture production.

The possibility of building the dam gave rise to a controversy with an alert from the Order of Architects and the Portuguese Association of Landscape Architects, in 2009, which led to a process of classifying the two houses in Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico (IGESPAR), promoted by the landscape architect Luis Alçada Baptista, and fighting for their safeguarding, taking into account their heritage value. The objection was more justified insofar as there was a more appropriate solution downstream (Teles, 2009), in accordance with

the principles of good land use planning practices and which did not jeopardize the cultural heritage of the Tapada Dr. António, its agricultural soils and the ecological dynamics of the valley.

The process at IGESPAR was accompanied by a set of opinions, among others, from architects Siza Vieira, Gonçalo Byrne, Nuno Portas, Ana Tostões and landscape architects Gonçalo Ribeiro Teles and João Gomes da Silva which highlight the historical and cultural significance of these houses and contextualize them in the period that followed the Survey on Portuguese Regional Architecture, with a critical reading of rationalism, with attention to local conditions, the site and the landscape.

Gonçalo Byrne argues as follows:

> "The modernist trend that moves away from the orthodoxy of the purest and hardest modern movement, Le Corbusieran, rationalist and functionalist, to, attentive to the entire local historical identity of "long duration", propose a much more anthropomorphic, organic composition, which in our case is linked to the "Survey on Portuguese Regional Architecture", converging in time and spirit with the revision of the last CIAM and the appearance of such important architectures as those of A. Aalto, BBPR, Ridolfi, Quaroni, etc., following Frank Lloyd Wright, in Portugal is a very substantive moment where truly notable works emerge by architects such as Távora, Filgueiras, Viana de Lima, in the North and Portas, Teotónio Pereira, Alzina Menezes and Alçada Batista in the South, among others.
> They are works of great poetic intensity, true but rare testimonies of a period that unfortunately remains little studied, but which represents a very strong period of identity affirmation at serious risk of being lost." (Byrne, 2009, p. 1)

Similarly, Álvaro Siza defends the work:

> "In those days of desire for change, some teachers and architects from the Schools of Lisbon and Porto began the 'Survey on Portuguese Regional Architecture". They sought, in a way that was only apparently contradictory, an answer(s) to an urgent question: what modernity?
> The 'Survey' dismantled the invention that there was a 'National Architecture'; documented and outlined the image of a country with multiple and secular cultural roots, but also open throughout history to multiple influences. This paved the way for a modernity that was far removed from the avant-garde's attraction to the *Tabula Rasa*.
> Luiz Alçada Batista's work is exemplary for the continuity and mastery of that fertile dichotomy. Those trees and rocks, of which the mountain houses are part, that landscape and the way of inhabiting it (although in natural transformation) explain that Architecture." (Siza, 2009, p. 1)

'The third way' or a new modernity

It is precisely this idea of 'fertile dichotomy', by Siza, that sheds light on the question 'what modernity?' that is important to debate. Álvaro Siza (2012), in a meeting held at Soares dos Reis National Museum in Oporto, noted that the Survey generated great enthusiasm – which had precedents – and had a direct influence on architecture in Portugal. One of the main precedents was a "yearning for modernity", for which Carlos Ramos, as Director and Professor of the Oporto School of Fine Arts, had been decisive (Portugal e Gomes, 2019, p. CIII).

This 'yearning for modernity', which mobilized a new generation of architects, in the words of Álvaro Siza, expressed a critical consciousness that sought to

free itself from the stylistic impositions promoted by Salazar's dictatorial regime, which had given rise to a "crisis of professional dignity" (Portugal e Gomes, 2019, p. 346). Thus, the Survey had a decisive influence on Portuguese architecture in the late 1950s, 1960s and 1970s, causing the end of the 'Portuguese house'[6] and enabling the affirmation of the 'terceira via' (lit. 'third way') – neither radically traditionalist nor radically modern – an architecture in line with local conditions and culture, a synthesis between the historical and regional values of Portuguese architecture and the affirmation of modern architecture, in which the main protagonists were Fernando Távora, Nuno Teotónio Pereira, Nuno Portas, Álvaro Siza, among others.

During this period, criticism of international rationalism crossed different latitudes and was largely rooted in the appreciation of organic architecture, the works of Alvar Aalto and Frank Lloyd Wright, largely due to the influence of Bruno Zevi's promotion of organic architecture and the influence of the works of neo-realist Italian architects revisionists of the modern movement, such as Ludovico Quaroni, Mário Ridolfi, among others.

The Tapada Dr. António

The land is located in the southeast quadrant of Serra da Estrela, between 1200 and 1400 meters above sea level, in the parish of Cortes do Meio, municipality of Covilhã. It has an area of approximately 130 ha and is entirely within the boundaries of the Serra da Estrela Natural Park. The property was acquired by Antonio Alçada de Moraes (Dr. António) at the beginning of the 19th century and the constructed elements (walls, dams and channels) were designed and built in the middle of that century. The Nave de Areia, Água Fria, Salgueira and Covão do Teixo streams flow into it, the latter, winding and with its deep bed between the granite cliffs and rocks, defining the valley or *covão* in its course and extension.

The aquifers of the mountain converge on the slopes in the property, which means big water availability, which, combined with the conditions of the gentler relief in this valley, led Dr. Antonio Alçada to choose this location to develop his agricultural project (Santos, 2013). "The various agricultural, forestry and pastoral cultures, animal production and the leasing of pastures for transhuman herds during the summer kept Estate's self-suggestion" (Santos, 2013, p. 97). Especially because the transhumant routes of the Covilhã slope and the Bouça and Cortes do Meio valley pass through there.

At the end of the 1950s, the property was owned by the third generation of António Alçada de Moraes heirs, including the writer António Alçada Baptista and the architect Luíz Alçada Baptista, and both decided to build there (fig. 7). In addition to being weekend or holiday homes, a space for recreation and socializing, they were also a refuge for important gatherings of thought in resistance to the dictatorship in the period before the April 25th[7], with personalities linked to the thought and culture magazine *O Tempo e o Modo*. They were also a refuge for writers and important literary works were written there,

Fig. 7 - Two Houses in Tapada Dr. António, Covão do Teixo, Serra da Estrela: (top) António Alçada Batista House, (below) Luíz Alçada Batista House (photo: Adriano Alves Portugal, 2025).

such as the novel *O Delfim* (1968), by José Cardoso Pires and the essay *Peregrinação Interior* (1971), by António Alçada Baptista.

Luiz Alçada Batista Houses

Regarding the threat of destruction by the dam reservoir over these two houses, José M. Fernandes (2009) develops in detail both the influences of the triangular/hexagonal regulatory grids of Frank Lloyd Wright's houses from the 1930s, and their inclusion in the production of modern architecture in Portugal, namely the House in Venda do Pinheiro, by Maurício de Vasconcelos, or the House in Sesimbra, by Nuno Teotónio Pereira and Nuno Portas, "[...] which adopted the triangular grid pattern, in a way that is closer in plan to that of the Serra house, by Luiz Alçada Batista" (Fernandes, 2009, p. 153). The author mention that these houses denote influence from the Wellington and Ralph Cudney House, Arizona (1927), (unbuilt) and the Hanna House, California (1937) by Frank Lloyd Wright, among others, with a triangular geometric grid.

Luiz Alçada Batista (1924-2008) was an architect from the same generation of Fernando Távora (1923-2005), Octávio Lixa Filgueiras (1922-1996) and Nuno Teotónio Pereira (1922-2016), three architects directly involved in conducting the Survey on Portuguese Regional Architecture. At the beginning of his professional practice in the 1950s, he carried out some projects for the Serra da Estrela region, namely in Covilhã and Fundão, among others, the Chãos de Vazeilão House Tortozendo, Covilhã, 1953, the House in Soalheira, Fundão, 1956, and the Cruz Dinis House, Tortosendo, 1957.

In these early projects, concerns for the surrounding environment, the use of local materials and sloping roofs are evident, however, the influences of the European avant-garde are still visible. For example, in the House in Soalheira, the play of light and shadow is accentuated by the contrast between vertical planes without openings in local stone and the other surfaces that combine plastered walls with glazed surfaces where the openings meet. The House in Amial, Oporto, 1950-1953, by Celestino de Castro (1920-2004), is also marked by the contrast between the two closed granite side planes, and the two Corbusian facades, which bring together the spans of the habitable spaces.

In the reports of the projects for these houses in Covilhã, the constants adopted are: integration with the environment, the expression of the various functions in the plan, the compatibility of industrial materials with the materials of the region, adaptation of the volumes with plays of light and shadow and the sloping roofs.

Therefore, the two houses break with some references, continue most of the constants of those projects for Covilhã and assume the following fundamental

principles: 1. integration with the environment: conservation of existing trees and natural rocks, careful orientation and valorization of panoramic views; 2. layout of the plan with a set of differences in levels in order to settle the construction as much as possible on the ground (avoiding costly earthworks); 3. granite walls emerging from the natural granite base; 4. load-bearing granite wall with a rough (brutalist) expression on the outside and defining the internal spatial structure, which shows a notion of thickness in the architecture as opposed to the thin wall or transparent glass panel; 5. authentic and unpretentious attitude, which is rooted in the influence of the Survey on Portuguese Regional Architectu-

Fig. 8 - Luíz Alçada Batista House (exterior), Covão do Teixo, Covilhã, Serra da Estrela (photo: Francisco Portugal e Gomes, 2022).

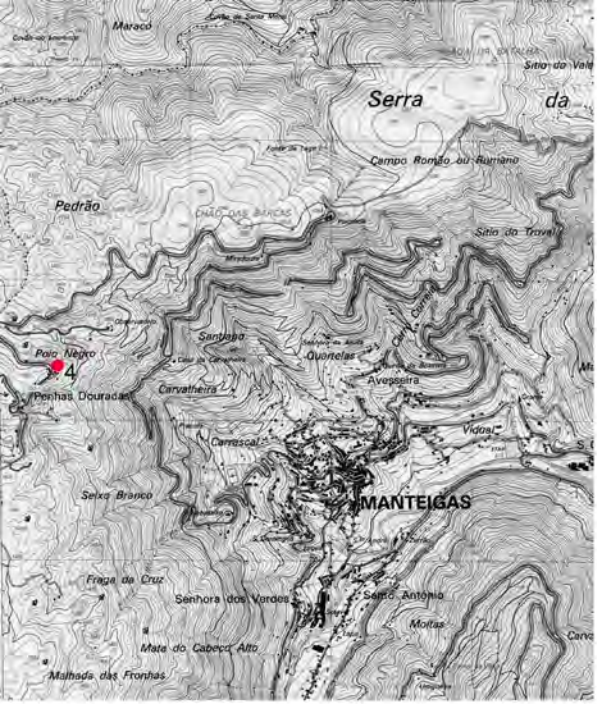
Fig. 9 - Luíz Alçada Batista House (interior), Covão do Teixo, Covilhã, Serra da Estrela (photo: Francisco Portugal e Gomes, 2022).

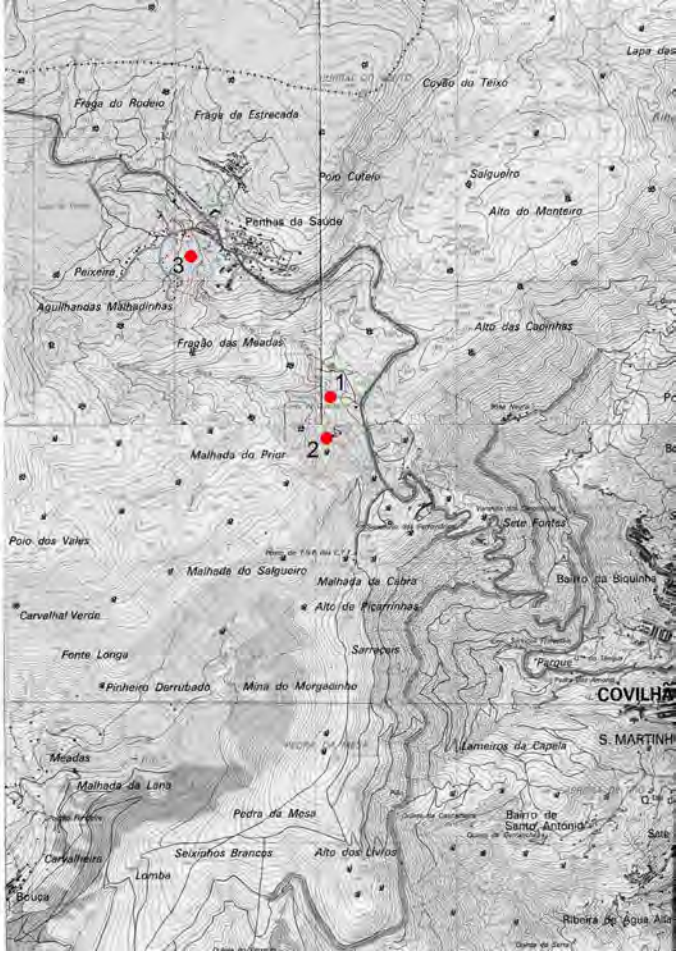
re, which from the point of view of poetic expression is based on the use of local materials and their rudimentary and artisanal application in the work, keeping alive a vernacular expression on a erudite geometric composition.

Healing Power and Poetry of the Essential

Finally, some considerations on the importance of on-site studies, namely, multidisciplinary scientific explorations and research by six teams of architects. Regarding the Scientific Expedition to Serra da Estrela, 1881, confirmed the healing power of the high altitude of the Serra. The Fraga House is an hybrid construction that crosses an ancestral mountain shelter with an experimental house, and was the origin of the healing instances of tuberculosis on that mountain, marking the meaning of the fundamental transformations that occurred in Serra da Estrela; in relation to the Survey on Portuguese Regional Architecture, which reveals vernacular architecture and demystified the 'Portuguese house', it constitutes a basis for affirmation of the generation of 'third way' architects, of which Luiz Alçada Batista was included.

In the two houses at Tapada Dr. António built during the period of modern architectural revision, still marked by the Italian neorealism, the influences of the Survey and the Frank Lloyd Wright's organicism, intersect in a unique way. While the Fallingwater, Pennsylvania (1936-1937) is a reference point for the presence of native vegetation, the building's positioning on existing rocky outcrops, and the surrounding space and river as a natural extension of the idea of home beyond the interior space, the Hanna House, California (1937) is the most evident reference for its composition based on a geometric articulation of hexagons and triangles, which generate fluid spaces that dispense with the rigidity of right angles. However, neither of Luiz Alçada Batista's houses features 'L' or 'T' shaped floor plans, as is often the case in Frank Lloyd Wright's houses. Instead, they feature spatial arrangements based on unevenness in keeping with the terrain's slope and dynamic interplay of volumetric articulation, bringing them closer to the compact agglomeration found, for example, in the shepherd's shelter (fig. 5) or even in the Fraga House (fig. 4). In the latter case, the house's isolation on the mountain, its proximity to existing rocks, its formal compactness, the use of stone walls, and the sheet metal roof are common features. So, in conclusion, the Tapada Dr. António is inseparable from the culture of pastoralism, the mountain landscape, Portuguese literary culture and the resistance to the dictatorship of the New State, and Luiz Alçada Batista House is a poetic work that connects life to place, an exceptional symbiosis in Portugal between the essence of vernacular culture and modern architectural culture.





1 - Luíz Alçada Batista House, Covilhã
2 - António Alçada Batista House, Covilhã
3 - Ruin of Shepherd's Shelter in Rocks ('Fragas'),Penhas da Saúde, Covilhã (Fig.5)
4 - Ruin of Fraga House, Penhas Douradas, Manteigas

0 500 1250m

Notes

[1] The reference to this expedition appears in *Expedição scientifica à Serra da Estrella em 1881*, Sociedade de Geografia de Lisboa, Imprensa Nacional, Lisbon, 1883, p. 8.
[2] Inland region of Portugal between the Serra da Estrela and the eastern border with Spain.
[3] As snow accumulates, the ice crystals that form and occupy the small empty spaces in the ceramic expand, progressively causing the material to disintegrate.
[4] Currently considered an ecological architectural principle of passive solar energy that corresponds to the use of direct solar radiation on rock masses.
[5] Organized by the National Union of Architects and with financial support from the State.
[6] Multidisciplinary culturalist movement in the early 20th century, which led to a nationalist architectural doctrine from 1933 onwards lead by Raul Lino.
[7] Carnation Revolution, 1974.

References

Amaral F.K. (1961), *Arquitectura Popular em Portugal*, Sindicado Nacional dos Arquitectos, Lisboa, Vol. I, 2004 edition, Ordem dos Arquitectos, Lisboa.

Batista A.A. (1983), *O Anjo da Esperança ou Reflexões sobre algumas evidências do mundo e alguns esconderijos da alma*, "*Peregrinação Interior*", VII.

Batista L.A. (1956), *Memória Descritiva*, Project of the House in Soalheira, Fundão, Serra da Estrela, Archive of Architect Luíz Alçada Batista (1953-1971), Ref. 9, Fundação Instituto Marques da Silva, Porto.

Byrne G. (2009), *A propósito do monumento histórico, paisagístico e ecológico da 'Tapada do Dr. António' no Parque Natural da Serra da Estrela*, in Covadoteixo (2012). *O poder de destruir – Tapada D. António, Serra da Estrela*, 5-Pareceres. Accessible at: https://opoderdedestruir.wordpress.com/

Fig. 10 - Location plans, over public militaries charters 1/25000m (author's elaboration).

Corbin A. (2022), *História do Repouso*. Quetzal Editores, Lisboa.

Fernandes J.M. (2009), *As 'Casas da Serra' na Covilhã, por Luiz Alçada Batista'*, magazine *Monumentos*, nº 29, IHRU, Lisbon, pp. 148-157.

Henriques J.A. (1883), *Expedição Científica à Serra da Estrella em 1881*, Sociedade de Geografia de Lisboa, Secção de Botanica", Relatório, Imprensa Nacional, Lisboa.

Martins J.T. de Sousa (1890), *A Tuberculose Pulmonar e o Clima de Altitude da Serra da Estrella*, Impresa Nacional, Lisboa.

Navarro E. (1884), *Quatro dias na Serra da Estrella. Notas de um passeio*, Porto, Livraria Civilização.

Novo P. (2024), *Casa Serra da Estrela, Luiz Alçada Batista, por Nuno Almendra*, Ordem dos Arquitetos, Secção Regional Sul.

Nunes, J.C.A. (2017), *A Arquitetura dos Sanatórios em Portugal, 1850-1970.* Doctoral thesis presented at DARQ-Department of Architecture, Coimbra University.

Onfray, M. (2007), *Teoria da Viagem – Uma Poética da Geografia*, Quetzal Editores, Lisboa, 2009.

Portugal e Gomes F. (2019), *Inquérito à Arquitetura regional Portuguesa: contributo para o entendimento das causas do problema da «casa portuguesa.* Doctoral thesis presented at DARQ-Department of Architecture, Coimbra University.

Santos, N.M.R.M. (2013), *Tapada do Dr. António, Serra da Estrela – Uma Proposta de Requalificação*", dissertação de Mestrado em Arquitectura Paisagista, Universidade de Évora Departamento de Paisagem, Ambiente e Ordenamento, Vol.1, Évora.

Sarmento, F.M. (1883), *Secção de Arqueologia - Relatório, Expedição Científica à Serra da Estrela em 1881*, Sociedade de Geografia de Lisboa.

Siza, Á. (2009), '*Parecer*', 2009, in *Casa da Serra da Estrela – Luíz Alçada Batista por Nuno Almendra*, Ordem dos Arquitectos, Lisboa, 2024.

Teles, G.R. (2007), *Parecer – Localização de uma Barragem nas Cortes do Meio*, in Covadoteixo (2012), *O poder de destruir – Tapada D. António, Serra da Estrela*, 5-Pareceres. Accessible at: https://opoderdedestruir.wordpress.com/.

Viollet-le-Duc (1876), *Le massif du Mont Blanc – Étude sur sa constitution géodésique et géologique sur ses transformations et sur l'état ancien et moderne de ses glaciers*. Paris: Librairie polytechnique J. Baudry éditeur.

Luoghi del tempo. Paesaggi archeologici tra mito, natura e progetto

Giorgia Strano
Dipartimento di Scienze dell'Antichità, La Sapienza Università di Roma, Italia
giorgia.strano@uniroma1.it

Abstract

Dietro la molteplicità delle sue forme, la natura svela un'intima dicotomia che evoca il mito di *Ianus Bifrons*: da un lato, resiliente e capace di autorigenerazione; dall'altro, fragile e bisognosa di tutela. A questa dualità corrispondono due principali orientamenti progettuali contemporanei: uno che favorisce la libera espressione del vivente, l'altro che privilegia una composizione formale e autoriale. Il giardino archeologico incarna emblematicamente questa tensione, configurandosi come spazio sospeso tra permanenze materiali e assenze evocative, tra temporalità storica e temporalità immaginativa. In tale contesto, il progetto di paesaggio per questi luoghi-soglia attinge al mito e alla matrice archetipica del giardino per attivare strategie di gestione che non si limitino a conservare o a dominare, ma sappiano navigare tra la spontaneità della natura ed il gesto compositivo consapevole. Per indagare tale dialettica, il testo segue una traiettoria che muove dal generale allo specifico: dall'analisi del paesaggio archeologico come entità complessa all'interpretazione del mito come suo principio strutturante.

Nature reveals several aspects. Amongs these one is reminiscent of the figure of Janus Bifrons: on one hand, it appears resilient and capable of self-regeneration, on the other, it is fragile and in need of protection. This duality corresponds to two prevailing approaches in contemporary landscape design: one that promotes the autonomous expression of living systems, and another that privileges formal, authorial composition. The archaeological garden epitomizes this tension, positioning itself as a space suspended between material remains and evocative absences, between historical temporality and imaginative time. Within this framework, landscape design for such threshold spaces draws upon myth and the archetypal matrix of the garden to develop management strategies that go beyond mere conservation or control, embracing instead a navigation between the spontaneity of nature and the conscious act of composition. To explore this dialectic, the paper follows a trajectory from the general to the specific, beginning with an analysis of the landscape as a complex entity and moving to an interpretation of myth as its structuring principle.

Keywords

Giardino archeologico, Mito, Estetica del paesaggio, *Genius Loci*
Archaeological garden, Myth, Landscape Aesthetics, Genius Loci

Received: *June 2025* / Accepted: *January 2026* | © 2025 Author(s). Open Access issue/article(s) edited by RI-VISTA, distributed under the terms of the CC-BY-4.0 and published by Firenze University Press. Licence for metadata: CC01.0. DOI: 10.36253/rv-18043

Le forme del paesaggio tra natura, archeologia e mito

Il termine paesaggio[1] presenta una natura semantica complessa, ambigua e stratificata, riflesso di un'evoluzione che lo ha configurato non soltanto come realtà fisica, ma anche come costruzione simbolica, storicamente investita di significati estetici, etici, reali e ideali (Assunto, 2021). Esso resiste dall'essere il semplice prodotto di processi naturali o di interventi antropici, configurandosi anzitutto come rappresentazione mentale, in cui l'immaginazione gioca un ruolo cruciale nella strutturazione dell'esperienza spaziale (Jakob, 2009). Paolo D'Angelo, in *Filosofia del paesaggio*, ci ricorda che l'incontro con un luogo non si esaurisca in un'esperienza puramente sensoriale ma costituisca, al contrario, un atto organizzativo. Sono infatti le nostre facoltà immaginative, le nostre risonanze emotive ed i nostri richiami memoriali a strutturare ciò che vediamo, trasformando lo spazio fisico in un luogo denso di significato (D'Angelo, 2010 , p. 13).

L'immaginazione precede la realtà nella percezione del paesaggio, in particolar modo in ambito archeologico, dove le rovine si configurano come presenze che favoriscono e promuovono l'immaginario artistico (Altarelli, 2022). Emerge così un paesaggio polifonico, la cui sintesi non è un dato oggettivo, ma il risultato di un atto immaginativo dell'osservatore, chiamato a leggere il corpo frammentato dell'archeologia, la grammatica invisibile del mito e la temporalità vivente della natura. In questa prospettiva, il pensiero di Massimo Venturi Ferriolo (1999), mette in luce come l'essenza del mito sia fondamentale per comprendere il senso profondo dei paesaggi antichi. Il mito non è più solo racconto, ma si manifesta come forma, come parola carica di verità ontologica, uno strumento ermeneutico, una lente che ci permette di leggere e decifrare la stratificazione storica e la memoria dei luoghi. Per Venturi Ferriolo la narrazione mitologica non è una favola sovrapposta alla materia, ma la logica che ha generato la forma stessa del luogo, trasformando le rovine da oggetti inerti a parole cariche di significato; principio ordinatore dello spazio, logica nascosta che plasma la topografia. Il paesaggio, dunque, non solo accoglie il mito, ma ne è anche espressione, poiché il racconto appartiene intrinsecamente ai luoghi. "Contenitore antico del mito, della storia e del suo agire, ogni paesaggio è manifestazione artistica dell'uomo, l'unica che investe un intero popolo: è un'opera d'arte, paragonabile a qualunque creazione umana, ma molto più complessa" (Ferriolo, 1999, p. 17).

A differenza del concetto di *logos*, che per i Greci rappresentava il pensiero logico e l'espressione razionale, il mito descriveva una storia, una realtà collettiva vissuta, non dimostrabile con mezzi razionali (Wal-

ter, 1955). Il santuario di Apollo a Delfi ne è l'archetipo. L'intero complesso è concepito come un dispositivo narrativo che costringe il corpo del pellegrino a compiere un viaggio all'interno del mito. L'ascesa lungo la Via Sacra è un percorso iniziatico scandito da architetture che non sono semplici edifici votivi, ma capitoli di una storia corale. La forma del paesaggio è la forma del mito, dove ogni elemento è una parola in una narrazione cosmica. Lo stesso tempio sorge nel punto in cui la forma del paesaggio e la parola del mito si fondono, nel luogo designato come *omphalos*, ai piedi del monte Parnaso, il centro del mondo (fig. 1). "La trasformazione della natura in paesaggio è parallela alla creazione del mito e la sua visione del ritorno all'antica età dell'oro, all'immortalità, nostalgia romantica" (Ferriolo, 1999, p. 15).

Se l'archeologia può essere intesa come il testo che restituisce la materialità del passato, la narrazione mitologica ne costituisce la grammatica che permette di connettere i frammenti sparsi. In questo dialogo interviene la natura, non come sfondo passivo, ma come vero e proprio agente narrativo. Essa introduce il suo tempo ciclico e profondo, quello della crescita e del decadimento, che erode e contamina costantemente il tempo monumentale dell'uomo. Questa concezione riecheggia ad inizio secolo nel saggio *La rovina* di Georg Simmel (1911), in cui evidenzia come la rovina sia il prodotto di una duplice dinamica: da un lato, il processo di disgregazione dell'architettura, che attraverso il suo decadimento tende a reintegrarsi nella sfera naturale; dall'altro, l'azione della natura, la quale non si limita a un ruolo passivo, ma interviene attivamente, appropriandosi della costruzione. Dunque, la città in rovina manifesta un ritorno alla natura, ovvero il passaggio dalla "temporalità storica" alla "temporalità di natura" (Assunto, 1973). In riferimento alla Via dei Fori Imperiali, Marc Augé in *Rovine e macerie* fa riferimento al concetto di uso pubblico della storia di Jürgen Habermas, il quale descrive il tentativo di monumentalizzare il passato per costruire un'identità condivisa. Ogni intervento su un sito archeologico è un atto di questo tipo, una decisione su quali narrazioni privilegiare. Tuttavia, questa istanza ordinatrice si scontra con la natura stessa del paesaggio, che Marc Augé definisce magistralmente come la "riunione di temporalità diverse" (Augé, 2004, p. 103).

Il tempo monumentale, che l'istituzione cerca di isolare e narrare, viene costantemente eroso e contaminato dal tempo ciclico e indifferente della natura. La natura agisce come una forza ambivalente di oblio e di custodia, seppellendo per nascondere ma, così facendo, anche per proteggere. La natura, quindi, non è l'antitesi della cultura, ma una forza che dialoga con le rovine, rendendo il paesaggio un palinsesto instabile e in continua riscrittura. Questa dialettica viene letta nel saggio *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride* (2022) di Annalisa Metta. L'autrice ana-

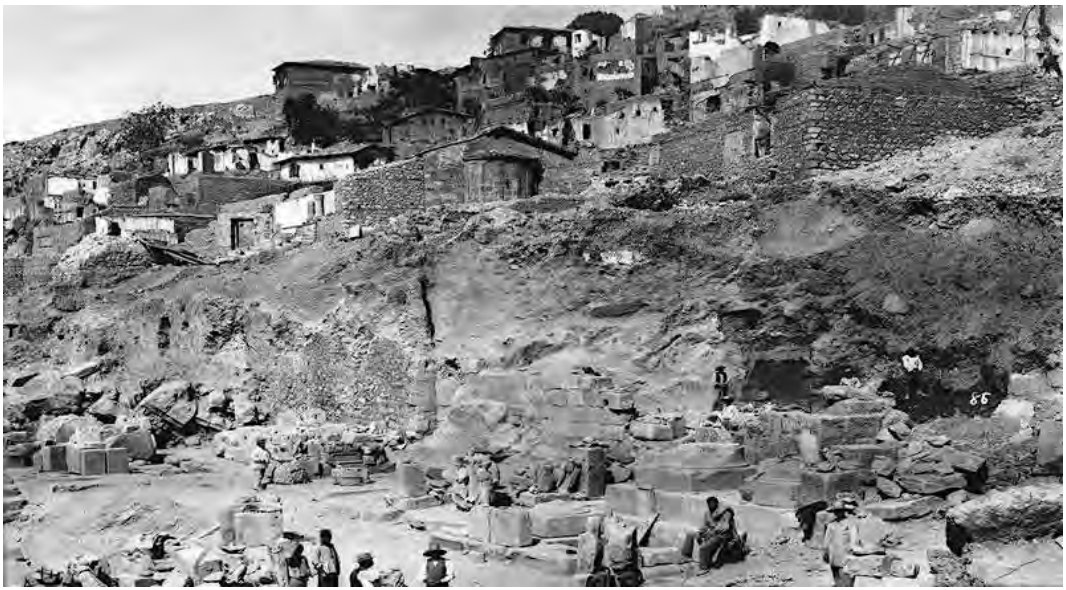


Fig. 1 - Il villaggio di Kastri e ai suoi piedi gli scavi del tempio di Apollo, 1893. (foto: École Francaise d'Athènes. Ministry of culture and sports/Ephirate of antiquities of Phokis).

Fig. 2 - Frame tratto dal film Mamma Roma (1962), regia di Pier Paolo Pasolini.

lizza criticamente il modo in cui, nel corso della storia, la separazione tra uomo e natura abbia influenzato la concezione e la costruzione del paesaggio (Tosco, 2017). Identifica, dunque, una serie di paradigmi che, seppur nati in epoche diverse, continuano a coesistere nel presente, alimentando la tensione irrisolta tra artificio e ambiente. Si tratta di modelli che esprimono, in forme differenti, la volontà di ordinare, dominare, estetizzare o preservare la natura[2]. Questa dialettica si riflette nella doppia immagine che il XXI secolo attribuisce alla natura: da un lato, entità fragile e minacciata, oggetto di tutela e conservazione, come dimostrano le politiche ambientali volte alla creazione di aree protette e riserve; dall'altro, forza resiliente e rigenerativa, capace di autorigenerarsi persino nei contesti più compromessi. È questa la prospettiva suggerita, ad esempio, dai paesaggi terzi descritti da Gilles Clément (2005) che riconosce un grande valore ecologico agli spazi interstiziali e abbandonati, non pianificati e spontanei. I paesaggi archeologici esprimono con particolare intensità questa la duplice natura; da un lato si manifestano come realtà materiali, costituite da elementi tangibili con valenze storiche e artistiche, soggetti a processi di trasformazione e degrado nel corso del tempo (fig. 2). Dall'altro, vivono nell'immaginario collettivo come spazi mentali, custodi di memorie, significati e valori profondi. In questa dimensione simbolica, il paesaggio archeologico assume una temporalità sospesa, quasi atemporale, dove il passato non si dissolve, ma permane come traccia attiva nell'identità dei luoghi (Visentin, 2010, p. 156). "La rovina, infatti, è il tempo che sfugge alla storia: un paesaggio, una commistione di natura e di cultura che si perde nel passato ed merge nel presente come un segno senza significato o, per lo meno, senza altro significato che il sentimento del tempo che passa e che dura contemporaneamente" (Augé, 2004, p. 94).

Il mito come strumento di lettura e ricerca di memoria

Il paesaggio archeologico, per sua definizione, è un paesaggio dell'assenza, di fratture temporali e spaziali, in cui si intrecciano memorie del passato e tensioni verso il presente. Ciò che l'occhio percepisce realmente è una costellazione di indizi: il solco di una fondazione, la giacitura di un crollo, i dislivelli del terreno, un campo di evidenze materiali parziali e incomplete. Questa realtà materiale, intrinsecamente lacunosa, sarebbe muta e incomprensibile se la mente si limitasse a una registrazione passiva. Invece, essa agisce per sintesi, colmando i vuoti conoscitivi attraverso un processo immaginativo che ricostruisce l'unità spaziale e di significato originaria. Questa proiezione non è un atto ingenuo, ma un processo colto, alimentato da un immaginario pregresso intessuto

di conoscenza storica, narrazioni mitologiche e iconografie consolidate. È proprio il mito ad agire come l'infrastruttura immateriale che dona significato e leggibilità ai frammenti materiali.

All'interno dei contesti archeologici, il mito acquisisce una valenza che si estende ben oltre la celebrazione della rovina come elemento evocativo, legata al fenomeno del collezionismo antiquario *en plein air* sviluppatosi a partire dal Quattrocento. Ugualmente, essa trascende la funzione scenografica assunta dai giardini settecenteschi, la cui articolazione spaziale era spesso concepita per esaltare elementi costruiti come obelischi e tempietti, utilizzati per rievocare l'immaginario archeologico e mitologico legato alla pittura storica e al *Grand Tour* (Matteini, 2009). Lungi, quindi, dall'essere semplice elemento decorativo o evocativo, la rovina si afferma come soglia simbolica e temporale, capace di attivare narrazioni, immaginari e possibilità progettuali (Visentin, 2010). L'oggetto della nostra percezione, dunque, non è la rovina in sé, ma la dialettica ininterrotta tra la sua presenza materiale e la sua assenza, un immaginario ricostruito che precede la comprensione del frammento stesso. Si pensi al Palazzo di Cnosso a Creta. Al di là delle controverse ricostruzioni di Sir Arthur Evans, ciò che il visitatore percepisce è un tracciato labirintico di rovine; eppure, nessuno si avvicina a Cnosso con uno sguardo neutro. La percezione è potentemente orientata dal mito del Minotauro, che funge da vero e proprio schema interpretativo. Si potrebbe ritenere tale simbiosi unicamente appannaggio del mondo antico, un incanto perduto nella disincantata modernità. Tuttavia, anche il progetto contemporaneo attinge a questa dimensione mitopoietica. L'opera di Carlo Scarpa al *Cimitero Brion*, ad esempio, trascende la funzione di luogo di sepoltura per diventare la formalizzazione di un mito privato e familiare (Pietropoli, 2020). Il percorso, il dialogo costante tra il cemento e l'acqua, le geometrie simboliche dei propilei, tutto concorre a creare un paesaggio della memoria e del passaggio, un racconto sacro che parla di unione e separazione con un linguaggio universale, un luogo in cui elaborare il lutto.

Il paesaggio archeologico è un palinsesto complesso, risultato di processi di lunga durata in cui le azioni umane e le dinamiche naturali si sono stratificate nel tempo. Il suo carattere deriva dalla lettura di un intero sistema, definibile sulla scala territoriale, che ingloba non solo le emergenze monumentali, ma anche le infrastrutture antiche (strade consolari, acquedotti, centuriazioni agrarie), la morfologia del suolo che ha determinato gli insediamenti e la vegetazione che ne è diventata parte integrante (Manacorda, 2010). Il giardino archeologico, al contrario, è un atto di volontà progettuale che si esprime in uno spazio circoscritto; qui la rovina non è più un frammento all'inter-

Fig. 3 - Giorgione, La tempesta, Venezia, 1507
(foto: Galleria dell'Accademia di Venezia)

no di un sistema territoriale, ma diventa l'elemento focale di una nuova composizione estetica. Il giardino è un'opera d'arte in sé, un luogo di contemplazione dove il reperto antico viene deliberatamente messo in scena. L'intervento è diretto, intenzionale, talvolta quasi scenografico. Se il paesaggio archeologico tende all'autenticità del contesto, il giardino archeologico costruisce un'autenticità dell'esperienza, spesso carica di suggestioni romantiche o intellettuali. Il progetto di paesaggio è un'operazione di lettura critica su vasta scala, un intervento che cuce e rivela una narrazione storica diffusa, accettando la frammentarietà come dato di fatto (Matteini, 2009). Il progetto di giardino è un'operazione di scrittura compositiva su scala intima, un intervento che prende il frammento e lo eleva a protagonista di una nuova, controllata e densa esperienza estetica. Il primo ci insegna a leggere un territorio, il secondo a contemplare uno stato. Il giardino archeologico, quindi, assume una valenza peculiare: esso non si limita a custodire le vestigia materiali del passato, ma rievoca, attraverso la rovina, un senso di temporalità sospesa che travalica la storia e restituisce al paesaggio una potenza evocativa arcaica. Come sottolinea ad esempio Eugenio Battisti, nella sua lettura della *Tempesta* di Giorgione, l'inserimento della colonna spezzata in un paesaggio atemporale trasforma la rovina in segno universale della temporalità e del mito (fig. 3). Secondo lui, l'iconografia del dipinto rimanderebbe a un episodio tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio (I, 569-747), in cui sono raffigurati Zeus, la ninfa Io e il figlio Epafo. Di parere diverso è Salvatore Settis, che interpreta le due figure come Adamo ed Eva dopo l'espulsione dal Paradiso. Nonostante la divergenza sul soggetto, entrambi i critici concordano nell'attribuire alla rovina il valore di segno temporale (Matteini, 2009, p. 20), in quanto essa assume lo statuto di categoria concettuale ed estetica autonoma, pronta ad essere integrata nel progetto di giardino come dispositivo compositivo di rimando alla sfera mitica. La natura che colonizza e resiste nelle aree archeologiche assume un ruolo attivo e simbolico, manifestando una resilienza che si fa eco dell'arcaico.

Il mito come generatore di significati e di *genius loci*

L'analisi del mito, tuttavia, non può esaurirsi nel suo ruolo di strumento per la lettura storica del paesaggio; il passo successivo rappresenta un'evoluzione fondamentale: il mito cessa di essere un dispositivo passivo di interpretazione storica per rivelarsi come un agente attivo che genera significato, che infonde al luogo la sua anima. È proprio all'interno di questa tensione che si colloca il concetto di *genius loci*, inteso, secondo Christian Norberg-Schulz, come "lo spirito del luogo", ovvero l'identità profonda e irripetibile che emerge dalla relazione tra contesto naturale,

tracce storiche e percezione umana (Norberg-Schulz, 1979). Questa visione riemerge con particolare forza nei paesaggi archeologici, dove la presenza delle rovine stimola una tensione verso un equilibrio ancestrale e smarrito tra uomo e ambiente. L'area archeologica diventa il teatro che ci permette di immaginare quella condizione puramente speculativa che Jean-Jacques Rousseau definì "stato di natura" (1750)[3]. In primo luogo, il sito archeologico inscena il silenzio della società corrotta; di fronte a una basilica crollata o a un foro invaso dalla vegetazione, l'osservatore si trova immerso in uno spazio post-sociale. L'architettura, svuotata delle funzioni politiche, giuridiche e commerciali che un tempo la animavano, non parla più il linguaggio del potere e della gerarchia. Questo silenzio delle istituzioni ci costringe, per contrasto, a con-

Fig. 4 - Lavandaie tra le rovine del Colosseo (Laveuses dans les ruines du Colisée), Hubert Robert, realizzato intorno al 1760 (foto: Brooklyn Museum di New York).

cepire un mondo presociale, una condizione originaria libera dalle sovrastrutture che, secondo Rousseau, hanno alienato l'uomo. Questo silenzio è accompagnato dal trionfo visibile della natura sull'artificio. La rovina, spogliata della sua funzione originaria, viene riassorbita in un ordine cosmico più vasto e autentico, non rappresentando una semplice distruzione, ma una forma di purificazione. Questo spettacolo della natura che prevale sull'opera dell'uomo incarna l'ideale di un'armonia primigenia, dove l'essere umano non era dominatore del suo ambiente ma parte integrante di esso. Hubert Robert, a differenza del sublime e drammatico Piranesi, interpreta tale sfumatura e rappresenta la rovina come un luogo sereno, quasi domestico. Nelle sue tele, le rovine maestose dell'antica Roma diventano lo scenario per scene di vita quotidiana (fig. 4). Analogamente, tale ideale si manifesta nelle raffigurazioni seicentesche di Claude Lorrain e Nicolas Poussin; nelle loro vedute, personaggi e rovine partecipano felicemente di una natura incontaminata. La fusione tra natura edenica e rovine dell'antichità mette in scena la nostalgia per il paesaggio originario come paesaggio dell'armonia. Il giardino di Ninfa incarna in pieno la poetica del *genius loci* attraverso la fusione armonica tra le rovine medievali, l'acqua e la flora spontanea, in una composizione che evoca la memoria storica in chiave naturalistica e contemplativa (fig. 5). Le prime notizie del sito come luogo di culto alle ninfe Naiadi, divinità delle acque sorgive, risalgono all'età romana e intorno all'VIII secolo questo è noto come fertile massa agricola. All'inizio del XX secolo nasce il giardino di ninfa, nell'ambito del

Fig. 5 - Giardino di Ninfa, Cisterna di Latina (LT), (foto: G. Strano 2024).

grande lavoro di studio, scavo e restauro che ha riportato alla luce dopo secoli di abbandono la città medievale di estremo interesse storico architettonico al di sotto della vegetazione spontanea (Doria, 2017). Il sito naturale, presso una sorgente di acque abbondanti e purissime dall'esposizione propizia, influisce sullo sviluppo di uno speciale ecosistema e si presenta come luogo ideale per l'insediamento.

Il mito come struttura narrativa del paesaggio contemporaneo

La riflessione si conclude riconoscendo la funzione più profonda del mito: non solo quella di infondere un significato ai luoghi, ma soprattutto quella di strutturare in modo performativo l'esperienza spaziale. In questa prospettiva, è possibile inserire il paesaggio archeologico all'interno del paradigma della *natura compianta* (Metta, 2022, p. 62), intesa come un bene da difendere e proteggere in maniera analoga alle riserve naturali. Tuttavia, tale approccio, rischia di cristallizzare il paesaggio in una dimensione museale, accentuando la separazione tra la natura salvata, ovvero idealizzata e protetta, e il paesaggio ordinario. In questo modo, i luoghi dell'archeologa rischiano di perdere la propria capacità di mediazione temporale e spaziale con il territorio circostante, trasformandosi in un'isola estetizzata, disconnessa dai processi ecologici e sociali più ampi. Le rovine, siano esse antiche o post-industriali, rappresentano spazi liminali in cui memoria e natura si intrecciano, assumendo il valore di dispositivi poetici e critici per restituire senso ai luoghi attraverso segni, percorsi e installazioni che ricolleghino lo spazio fisico alla memoria profonda e al mito collettivo (Zagari, Di Carlo, 2016). Il progetto di paesaggio è oggi chiamato ad operare in equilibrio tra conservazione e trasformazione, tra il controllo del rischio e la valorizzazione delle dinamiche spontanee. Non si tratta di definire esiti definitivi, ma di predisporre strutture aperte capaci di accogliere l'evoluzione autonoma della natura in un processo continuo di adattamento (Maniglio, 2010). In questo contesto, la fragilità non è più vista come limite, bensì come condizione generativa, capace di attivare processi di rigenerazione.

L'introduzione ufficiale della rovina come elemento strutturale e simbolico nella progettazione del giardi-

Fig. 6 - Veduta dell'Acropoli dal belvedere che conclude il percorso. Immagine tratta da A. Ferlenga, 1999.

no e del paesaggio può essere individuata, secondo l'interpretazione di Matteini (2009, p. 19), nella vicenda di Polifilo, protagonista del viaggio immaginario narrato nell'*Hypnerotomachia Poliphili*. Quest'opera, attribuita a Francesco Colonna e pubblicata a Venezia nel 1499 (Colonna, 1998), rappresenta un momento cruciale per comprendere il ruolo del mito nell'informare la percezione e l'uso dello spazio archeologico. Composto nella seconda metà del Quattrocento, il testo narra il viaggio iniziatico e onirico di Polifilo alla ricerca di Polia, attraverso paesaggi simbolici che dalla selva oscura lo conducono all'isola di Citera, luogo sacro ad Afrodite. È proprio la struttura mitico-allegorica di questo viaggio, intrapreso in un paesaggio costellato di rovine antiche cariche di significati simbolici, a fornire il modello culturale per il giardino rinascimentale e barocco, con cui intrattiene profonde relazioni tematiche e iconografiche. Tale racconto dimostra come l'integrazione della rovina nel progetto di paesaggio sia intrinsecamente legata al mito in quanto strumento narrativo, simbolico e progettuale, in grado di rompere l'isolamento e costruire una relazione profonda tra il sito ed il contesto in cui è storicamente inserito. È in questa dimensione che il paesaggio si trasfigura, cessando di essere un oggetto da contemplare per diventare un racconto da percorrere, un vero e proprio viaggio iniziatico. Tale approccio, trova un momento di svolta paradigmatico nel progetto di Dimitris Pikionis per la sistemazione dell'area archeologica attorno all'Acropoli e al colle di Filopappo e delle Muse (1954-1957). L'opera trascende la semplice sistemazione paesaggistica per diventare un atto di profonda interpretazione che rende nuovamente percepibile il paesaggio mitologico attraverso la manipolazione sapiente di quello archeologico. Per Pikionis, il suolo di Atene non è un semplice contenitore di reperti, ma un testo sacro, un palinsesto dove la geologia, la storia e il mito sono indissolubilmente legati in una "universale Armonia" (Ferlenga, 1999). Il cammino che egli disegna raccorda una sequenza di eventi percettivi che prepara lo spirito del visitatore all'incontro con il sacro, in un moderno percorso processionale. Ogni curva, ogni sosta, ogni inquadratura visiva verso il Partenone è calibrata per ricostruire quella tensione spirituale che doveva animare le antiche processioni panatenaiche (fig. 6). Con finalità di ricomposizione etica e storica, il progetto del *Garden of Forgiveness* (Hadiqat As-Samah), realizzato nel centro di Beirut tra il 2000 e il 2006 dagli architetti paesaggisti Kathryn Gustafson e Neil Porter, si configura come una risposta simbolica ai conflitti che hanno segnato la storia recente del Libano. Il progetto proponeva di restituire un'immagine unitaria e riconciliata dello spazio urbano mediante un testo paesaggistico articolato, costruito su contrasti e differenze. Al centro del progetto vi è l'idea di un pae-

saggio archeologico che non solo conserva e valorizza le tracce materiali del passato, ma che le integra in una narrazione visiva e percettiva capace di evocare la pluralità delle identità culturali del paese (fig. 7). Questo impianto progettuale richiama idealmente il viaggio iniziatico di Polifilo nell'*Hypnerotomachia*, ponendo l'accento sul carattere esperienziale e narrativo del cammino. L'esperienza spaziale offerta dal giardino si sviluppa come un percorso graduale di scoperta sensoriale, scandito da una successione di variazioni morfologiche e altimetriche alla scoperta di una sequenza di micro-paesaggi ispirati alle principali tipologie del territorio libanese (Spens, 2007). Nel giardino archeologico, questa matrice si traduce in una complessa sovrapposizione di livelli naturali, storici e simbolici, che ne fanno un dispositivo capace di attivare riflessioni profonde sul tempo, la memoria e il paesaggio. Tale visione stratificata trova un caso emblematico nel pensiero progettuale di Bernard Lassus che concepisce il paesaggio come un sistema di *layer* cronologici sovrapposti, in cui l'archeologia assume il ruolo fondamentale di dispositivo interpretativo capace di svelare la complessità dei diversi strati storici (Weilacher, 1999). L'area archeologica non è intesa come un'entità cristallizzata nel tempo, ma come un organismo vivo, un contesto stratigrafico in perenne trasformazione, la cui identità si costruisce attraverso un processo continuo di riscrittura (Lassus, 1998). È emblematica in tal senso, la concezione del giardino nei suoi lavori, come nel progetto per il giardino delle Tuileries a Parigi (fig. 8): qui, il giardino non è concepito quale semplice sfondo decorativo, ma assume un ruolo attivo e rivelatore, divenendo dispositivo narrativo attraverso il quale si rende visibile l'intreccio dinamico tra storia, mito e percezione sensibile (Lassus, 1998).

La sfida attuale, dunque, risiede nel contaminare i confini, riattivando questi immaginari in chiave critica e generativa, non come fuga dalla realtà, ma come strumento per ripensare il paesaggio: non più superficie da colonizzare, ma spazio da abitare poeticamente, con consapevolezza, responsabilità e cura. In tale prospettiva, l'intervento paesaggistico non

Fig. 7 - Il sito di Hadiqat As-Samah ripreso dalla cattedrale maronita di San Giorgio, Beirouth, Lebanon, 2006 (foto: Gustafson Porter + Bowman).

si configura come un'operazione di ripristino di un'origine idealizzata o perduta, bensì come un atto progettuale che accompagna e interpreta le metamorfosi del luogo, valorizzandone la molteplicità semantica sedimentata nel tempo (fig. 9). Come osserva Metta "nel rendere confusa e sfuggente la separazione tra umanità e mondo, tra città e selva, tra urbanità e natura che c'è tutta la ricchezza di opportunità e l'urgenza di domande per il progetto di paesaggio contemporaneo e futuro, dal quale ci si aspetta un nuovo passo, un deciso passo avanti" (Metta, 2022, p. 69). Il paesaggio, in questo senso, diventa un archivio vivente, un palinsesto dove la storia si scrive e si riscrive, generando sempre nuove possibilità progettuali. La logica immaginativa sopra decritta, che assegna senso a ciò che è ignoto, sopravvive mutata ma presente nelle forme contemporanee di pensiero spaziale e progettuale. I miti che un tempo alimentavano utopie di scoperta e armonia si caricano oggi di una valenza distopica: il desiderio si trasforma in esaurimento, la meraviglia in crisi ecologica, il giardino in spazio residuale o sorvegliato.

Note

[1] In questo contributo non si intende ripercorrere in maniera sistematica la storia della formazione e dell'evoluzione del concetto di paesaggio, né proporne una classificazione esaustiva. L'intento, piuttosto, è quello di partire da una riflessione iniziale che evidenzi la continuità profonda tra natura e paesaggio. "In tutta la poesia antica, la natura si presenta sempre come 'natura abitata', senza nessuna differenza tra il paesaggio abitato degli dèi e quello abitato dagli uomini" Cfr. E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, tr. it. di A. Luzzatto e M. Candela. a cura di R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze 1995, p.211. Questa citazione mette in luce una concezione originaria del paesaggio, in cui il mondo naturale non è percepito come entità separata dall'umano o dal divino, ma come spazio condiviso e profondamente integrato nell'esperienza simbolica e mitopoietica delle culture antiche. Si delinea così una visione del paesaggio come espressione dell'abitare, umano o divino, non come semplice sfondo naturale.

[2] Metta distingue quattro modelli storici di separazione tra uomo e natura: la natura estranea, esclusa fisicamente dallo spazio urbano, come nel paradigma rinascimentale della città ideale, monomaterica; la natura terapeutica, reintegrata nella città industriale come elemento curativo, ma ancora concepita in opposizione al costruito; la natura estimativa, piegata a logiche economiche e prestazionali, trasformata in infrastruttura verde monitorabile, monetizzabile e controllata; la natura compianta, espressione di una sensibilità conservazionista che considera la natura come risorsa scarsa e fragile, da salvaguardare.

[3] Non si tratta di un'epoca storica, ma di un'ipotesi zero dell'umanità, una condizione originaria antecedente la società, la proprietà e la disuguaglianza. In questo contesto, il mito del "buon selvaggio" si configura come una proiezione ideale, in cui l'essere umano vive in armonia con l'ambiente, libero dalle sovrastrutture sociali e in connessione diretta con il paesaggio naturale.

Fig. 8 - Giardino delle Tuileries a Parigi (immagine tratta da Bernard Lassus, 1990).

Riferimenti bibliografici

Altarelli, L. 2022, *L'immaginario delle rovine. Da Piranesi al moderno*, LetteraVentidue, Siracusa.

Assunto, R. 1973, *Il paesaggio e l'estetica. Vol. I: Natura e Storia*, Giannini, Napoli.

Assunto, R. 2021, *La bellezza assoluta del giardino. Arte e filosofia della natura*, DeriveApprodi, Roma.

Augé, M. 2004, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino.

Clément, G. 2005, *Manifesto del Terzo paesaggio*, Quodlibet, s.l.

Colonna, F. 1998, *Hypnerotomachia Poliphili*, Adelphi edizioni, Milano.

Cortesi, I. 2000, *Il parco urbano. Paesaggi 1985-2000*, Federico Motta Editore, Milano.

D'Angelo, P. 2010, *Filosofia del paesaggio*, Quodlibet, Macerata.

Doria, I. R. 2017, Coltivare le rovine: Ninfa, in *Manuale di coltivazione pratica e poetica. Per la cura dei luoghi storici archeologici nel Mediterraneo*, Il poligrafo, Padova, pp. 193-206.

Eveno, C. & Clément, G. 1997, *Le jardin planétaire*, Éditions de l'Aube, s.l.

Ferlenga, A. 1999, *Pikionis 1887-1968*, Electa, Milano.

Ferriolo, M. V. 1999, Paesaggi antichi, in P. C. e M. V. Ferriolo (a cura di), *Paesaggi. Percorsi tra mito e storia*, Kepos Quaderni 11, Milano, pp. 13-20.

Jakob, M. 2009, *Il paesaggio*, Il mulino, Bologna.

Lassus, B. 1998a, The landscape entity, in *The Landscape approach*, University of Pennsyilvania Press, Philadelphia.

Lassus, B. 1998b, The Tuileries,a reinvented garden, History. A poetic archeology of the Art of Gardens, 1990, in *The Landscape approach*, University of Pennsyilvania Press, Philadelphia, pp. 144-145.

Manacorda, D. 2010, *Archeologia tra ricerca, tutela e valorizzazione/Archaeology between research, protection and enhancement*, «Il Capitale Culturale: Studies on the Value of Cultural Heritage», vol. 1 (1), 131-141. https://doi.org/10.13138/2039-2362/17

Maniglio, A. C. 2010, *Progetti di paesaggio per luoghi rifiutati*, Gangemi Editore spa, Roma.

Fig. 9 - Rovine della contemporaneità. Il parco paesaggistico Duisburg-Nord, Germania, 1991 (foto: Latz + Partner).

Matteini, T. 2009, *Paesaggi del tempo. Documenti archeologici e rovine artificiali nel disegno di giardini e paesaggi*, Alinea Editrice, Firenze.

Matteini, T. 2011, *Nature archeologiche,* in *Atlante delle Nature Urbane*, Compositori, Bologna, pp. 168-169.

Metta, A. 2022, *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*, Habitus 32 a cura di, Derive approdi, Roma.

Norberg-Schulz, C. 1979, *Genius loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Electa, Milano.

Pietropoli, G. 2020, *Quasi un racconto. Carlo Scarpa 1968-78*, s.l.

Rossi, A. 2018, *L'architettura della città*, Il saggiatore, Milano.

Rousseau, J.-J. 2007, *Discorso sulle scienze e sulle arti*, Rizzoli, Milano.

Simmel, G. 1981, *La rovina*, traduzione di Gianni Carchia, «Rivista di Estetica», n. 8, p. 124 (ed. orig. *Die Ruine*, in *Philosophische Kultur*, Leipzig, 1911).

Spens, M. 2007, *Deep Explorations Into Site/Non-Site: The Work of Gustafson Porter*, *Special Issue:Landscape Architecture Site/Non-Site*, vol. 77, pp. 66-75.

Spirn, A. W. 1990, *Architecture and landscape: toward a Unified Vision*, « Landscape Architecture », n. 80.

Tosco, C. 2017, *Il paesaggio come storia*, Il Mulino, Bologna.

Visentin, C. 2010, I Paesaggi delle Archeologie. Una passeggiata culturale nella memoria, in *Il Paesaggio agrario antico: attualità della lezione di Emilio Sereni*, Edizioni Istituto Alcide Cervi

Walter, O. 1955, *Die Gestalt und das Sein. Gesammelte Abhandlungen über den Mythos und seine Bedeu- tung für die Menschheit*, Darmstadt, s.l.

Weilacher, U. 1999, *Between Landscape architecture and Land Art*, Birkhäuser, Basel-Berlin-Boston.

Zagari, F. & Di Carlo, F. (a cura di) 2016, *Il paesaggio come sfida. Il progetto*, Casa editrice Librìa, Melfi.

Nuovi miti

L'idea di natura compensativa a Berlino. Il paradosso di equilibrare gli impatti sulla biodiversità: esperienze e progetti contemporanei

Elena Antoniolli
Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Firenze, Italia.
elena.antoniolli@unifi.it

Abstract

L'articolo indaga il 'mito della natura compensativa', inteso come paradosso volto a bilanciare gli impatti dell'espansione edilizia attraverso la creazione di habitat sostitutivi e lo scambio di crediti come risarcimento per la perdita di biodiversità (in un dato luogo) con un guadagno ecologico equivalente (altrove). Attraverso l'analisi di una serie di incolti ferroviari e siti militari dismessi, vengono esaminate la genesi e le ambivalenze dell'idea di 'natura compensativa' a Berlino, mettendo in rilievo la transizione dei terreni abbandonati da fenomeni marginali a biotopi legalmente legittimati e sottoposti a tutela ambientale. Tuttavia, la compensazione, lungi dall'essere neutrale, rappresenta un costrutto ideologico che concilia in modo apparente sviluppo e conservazione, dissolvendo il conflitto fra crescita urbana e distruzione degli habitat. La logica giuridica che regolamenta le aree compensative rischia di ridurre la biodiversità a valore sostituibile. Il suo fondamento è una visione riduttiva della 'natura', in cui le cosiddette 'specie selvatiche' sono trattate come elementi gestibili e spostabili. Recenti casi di reinsediamento di rettili e anfibi evidenziano come le insidie di un'idea di 'natura' intercambiabile e replicabile contribuisca a depoliticizzare la perdita di biodiversità.

The paper explores the 'myth of compensatory nature', understood as a paradox intended to offset the impacts of urban expansion by creating substitute habitats and allowing the exchange of compensation credits, trading biodiversity loss in one location for an equivalent ecological gain elsewhere. Through the analysis of a series of abandoned railway and former military sites, the paper examines the origins and ambivalence of the concept of 'compensatory nature' in Berlin, tracing the transformation of vacant lands from marginal phenomena to legally recognised, environmentally protected biotopes. However, compensation, far from being neutral, constitutes an ideological construct that rhetorically reconciles development and conservation, dissolving the conflict between urban growth and habitat destruction. The legal logic regulating compensatory areas risks reducing biodiversity to a replaceable value. Its foundation is a reductive vision of 'nature', in which so-called 'wild species' are treated as manageable and movable elements. Recent cases of reptile and amphibian resettlement illustrate how the pitfalls of conceiving 'nature' as interchangeable and replicable contribute to the depoliticisation of biodiversity loss.

Keywords

Brachen, Ferrovie dismesse, Habitat sostitutivi, Compensazione della Biodiversità, Selvatico
Brachen, Abandoned Railways, Replacement Habitats, Biodiversity offset, Wild

Received: *June 2025* / Accepted: *November 2025* | © 2025 Author(s). Open Access issue/article(s) edited by RI-VISTA, distributed under the terms of the CC-BY-4.0 and published by Firenze University Press. Licence for metadata: CC0 1.0. DOI: 10.36253/rv-18041

Da Stadtbrache a 'natura' da salvare

A partire dagli anni Ottanta, il concetto di *Stadtbrache,* sito urbano inutilizzato, interseca almeno uno dei 'Miti della Natura' discussi da Schwarz e Thompson (1990): l'idea di 'natura effimera', da proteggere contro lo sviluppo edilizio e da curare (seppur in modo 'invisibile') attraverso rigorosi piani di gestione. Si pensi, ad esempio, al celebre caso del Südgelände[1], dove la fascinazione per l'incolto scaturisce da passeggiate occasionali, dagli sguardi dei residenti che esplorano le terre dell'abbandono in modo informale e temporaneo; quando la fascinazione diventa collettiva, la consapevolezza della precarietà dei biotopi spontanei ha sollecitato l'attivismo organizzato e si sono plasmate alleanze tra forze civiche, politiche e ambientaliste. Il caso del Südgelände testimonia il contributo del linguaggio di attivisti ed ecologi, avviando un cambiamento profondo nella percezione della selvatichezza urbana come categoria interpretativa e qualitativa (Boschiero, Folkerts, Latini, 2022); negli anni Ottanta, la vegetazione spontanea dei siti post-industriali non era neppure riconosciuta come 'natura', poiché illegalmente cresciuta in spazi in cui la destinazione funzionale presupponeva un altro tipo di uso.

Schwarz e Thompson (1990) sostengono che le interpretazioni della 'natura' dipendono dalla nostra cognizione: dalla visione del mondo e dalla conoscenza. Conoscere richiede relazioni durature con gli altri, poiché la conoscenza è socialmente costruita: "sono le nostre istituzioni - il nostro coinvolgimento sociale - a portarci ad attribuire credibilità ad un possibile stato di cose piuttosto che ad un altro" (Schwarz, Thompson, 1990, p. 11). In altre parole, le idee, le teorie e le realtà che consideriamo oggettive sono il risultato di interazioni, dinamiche sociali, influenze culturali e strutture di potere. Questo alimenta diverse forme di razionalità, ciascuna con i propri differenti sistemi di valori; se ne deduce che "ogni razionalità genererà la propria estetica [...], la propria definizione del bene, del bello e del socialmente desiderabile" (Schwarz, Thompson, 1990, p. 11).

Ecco la questione nodale: la capacità di comprendere la realtà è strettamente legata a come la percepiamo e a come la inquadriamo all'interno di uno specifico contesto socioculturale. Prima di elevarsi allo status di 'natura', le terre dimenticate dagli umani e ricolonizzate dalle piante pioniere attraversano infatti un articolato processo di riconoscimento: dall'invisibilità, entrano nelle psicogeografie delle persone e in seguito nei loro discorsi; infine, attraverso la mappatura dei biotopi urbani, si consacrano come luoghi preziosi, contraddistinti da una natura straordinaria, unica nel suo genere.

Analogamente, il consenso verso i nuovi boschi è alimentato dai movimenti di contesa e dalle rivendicazioni della società civile: ecologie insorgenti che agitano i dibattiti politici sulla trasformazione urbana

della capitale tedesca. Le pratiche di contestazione cittadina incidono sulla pianificazione come motori di opportunità per generare futuri alternativi di vita in città (Harvey, 2013, p. 23).

Così, le terre marginalizzate e trascurate vengono convertite in 'natura' da salvare ricorrendo a un concetto facilmente comprensibile per tutti: per il grande pubblico e per la platea politica. Si adotta il termine 'Natura del quarto tipo': *Natur der Vierten Art* (Kowarik, 1991), e con esso si genera un sostanziale ribaltamento nell'immaginario della natura urbana. Comincia il percorso di validazione della vegetazione spontanea che contribuisce alla diffusione di termini come 'boschi urbani selvatici' (Kowarik, 2005) e al riscatto delle selve di neoformazione, scampate al disboscamento.

La legittimazione dei biotopi del Südgelände è agevolata inoltre dall'applicazione del concetto di 'parco naturale' (*Natur Park*) che sancisce la transizione interpretativa della vegetazione spontanea da segno di decadimento socio-economico a condizione di resilienza. Ecologi e progettisti abbracciano modelli alternativi, come il *wilde tuin* (il giardino selvatico) dell'olandese Louis Guillaume Le Roy, portavoce di un movimento ecologista sviluppato in risposta all'edilizia di massa (Simons, 1998). In Germania, la traduzione tedesca del suo libro *Spegnere la natura, accendere la natura,* appare cinque anni dopo la pubblicazione in olandese, diffondendo un approccio agli spazi aperti che accoglie le capacità auto-organizzanti dei processi biologici (Le Roy, 1978).

Poiché il linguaggio cambia la realtà che descrive, questo processo di riconcettualizzazione permette agli attivisti di avvalersi della Legge Federale per la Protezione della Natura del 1979, grazie alla quale il Südgelände può essere scambiato in base alla normativa sugli impatti ambientali (*Arbeitsgruppe Eingriffsregelung,* 1988) come biotopo di compensazione per risarcire la perdita di biodiversità altrove. L'idea di compensare l'impatto dello sviluppo edilizio è introdotta dall'articolo 44 della stessa legge federale, che vieta la rimozione, il danneggiamento o la distruzione di piante selvatiche e la cattura, il ferimento o l'uccisione di specie protette; proibisce inoltre che i loro habitat, le aree di riproduzione o di riposo siano danneggiati o distrutti, ma concede alcune eccezioni: "Potranno essere determinate anche misure compensative preventive. L'investitore che realizza un progetto deve compensare (*ausgleichen*) o sostituire (*ersetzen*) eventuali impatti negativi inevitabili mediante misure di conservazione e/o cura del paesaggio". Mentre per compensazione (*restoration*) si intende un intervento in beni e servizi e 'in loco', per sostituzione (*replacement*) si intende un intervento in beni oppure un contributo che non rientra nella categoria dei beni o servizi e 'fuori dal sito' (Wende et al. p. 128).

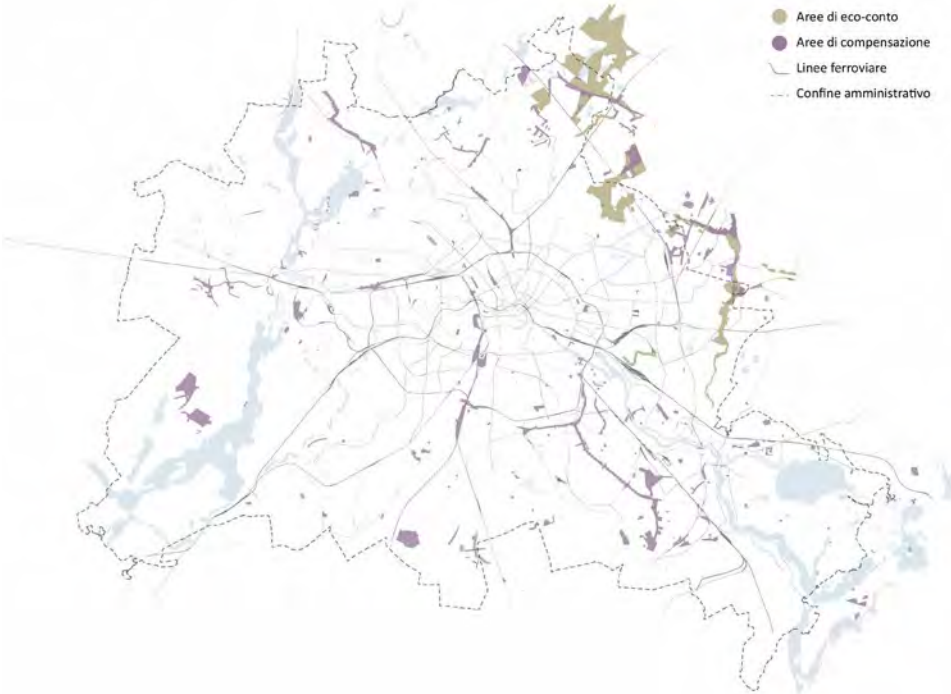
Il riconoscimento dei biotopi dei *Bahnbrachen,* aree ferroviarie dismesse, plasma un rinnovato significato ecologico ed estetico degli incolti (Rink, 2005), supportato da una dettagliata conoscenza in grado di descrivere le loro effettive caratteristiche biofisiche e riconoscerne le proprietà qualificanti. Il loro valore consiste nel presentarsi come campi disponibili per inedite possibilità urbane. Negli anni della separazione della città, Berlino infatti è un paesaggio di terre residuali dove si agitano molteplici forme di appropriazione spontanea: il Südgelände e il Gleisdreieck, un altro sito ferroviario dismesso nel quadrante meridionale della città, sono 'clandestinamente' usati dai residenti per portare a spasso i cani senza guinzaglio, per fare il barbecue, prendere il sole, giocare e fare esperienza della natura. Di notte, diventano rifugi per i senzatetto e l'esercizio della prostituzione. Nel Gleisdreieck, trova accoglienza anche una comunità interculturale gestita da un gruppo di donne bosniache in esilio (Lachmund, 2013, p. 115).

Riassumendo, si potrebbe dire che la 'natura' del Südgelände è dapprima generata dall'agentività più che umana in relazione alla storia geopolitica della città, in seguito è istituzionalizzata grazie all'idea di 'Natura del quarto tipo', e infine scambiata nella forma di una transazione per compensare i progetti di ricostruzione nel centro città.

L'alibi della compensazione

Accomunare le terre urbane inselvatichite ad aree di compensazione rende tuttavia i valori biologici mobili e sostituibili, diffondendo un insidioso approccio 'contabile' alla spazializzazione della 'natura urbana' (Lachmund, 2013, p. 195). Agli inizi degli anni Novanta, durante la discussione sul futuro del Gleisdreieck, Ingo Kowarik lancia infatti un chiaro avvertimento: la distruzione di una natura urbana così distintiva non può essere compensata con altre aree naturali. La peculiare qualità degli incolti ferroviari viene ampiamente evidenziata da Kowarik al fine di sottolineare il pericolo della loro presunta intercambiabilità e della banalizzazione delle loro specificità paesaggistiche (Kowarik, 1991).

La convinzione che la perdita di paesaggio possa essere equilibrata attraverso la compensazione consente una ri-territorializzazione spaziale dei valori ecologici e sociali della 'natura selvatica' e genera il paradosso che lo sviluppo urbano possa essere propulsore di miglioramento ambientale. Secondo Jens Lachmund, i paesaggi compensativi sono equiparabili a 'biotopi fantasma', cioè "opzioni che potrebbero essere utilizzate in modo flessibile per scopi diversi, ma che incarnano ancora il presunto valore dei biotopi perduti" (Lachmund, 2013, p. 125). Dato che questi siti reali o latenti - prosegue Lachmund - sono valutati funzionalmente e simbolicamente equivalenti



ai biotopi sacrificati per il bene dello sviluppo urbano, essi fungono da ipotetico risarcimento per progetti ecologicamente dannosi realizzati altrove. Se originariamente la normativa sugli impatti richiede che le misure compensative siano collegate spazialmente e temporalmente al progetto di cui devono mitigare i danni, alla fine degli anni Novanta questa regola diventa più flessibile e porta la compensazione a preferire obiettivi ricreativi a discapito della protezione della biodiversità. È qui che Lachmund individua lo svuotamento valoriale dei biotopi, il loro farsi fantasma (Lachmund, 2013, p. 215).

In questa prospettiva, la compensazione assume il carattere di 'mito'. La relazione umana con ciò che chiamiamo 'natura' si traduce in un rapporto tecnico-manageriale, dove la promessa del riequilibrio è fondata sulla produzione di nature equivalenti. Entro questo ragionamento, il 'mito della compensazione' sottende l'idea di poter riprodurre gli habitat distrutti (Apostolopoulou, Adams, 2015). Ma la compensazione non è neutrale, né priva di ideologie; plasma un'idea ambivalente di conservazione della biodiversità urbana: punteggi numerici codificano perdite e guadagni ecologici, annullando la dimensione percettivo-paesaggistica della fertile vaghezza degli *Stadtbrachen* (Broich, Ritter, 2017). Ne deriva una visione restrittiva: un ecosistema per parti isolate, la cui biodiversità è commutabile in termini spaziali e temporali (Apostolopoulou, Adams, 2019). La concettualizzazione della 'natura' come qualcosa che può diventare 'migliore' della 'natura' che è stata distrutta altrove insinua l'illusoria idea di annullare i conflitti tra sviluppo e conservazione, dissolvendo la contraddizione insita negli interessi neoliberisti di crescita edilizia.

Un esempio eloquente di questa logica è rappresentato dall'*Ökokonto*: un conto virtuale in cui vengono registrate misure di compensazione ecologica già realizzate o pianificate, utilizzabili per bilanciare le distruzioni ambientali di nuovi progetti edilizi e infrastrutturali. In pratica, si tratta di un insieme di terreni che vengono 'migliorati' dal punto di vista ecologico, ad esempio attraverso interventi di 'rinaturalizzazione'. I benefici ottenuti vengono trasformati in

Fig. 1 - Mappatura delle aree di compensazione, Kompensationsfläche (in viola) e di eco-conto, Ökokontofläche (in giallo) entro il confine amministrativo di Berlino.
Elaborazione dell'autrice sulla base dati tratti dal geoportale.

crediti ecologici, registrati nell'*Ökokonto* e resi 'prelevabili' per pareggiare gli impatti causati da nuove costruzioni. Questo meccanismo, basato sull'accumulo e la detrazione di punti ecologici, garantisce maggiore flessibilità nell'adempimento degli obblighi di compensazione previsti dalla normativa. Per anni, gli uffici distrettuali e l'amministrazione del Senato di Berlino hanno utilizzato le misure compensative, finanziate dagli investitori immobiliari, per 'migliorare' la città. Questa pratica si è conclusa nel 2015, quando il tribunale amministrativo ha stabilito che gli interventi inevitabili sul paesaggio devono essere compensati o sostituiti in modo funzionale: se si abbattono alberi, devono essere piantati nuovi alberi. Considerando che la capitale tedesca, negli ultimi vent'anni, ha ampiamente utilizzato le misure compensative come strumento per agevolare l'espansione dello sviluppo urbano, e continuerà a servirsene per rispondere alla crescente domanda abitativa, è utile esplorare questa traiettoria tematica, richiamando esperienze recenti che ne mostrano le implicazioni.

Casi esemplificativi. Il ruolo dell'erpetofauna tra sviluppo e conservazione

Le politiche di compensazione si sono spazializzate nella città di Berlino diffondendosi in tutta l'area metropolitana. Il trasferimento di specie protette ha inciso anche nel campo dell'architettura del paesaggio, mediante la progettazione di nuovi 'paesaggi di compensazione'[2] come replicazione dei siti di prelievo: i biotopi ruderali degli incolti urbani. Se nei primi anni Novanta l'identificazione di una specie protetta permetteva alle associazioni di cittadini e ambientalisti di vincolare i siti di ritrovamento e persino bloccare i piani di sviluppo, oggi il ruolo delle specie target come fattore che ribalta le sorti dei biotipi spontanei si è attenuato. Le misure compensative, ad esempio, facilitano gli investitori immobiliari che possono contare sulla possibilità di reinsediamento degli animali, sebbene la letteratura tecnico-scientifica manifesti forti criticità, sottolineando che la priorità dovrebbe essere la conservazione *in situ* (Schulte, Veith, 2014). Gli habitat sostitutivi isolati non sono adatti per l'erpetofauna, a meno che non siano connessi a meta-popolazioni più ampie, per evitare l'isolamento genetico (Kühnel et al., 2017). Questo aspetto riguarda il nodo critico della conservazione dei rettili in ambienti urbani frammentati: la perdita di habitat – in particolare dei *Bahnbrachen* – e la frammentazione mettono a repentaglio la loro sopravvivenza nella capitale tedesca; non a caso, la rete ferroviaria, con la sua continuità di spazi, garantisce connettività ecologica.

Due esempi significativi sono il rospo calamita (*Epidalea calamita*), che trascorre il letargo invernale in tane scavate nel terreno sabbioso, e la lucertola del-

la sabbia *(Lacerta agilis*) che predilige il calore dei riporti sabbiosi, le massicciate dei binari e una copertura vegetale discontinua, trovando nei siti ferroviari dismessi condizioni simili a steppe e dune (Kühnel, 2008). Così è accaduto negli ex scali merci di Pankow, nell'area Biesenhorster Sand e nell'ex stazione ferroviaria di Köpenick, i cui esempi saranno esposti nelle esperienze che seguiranno.

Il primo caso, *Güterbahnhof Köpenick,* rappresenta la fase in cui l'incolto ferroviario viene attenzionato ai fini conservativi, mostrando il tipico mosaico ruderale da cui verranno prelevate le specie protette. Il secondo caso, *Biesenhorster Sand*, testimonia l'esempio di una riserva che, dopo trattative decennali, ha conquistato lo status di riserva naturale, garantendo non solo che le lucertole presenti rimanessero dov'erano, ma anche che il sito accogliesse ulteriori rettili da reinsediare. La storia del terzo caso, *Güterbahnhof Pankow,* illustra il ruolo determinante della contestazione per il futuro della biodiversità, da cui emerge un'ironica rivalsa, se si considera che rospi in via di estinzione sono riusciti a sabotare le ambizioni immobiliari di un miliardario. Il quarto caso, *Landschaftspark Johannisthal/Adlershof*, esemplifica la sistemazione di habitat sostitutivi all'interno di un parco esistente, in cui sono trasferite specie tutelate. Il quinto esempio, *Parks Range*, dimostra come il 'problema' del riposizionamento delle specie viene spostato oltre il confine, nel Brandeburgo, realizzando ex novo un habitat ruderale su un terreno agricolo; infine, il sesto caso, *Landschaftspark Herzberge*, attesta il riadattamento di un parco urbano esistente per la protezione delle lucertole della sabbia, in connubio con la gestione a pascolo.

Güterbahnhof Köpenick

Tra il 2016 e il 2019, nell'area abbandonata dell'ex stazione merci di Köpenick, lo studio Gruppe f Berlin ha condotto un minuzioso studio ecologico e paesaggistico. Un lavoro di inventario e mappatura dei 52 ettari del sito, per valutare biotopi, presenze faunistiche e specie protette. L'obiettivo era duplice: da un lato proporre forme di conservazione e gestione; dall'altro, stabilire l'entità del risarcimento, in vista di un futuro sviluppo urbano dell'area.

Questo luogo illustra quanto i *Bahnbrachen* rappresentano ancora un campo di studio di grande interesse, minacciati da interessi immobiliari. Non sorprende che rettili e anfibi, residenti discreti di queste terre, siano sempre più spesso al centro di dibattiti pubblici e procedure amministrative. La loro stessa presenza diventa questione giuridica, urbanistica e progettuale. È un segnale evidente. Gli habitat si stanno riducendo rapidamente dentro i confini della capitale; per questo gli investitori cercano di trasferire gli animali oltre il margine urbano, nel Brandeburgo. Una traslo-

Fig. 2-3 - Ricolonizzazione spontanea tra i ruderi nell'ex stazione merci di Köpenick, dopo più di vent'anni di abbandono.

Fig. 4 - Resti dei binari nella riserva Biesenhorster Sand, ex scalo di smistamento ferroviario di Wuhlheide.

cazione che porta con sé la tensione irrisolta fra crescita edilizia e sopravvivenza ecologica.

Biesenhorster Sand

Biesenhorster Sand, posto tra i quartieri di Marzahn-Hellersdorf e Lichtenberg, è l'ex scalo di smistamento ferroviario di Wuhlheide, chiuso definitivamente nel 1994. Il suo oblio ha lasciato spazio alla ricolonizzazione spontanea, permettendo che radicassero tra i binari piante tipiche delle dune e delle steppe. Nel 2007, lo studio Cassens & Siewert ha elaborato un piano di gestione basato sul pascolo estensivo, per curare i 108 ettari dell'area. A partire dal 2015, ogni primavera, viene lasciato pascolare un gregge di pecore, per mantenere aperti i prati secchi e prevenire l'eccessiva crescita della vegetazione. Nel 2020, una porzione del sito, utilizzata dal circolo cinofilo, è stata adattata a nuovo rifugio per l'insediamento di ulteriori lucertole della sabbia, qui ricollocate dalle aree in costruzione adiacenti. Dopo la rimozione di alcuni alberi per lasciare il prato esposto al sole, sono state scavate delle buche profonde circa 60 cm e riempite con sabbia e legname, per assecondare le necessità dei rettili. Solo nel 2021, dopo anni di attese e dispute con l'ente ferroviario, l'area è divenuta ufficialmente una riserva naturale (*Naturschutzgebiet*). La designazione ha chiuso un cerchio: la memoria del disuso trasfigurata in un paesaggio riconosciuto, un frammento urbano consegnato alla tutela, dove la città sembra arretrare per lasciare che il vento, la sabbia e i rettili scrivano una diversa forma di permanenza. Oltre al suo valore ecologico, Biesenhorster Sand presenta un lodevole uso ricreativo, poiché la presenza di recinti dedicati al pascolo è limitata (pari a 13 ettari), rispetto alle praterie liberamente accessibili agli umani. È facile incontrare persone che passeggiano, praticano jogging e portano a spasso il cane per lasciarlo correre senza guinzaglio, una libertà che a Berlino sta diventando rara, ma ancora possibile in zone residuali come Biesenhorster Sand.

Güterbahnhof Pankow

L'ex stazione di smistamento merci di Pankow, chiusa nel 1996, si estende per 40 ettari come un vasto vuoto urbano sospeso tra memoria ferroviaria e desiderio di trasformazione. Su questo terreno, attraversato da un canale di drenaggio delle acque piovane, lungo Granitzstraße, grava il progetto del *Pankower Tor*: oltre duemila appartamenti voluti dal miliardario Kurt Krieger. Ricorrendo alle misure compensative, l'investitore si appella ai piani di trasferimento dei rospi (*Epidalea calamita*) e delle lucertole *(Lacerta agilis*) che da quasi trent'anni abitano il sito dismesso. In particolare, la presenza dei rarissimi anfibi è oggetto di aspre contestazioni. L'ente per la conservazione della natura, *NABU Landesverband Berlin*, nel 2021,

Fig. 5 - Una pozza d'acqua nell'area dell'ex stazione di smistamento di Pankow, dove vive l'ultima popolazione di rospi calamita (*Epidalea calamita)* di Berlino.

Fig. 6-7 - Il sito di reinsediamento per lucertole del Landschaftspark Johannisthal/Adlershof con zone sabbiose, pietre, rami per la sosta e la termoregolazione dei rettili, con recinzione in pali metallici, rete e fascia in plastica anti-scalata e anti-scavo, parzialmente interrata.

Fig. 8 - La stessa area recintata a fine primavera, quando l'esuberanza dei prati fioriti viene gestita falciando il perimetro interno.

Fig. 9 - La presenza dei cumuli ruderali allestiti come quartieri invernali delle lucertole avvantaggia la crescita spontanea di piante di cardo.

ha intentato invano una causa legale per opporsi al reinsediamento dei rospi nel Brandeburgo, poiché l'operazione sarebbe stata altamente dannosa per la loro sopravvivenza. Secondo l'ente, infatti, non si registrano casi di reinsediamento di successo, e, quindi non è possibile considerare tale operazione una soluzione percorribile. Nell'ambiente urbano, la distanza tra le popolazioni e il conseguente isolamento genetico rappresentano le principali minacce all'estinzione locale delle meta-popolazioni (Battisti, Bernardino, 2007, p. 152). Nonostante i permessi al progetto siano stati approvati, la consapevolezza che i rospi di Pankow siano l'ultima popolazione di *Epidalea calamita* rimasta a Berlino ha spinto NABU - nel maggio 2025 - a intentare nuovamente causa, opponendosi alle tecniche di cattura preventivate dall'investitore. La contesa non è soltanto legale. È un conflitto simbolico, in cui la sopravvivenza fragile di un anfibio diventa il contrappunto alla spinta incessante dello sviluppo urbano.

Landschaftspark Johannisthal/Adlershof

Nell'area del Landschaftspark Johannisthal/Adlershof, alcune porzioni dell'ex sito industriale della VEB Kühlautomat (azienda di prodotti refrigeranti, liquidata dopo la riunificazione tedesca), sono state convertite in aree di protezione delle lucertole della sabbia. L'intervento, realizzato nell'estate del 2022, compensa l'impatto di un nuovo quartiere lungo Segelfliegerdamm e Groß-Berliner Damm. I rettili reinsediati sono ospitati all'interno di spazi recintati per evitare l'intrusione di cani, gatti e altri predatori. In queste isole di protezione, ogni buca scavata, ogni pianta lasciata, ogni distesa erbosa è l'esito di un'accurata intenzione. Questi nuovi habitat, ad alto livello manutentivo, sono soggetti alla competizione con la flora cosmopolita nonché al consueto processo di sostituzione vegetale. Se non gestite, avvertono gli erpetologi, le aree sabbiose evolvono verso stadi successivi, allontanandosi dalle condizioni pionieristiche e divenendo progressivamente

inadatte alla vita dei rettili (Edgar, Bird, 2006; Geiger et al. 2022). Ciò comporta un impegno continuo: la raschiatura e il rinnovamento periodico delle superfici sabbiose, tagli a intervalli stabiliti e la rimozione del materiale vegetale, per evitare l'accumulo di nutrienti che favoriscono la componente erbacea. Per questo motivo, si ricorre a disturbi simulati come il pascolo controllato: un gregge di pecore mantiene un mosaico strutturale adeguato e condizioni ambientali ottimali per le lucertole.

Parks Range

A Lichterfelde-Süd, l'ex area di addestramento militare statunitense, dismessa nel 1994, si è trasformata in una landa di novantasei ettari, dove la libera dispersione delle piante e il pascolo equino, attivato dal circolo di Holderhof, hanno generato, nell'arco di due decenni, una notevole diversità biologica. I cavalli, con il loro passo lento e il pascolo che apre e illumina i prati, hanno contribuito a consolidare un mosaico di biotopi sorprendentemente ricco. A partire dal 2012, tuttavia, l'area è divenuta oggetto di nuovi progetti edilizi: 57 ettari sono stati acquisiti dal gruppo immobiliare Groth per la costruzione di 2.500 appartamenti. Le critiche avanzate dal BUND Landschaftspflege-Manufaktur (l'ente che gestisce il sito) e dall'alleanza cittadina *Aktionsbündnis Lichterfelde Süd* hanno posto una domanda cruciale: chi possiede la città? Dietro questo interrogativo si intrecciano tensioni tra capitale immobiliare, governance politica e comunità locali. Dopo una perizia di Büro Fugmann & Janotta, 39 ettari, definiti *Neue Weidelandschaft* (nuovo paesaggio pascolativo), sono stati sottratti alla pressione edilizia per fungere da compensazione del futuro quartiere *Neulichterfelde*. Inoltre, la presenza di *Lacerta agilis* e di altri taxa protetti ha implicato la realizzazione di un habitat sostitutivo di 18 ettari, realizzato dallo studio Dieter Meermeier Planwerkstadt e il BUND Berlin[3]. Tra il 2020 e il 2021, il nuovo biotopo di compensazione (*Ausgleichsfläche*

Biotope) ha trovato posto in un terreno agricolo adiacente, nel comune di Großbeeren, situato nel Brandeburgo, appena oltre il tracciato del Muro che correva lungo il confine sud della città. Si tratta di un paesaggio altamente progettato, con stagni per anfibi, cumuli sabbiosi, tronchi di alberi morti e praterie ricche di specie erbacee, i cui semi sono stati raccolti con il metodo della trebbiatura del fieno nei prati del Naturpark Nuthe-Nieplitz e del Tempelhofer Feld.

Questo intervento, imponente per sforzo progettuale e risorse impiegate, rivela tuttavia la fragilità concettuale del 'mito della compensazione', secondo cui le specie selvatiche sono considerate variabili gestibili: si catturano, si spostano, si ricollocano, in base a una logica di governo della natura. Viene da interrogarsi sulla necessità di una riflessione che apra i regolamenti e i progetti alla questione dei diritti della natura. È necessario precisare lo spazio concettuale in cui si muove questa riflessione: già a partire dagli anni '70, la Germania Ovest è considerata uno dei primi casi in Europa ad aver attuato una legislazione ambientale strutturata e pionieristica. Tuttavia, il suo approccio rimane fondamentalmente antropocentrico, seppur aperto a possibili evoluzioni (come dimostrano alcuni recenti casi giudiziari)[4]. Ciononostante, un innovativo approccio ecocentrico è ancora limitato da interessi economici e politiche pianificatorie che mantengono una visione strumentale delle specie selvatiche. Un mondo basato sui diritti della natura trasformerebbe radicalmente sia il processo di progettazione che l'ambiente costruito, nonché il campo della formazione professionale, ridefinendo fortemente le priorità dello sviluppo urbano e rinegoziando il rapporto tra società e ambiente.

Nel quadro giuridico dell'Unione Europea, giungono i primi (deboli) segnali di un possibile cambio di paradigma, grazie alla proposta di una Carta Fondamentale dei Diritti della Natura (Bagni et al. 2024). Se, come suggerisce la prospettiva dell'*environmental personhood*[5], la persona non è un attributo statico ma un ruolo inscritto in relazioni ecologiche, allora gli habitat non possono ridursi a variabili di compensazione (Hinchliffe, Whatmore, 2006; Boyd, 2017). Da ciò discende un'altra esigenza: integrare nei processi decisionali forme di rappresentanza giuridica delle comunità *more-than-human*, come sottolinea Philippe Descola riguardo alla pluralità delle ontologie ambientali (Descola 2020). Riconoscere i diritti della comunità più che umana implica abbandonare presupposti consolidati e sollecita domande non certo facili: chi parla per chi? Come dare voce agli organismi? Eppure, nell'attitudine progettuale questi aspetti possono procedere attraverso pratiche sperimentali, quali: rappresentanza non-umana, curatela a lungo termine, co-esplorazione di scenari trasformativi che diano priorità al benessere degli ecosiste-

Fig. 10 - La recinzione con pali di legno grezzo, rete metallica e tessuto plastico anti-scalata dell'habitat sostitutivo realizzato accanto all'ex sito militare Parks Range, a Lichterfelde-Süd.

Fig. 11 - Un dettaglio del cumulo di ramaglie, sabbia e detriti allestito per offrire rifugio alle lucertole.

mi. Bruno Latour avanza l'esempio di un 'Teatro delle negoziazioni' per estendere le parti interessate e raggiungere nuove delegazioni (Latour, 2020, p. 356). Altre iniziative, come *More-than-Human Data Interactions in the Smart City,* promossa da *Mosaic* (un programma di ricerca londinese), utilizzano metodi interdisciplinari come il gioco di ruolo multispecie dal vivo per decentrare l'essere umano[6]. La domanda «Chi possiede la città?» troverebbe così una risposta più ampia: la città è coabitata e la sua proprietà non è esclusiva ma distribuita, intessuta tra umani e una molteplicità di altri agenti in un comune destino ecologico.

Landschaftspark Herzberge

Nel quartiere di Lichtenberg, il Landschaftspark Herzberge, con i suoi 100 ettari, è promosso come esempio di integrazione tra ricreazione, educazione ambientale e pratiche di agricoltura urbana. Dal 2009, la gestione di 20 ettari a pascolo ovino rappresenta un modello virtuoso di cura del paesaggio[7]. Tra il 2014 e il 2016, lo studio Bgmr Landschaftsarchitekten ha realizzato all'interno del parco un habitat di reinsediamento per lucertole[8], a compensazione degli interventi previsti dal Piano di Sviluppo (*Bebauungsplan 9-60*) nell'ex scalo di smistamento di Schöneweide, dove negli anni si è sviluppata la più grande popolazione cittadina di lucertole, con oltre 1.700 esemplari.

Il trasferimento dei rettili ha suscitato ripetute controversie: nel 2014, NABU Landesverband Berlin ha citato in giudizio il Land di Berlino per impedire la cattura degli animali, criticando il mancato coinvolgimento degli enti di conservazione. Sebbene la causa non abbia bloccato il progetto, ha avviato un dialogo tra l'ente ferroviario e l'Autorità per la Conservazione della Natura.

Nonostante le tensioni, nel 2016 e nel 2017 circa 1.200 lucertole sono state reinsediate nel parco di Herzberge. Oggi, i biotopi sono recintati per garantire la protezione delle specie e il pascolo delle pecore, mentre pannelli informativi illustrano ai visitatori l'importanza di questi habitat sostitutivi, dichiarando un monitoraggio programmato fino al 2040[9].

Herzberge rappresenta un caso in cui coesistono animali, persone e funzioni ambientali, pur mantenendo una separazione spaziale tra gli ambiti. Oltre la recinzione, il paesaggio assume l'aspetto di una landa desolata con cumuli di legna secca, microtopografie di sabbia per facilitare le lucertole a deporre le uova, pietre sparse e sterpaglie. Questi elementi, come nei precedenti casi discussi, fungono da quartieri invernali e postazioni di rifugio per l'erpetofauna, rivelando un terreno apparentemente trascurato che in realtà è l'esito di un progetto di reintroduzione.

La questione della rappresentazione diventa cruciale: per specie difficilmente osservabili dai visitatori,

il ricorso a visualizzazioni realistiche offre l'unica interfaccia relazionale possibile. Sebbene il tema della comunicazione visiva possa sembrare secondario in una riflessione sul 'mito della natura compensativa', la componente visivo-percettiva svolge una funzione tutt'altro che secondaria. I pannelli divulgativi non sono meri supporti informativi, bensì mitigano la disgiunzione materiale della recinzione trasformando una barriera fisica in un confine epistemico, in cui il disegno della fauna selvatica, come una 'natura immaginaria', restituisce una sorta di seduttiva consolazione.

La recinzione, nella sua materialità rudimentale, rende evidente il carattere artificiale della coesistenza: restituisce una co-presenza senza incontro. In questo spazio interstiziale, la narrazione visiva diventa il principale strumento di governo dell'immaginario urbano. La questione della separazione fisica tra umani e alterità animale intercetta qui un tema d'interesse nell'orizzonte di ricerca della coesistenza multispecie. La gestione di soglie e microspazi diventa centrale: le recinzioni, infatti, pur necessarie per la tutela, potrebbero essere concepite come infrastrutture ambientali attive, integrando siepi di rami morti (definite in tedesco *Benjeshecke*) esterne al perimetro, come zone tampone. Una progettazione etica e sensibile del margine non solo aumenterebbe la biodiversità complementare, ma trasformerebbe il confine in paradigma di convivialità tra ordine tecnico e disordine vivente.

Habitat sostitutivi come repliche degli incolti urbani

La vicenda degli *Stadtbrachen* mostra come la loro progressiva istituzionalizzazione, mediata da logiche tecnocratiche, rischi di trasformare il vivente in un equivalente monetizzabile. È il paradosso della modernità: la natura effimera nata dall'imprevisto e dalla spontaneità viene al tempo stesso celebrata e neutralizzata, protetta e sostituita, riconosciuta e resa intercambiabile. I suoi surrogati sono allora spazi progettati che replicano i paesaggi ruderali da cui derivano. Attraverso un processo di mimesi e traslazione, i nuovi habitat sostitutivi - in quanto titolati di una missione salvifica - devono rimanere invariati, garantendo condizioni stabili agli organismi che custodiscono.

Il caso dell'erpetofauna offre in tal senso un osservatorio privilegiato per esaminare una serie di esperienze in evoluzione. I luoghi indagati evidenziano diverse traiettorie: dal successo della conservazione (Biesenhorster Sand), alle lotte ancora in corso (Pankow), alla modificazione di parchi esistenti per accogliere il reinsediamento delle specie (Johannisthal/Adlershof e Herzberge), fino alla creazione ex novo di habitat sostitutivi nel Brandeburgo (Parks Range). Se dal punto di vista della conservazione della bio-

Fig. 12 - Pannelli didattici nell'habitat di reinsediamento delle lucertole nel Landschaftspark Herzberge.

Fig. 13 - La rappresentazione grafica descrive l'aspetto dei rettili e il progetto del nuovo mosaico ambientale.

diversità risulta legittimo e persino necessario circoscrivere gli habitat protetti, dal punto di vista progettuale, la necessità di replicare le qualità materiche e spaziali dei siti di prelievo dell'erpetofauna moltiplica la presenza di aree brulle recintate. Dovendo così coesistere in stretta vicinanza con altre attività urbane, questi nuovi recinti si presentano come dei serragli contemporanei dall'aspetto ruderale. Essi riproducono ironicamente i paesaggi degli *Stadtbrachen* e delle *Ruderalflächen*: le 'terre di nessuno' della città divisa.
Tuttavia, se negli incolti urbani dei primi anni Novanta l'idea di 'natura' fonda il suo statuto simbolico sulla mutevolezza e sul carattere processuale dei fenomeni che la vivificano, quando la 'natura effimera' degli incolti viene istituzionalizzata e resa 'compensabile', perde quella dimensione di transitorietà, libertà e uso temporaneo dello spazio (Overmeyer et al. 2007). La riflessione sui diritti della natura porta dunque ad interrogarsi su chi decide il destino degli esseri viventi e degli ecosistemi, e su quale valore intrinseco riconosciamo alla natura al di là delle nostre necessità o convenienze.
Concordando con l'enunciato affermativo "il paesaggio agisce dunque esiste" (Metta, 2023), si può scorgere nel 'mito della sostituibilità', insito nella compensazione, un interrogativo epistemologico e politico che riguarda il modo stesso in cui pensiamo il rapporto tra città, ecologia e tempo. Entro questo sfondo, Berlino rappresenta un campo di ricerca di particolare rilievo se si considera che, entro il 2030, sorgeranno circa 194.000 nuove abitazioni (Baganz, Baganz, 2023). Ne consegue che la progressiva proliferazione di habitat sostitutivi modificherà ulteriormente la fisionomia della natura urbana berlinese, configurandosi come una dinamica rilevante per gli studi sul paesaggio al fine di comprenderne le conseguenze di lungo periodo e valutarne le implicazioni.

Ringraziamenti
Desidero esprimere la mia gratitudine a quanti, in forma anonima, hanno revisionato questo articolo per i loro ponderati e perspicaci suggerimenti.

Tutte le fotografie sono state scattate dall'autrice nel corso di maggio e giugno 2023, nell'ambito delle esplorazioni sul campo durante il soggiorno all'estero svolto a Berlino per il dottorato di ricerca in '*Sostenibilità e Innovazione per il Progetto dell'Ambiente Costruito e del Sistema Prodotto'* dell'Università degli Studi di Firenze, curriculum Architettura del Paesaggio.

Note

[1] Il *Natur-Park Schöneberger Südgelände era uno* scalo di smistamento ferroviario che, dopo la dismissione nel 1946, assunse i caratteri di un'isola interdetta dove l'abbandono divenne una condizione di rigenerazione ambientale, ulteriormente esacerbata dalla prolungata sospensione dell'area durante la Cortina di Ferro. Seppur sottoposto al controllo delle forze euro-atlantiche, *lo scalo rimase di proprietà* della Reichsbahn: *la* compagnia ferroviaria tedesca con sede nel settore sovietico di Berlino Est. Alla fine degli anni Settanta, l'attivismo cittadino della *Bürgerinitiative Schöneberger Südgelände* e le rivendicazioni del partito ambientalista *Alternative Liste* consolidarono la lotta per la tutela del Südgelände, avviando delle controversie legali contro i piani di riconversione ferroviaria ipotizzati dal Senato e dal Reichsbahn. Il sito venne così riservato a 'parco naturale' in virtù di uno scambio compensativo. I boschi spontanei vennero riconosciuti ufficialmente come 'natura' e l'area venne permutata come compensazione di altri progetti previsti nel centro di Berlino. Attivisti ed ecologi riuscirono così a preservare i boschi dalla distruzione e gli amministratori delle ferrovie evitarono di versare l'indennizzo monetario cedendo il Südgelände a Grünberlin, l'ente pubblico che oggi gestisce il parco.

[2] Il concetto di paesaggi di compensazione è utilizzato da Sandra Jasper (2021), Matthew Gandy (2022) in relazione alle strategie di protezione delle aree incolte nella Berlino post-unificata, e da Koenraad Danneels (2024) in cui la compensazione è inquadrata - nel contesto della città di Gand in Belgio - come progetto di urbanizzazione socio-spaziale.

[3] Una presentazione approfondita del progetto, completa di specifiche tecniche, è disponibile al seguente link: <https://aktionsbuendnis-lichterfelde-sued.de/wp-content/uploads/2020/02/praesentation_lichterfelde_sued_a_e-bauantrag_gemeinde_o_f__2_.pdf > (06/25).

[4] Nel caso di risarcimento Erfurt Regional Court, caso 8 O 1373/21 del 2 agosto 2024, un giudice del tribunale regionale di Erfurt in Germania ha rilevato che i diritti della natura possono già essere desunti dal diritto attualmente in vigore, ovvero dalla Carta dei diritti fondamentali dell'UE, il che significa che la natura non è un oggetto, ma un soggetto con un proprio diritto alla protezione: <https://climaterightsdatabase.com/2024/08/30/german-rights-of-nature-case-8-o-1373-21/ > (06/25).

[5] *Environmental personhood* è un concetto giuridico che attribuisce ad entità ambientali lo status di persona giuridica, assegnando loro diritti intrinseci che devono essere protetti in modo simile a come lo Stato protegge i diritti umani, dunque oltre la protezione ambientale in funzione antropocentrica. Il concetto, reso popolare dal lavoro accademico di Christopher D. Stone con *Should Trees Have Standing?* del 1972, va inteso come una serie di fenomeni che derivano da un contesto specifico e dal modo in cui le comunità umane ne attribuiscono valore.

[6] Per ulteriori dettagli si rimanda al sito web: <https://morethanhuman.net/#team> (06/25).

[7] L'attuale Landschaftspark Herzberge era un'area di smistamento dei treni merci ed in seguito è stato sede dei campi estivi dell'organizzazione giovanile della Germania Est. Nel 2004 la società agricola Agrarbörse Deutschland Ost e.V. e l'amministrazione di Lichtenberg hanno avviato una serie di progetti di agricoltura urbana, rendendo il parco un luogo ecologicamente ricco. Nell'ambito del programma di educazione ambientale, la società agricola offre visite guidate, laboratori e programmi di esperienze naturalistiche durante tutto l'anno ad asili nido, scuole e adulti. Sul suo sito web, Agrarbörse dichiara che: "I biotopi interconnessi del Parco Paesaggistico Herzberge offrono un habitat per una biodiversità impressionante e unica": <https://agrar-boerse-ev.de/inserat/landschaftspark-herzberge/> 06/25). Secondo *Visit Berlin*, il parco oggi è un luogo che unisce attività ricreative locali, agricoltura e conservazione della natura, si veda il link: <www.visitberlin.de/en/landschaftspark-herzberge> (06/25).

[8] Per visionare i materiali di progetto e le fasi di realizzazione si veda il sito web: <https://www.bgmr.de/de/projekte/Herzberge> (06/25).

[9] Questo dato è apprezzabile, sebbene gli esperti segnalino che spesso i reinsediamenti mancano di pianificazione adeguata e di un monitoraggio inadeguato, poiché andrebbe esteso almeno a due generazioni (Kühnel et al., 2017, p. 7).

Riferimenti bibliografici

Apostolopoulou E., Adams W. M. 2017, *Biodiversity Offsetting and Conservation: Reframing Nature to Save It*, «Oryx», vol. 51, n.1, pp. 23–31. https://doi.org/10.1017/S0030605315000782.

Apostolopoulou E., Adams W. M. 2019, *Cutting Nature to Fit: Urbanization, Neoliberalism and Biodiversity Offsetting in England*, «Geoforum», vol. 98, pp. 214–25. https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2017.05.013.

Arbeitsgruppe Eingriffsregelung, 1988, *Empfehlungen zum Vollzug der Eingriffsregelung,* Bundesforschungsanstalt für Naturschutz und Landschaftsökologie, Bonn – Bad Godesberg.

Baganz G.F.M., Baganz D. 2023, *Compensating for Loss of Nature and Landscape in a Growing City - Berlin Case Study, «Land»,* vol. *12, n.* 3, p. 567.

Bagni S. et al. 2024, *Towards an EU fundamental charter for the Rights of Nature: Integrating nature, people, economy*, in García R. et al. (eds.), *Rights of Nature in Europe: Encounters and Visions*, Routledge, London.

Battisti C., Bernardino R. 2007, *Frammentazione e Connettività: Dall'analisi Ecologica Alla Pianificazione Ambientale*, CittàStudi, Torino.

Boyd D.R. 2017, *The rights of nature a legal revolution that could save the world*, ECW Press, Toronto.

Boschiero P., Folkerts T., Latini L. 2022. *Natur Park Schöneberger Südgelände e la natura urbana berlinese*, *Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino 2022*, Fondazione Benetton Studi Ricerche, Antiga, Treviso, Crocetta del Montello.

Broich J.M., Ritter, D. 2017. *Die Stadtbrache als "terrain vague": Geschichte und Theorie eines unbestimmten Zwischenraums in Literatur, Kino und Architektur*. Transcript-Verlag, Bielefeld.

Danneels K. 2024, *Compensation Landscapes,* «Landscape Research», vol. 1 n. 12.

Descola P. 2020, *Umano, troppo umano*, «América Crítica», vol. 4, n. 1, pp. 81-87.

Edgar P., Bird D.R. 2006, *Action Plan for the Conservation of the Sand Lizard (Lacerta agilis) in Northwest Europe*, Standing Committee, Convention on the Conservation of European Wildlife and Natural Habitats, Strasbourg.

Gandy M. 2022, *Natura urbana. Ecological constellations in urban space*. MIT Press, Cambridge, MA.

Geiger B. et al. 2022, *Pflegeempfehlung für Zauneidechsenhabitate*, NABU Rheinland-Pfalz, Mainz.

Harvey D. 2013, *Città Ribelli: I Movimenti Urbani Dalla Comune Di Parigi a Occupy Wall Street*, Il saggiatore, Milano.

Hinchliffe S., Whatmore S. 2006, *Living Cities: Towards a Politics of Conviviality*. «Science as Culture», vol. 15, n. 2, pp. 123-38.

Jasper S. 2021, *Traversing wastelands: reflections on an abandoned railway yard,* in C. O'Callaghan, C. D. Feliciantonio (eds.) *The new urban ruins: Vacancy, urban politics and international experiments in the Post-Crisis City*, Policy Press, Bristol, pp. 53-71.

Kowarik I. 1991, *Unkraut oder Urwald? Natur der vierten Art auf dem Gleisdreieck,* in H. Göhler, Bundesgartenschau Berlin 1995, *Gleisdreieck Morgen: Sechs Ideen Für Einen Park,* Bundesgartenschau, Berlin, pp. 45-55.

Kowarik I. 2005, *Wild Urban Woodlands: Towards a Conceptual Framework*, in I. Kowarik, S. Körner, (eds.) *Wild Urban Woodlands: New Perspectives for Urban Forestry*, Springer, Berlin, pp. 1-32.

Kühnel K.-D. 2008, *Railway tracks as habitats for the sand lizard, Lacerta agilis, in urban Berlin, Germany*, in Mitchell, J. C., et al. (eds.) *Urban Herpetology*, Society for the Study of Amphibians and Reptiles, Salt Lake City UT, pp. 117–176.

Kühnel K.-D. et al. 2017, *Der Landesbeauftragte für Naturschutz und Landschaftspflege in Berlin, and Berlin Senatsverwaltung für Umwelt, Verkehr und Klimaschutz. 2017. Rote Liste Und Gesamtartenliste Der Kriechtiere (Reptilia),* Universitätsverlag der TU Berlin, Berlin.

Lachmund J. 2013, *Greening Berlin: The Co-Production of Science, Politics, and Urban Nature*, The MIT Press, Cambridge.

Latour B. 2020, *La sfida di Gaia: il nuovo regime climatico*, Meltemi, Milano.

Metta A. 2023, *Il paesaggio agisce, dunque esiste,* «Studi di Estetica», vol. 26, n. 2, pp. 1-17.

Overmeyer K. et al. 2007, *Urban Pioneers: Temporary Use and Urban Development in Berlin*, Jovis, Berlin.

Rink D. 2005, *Surrogate Nature or Wilderness?: Social Perceptions and Notions of Nature in an Urban Context,* in I. Kowarik, S. Körner, (eds.) *Wild Urban Woodlands: New Perspectives for Urban Forestry*, Springer, Berlin, pp. 67-80.

Roy L. G. le. 1978, *Natur Ausschalten, Natur Einschalten*, Klett-Cotta, Stuttgart.

Simons T. 1998, *La Natura Prima Di Tutto,* in D. Luciani, L. Luigi (a cura di), *Scandinavia: Luoghi, Figure, Gesti Di Una Civiltà Del Paesaggio,* Fondazione Benetton studi ricerche, Treviso, pp. 115-124.

Schulte U., Veith M. 2014, *Can we successfully translocate reptile populations? A population biological perspective*, «Zeitschrift fur Feldherpetologie», vol. 21, n. 2, pp. 219-235.

Schwarz M., Thompson M. 1990, *Divided We Stand: Redefining Politics, Technology, and Social Choice*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

Wende et al. 2018, *Germany*, in Wende W. et al. (eds.) *Biodiversity Offsets European Perspectives on No Net Loss of Biodiversity and Ecosystem Services*, Springer International Publishing, Cham, pp. 123-156.

Il Design come strumento rigenerativo per l'Heritage Future. Tra miti della natura, futuri dell'ascendenza e architettura del paesaggio

Paria Bagheri Moghaddam
Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Firenze, Italia
paria.bagherimoghaddam@unifi.it

Martina Corti
Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Firenze, Italia
martina.corti@unifi.it

02
2025
seconda serie

Abstract

In un'epoca segnata da crisi ecologiche, sociali ed epistemiche, il Design è indagato come pratica rigenerativa in dialogo con l'architettura del paesaggio. Il contributo introduce il paradigma dei 'futuri dell'ascendenza', che rielabora pratiche ancestrali, epistemologie indigene e relazioni multispecie come dispositivi per attivare *futuring* situati. Superando la linearità moderna del tempo, il progetto è concepito come *attunement* ecologico con stratificazioni temporali e agentività dei luoghi. La metodologia integra *Futures Studies*, geografie *more-than-human* e fenomenologia del paesaggio, applicandoli a casi studio su spazi residuali urbani e pratiche di micro-produzioni alimentari condivise. Il *Green Nexus Hub* è presentato come dispositivo dell'architettura del paesaggio capace di tradurre criticamente il mito della natura benigna in pratiche di cura collettiva, manutenzione adattiva e *co-agency* multispecie, rigenerando l'*Heritage Future* come archivio vivo e soglia ecologica.

In an era marked by ecological, social and epistemic crises, Design is investigated as a regenerative practice in dialogue with landscape architecture. This contribution introduces the paradigm of 'ancestral futures', which reinterprets ancestral practices, Indigenous epistemologies and multispecies relations as devices for activating situated forms of futuring. Moving beyond modern linear temporality, design is conceived as ecological attunement with temporal stratifications and the agency of places. The methodology integrates Futures Studies, more-than-human geographies and phenomenology of landscape, applying them to case studies on urban residual spaces and shared micro-food practices. The Green Nexus Hub is presented as a device of landscape architecture capable of critically translating the myth of benign nature into practices of collective care, adaptive maintenance and multispecies co-agency, regenerating the Heritage Future as a living archive and ecological threshold.

Keywords

Futuri dell'Ascendenza, Design pluriepistemologico, Design rigenerativo, Attunement ecologico, Coabitazione multispecie
Ancestral Futures, Pluri-epistemological Design, Regenerative Design, Ecological Attunement, Multispecies Co-habitation

Received: *May 2025* / Accepted: *December 2025* | © 2025 Author(s). Open Access issue/article(s) edited by RI-VISTA, distributed under the terms of the CC-BY-4.0 and published by Firenze University Press. Licence for metadata: CC0 1.0. DOI: 10.36253/rv-17936

Nel contesto di una crisi permanente, riflettere sul concetto di futuro implica una revisione radicale della struttura stessa del tempo. La modernità occidentale ha costruito la propria narrazione su una temporalità lineare e progressiva. Tuttavia, tale linearità si è incrinata: le catastrofi ecologiche, le economie estrattive e le forme di governance algoritmica hanno generato un senso di futuro esaurito (Berardi, 2011), in cui la proiezione in avanti si fa problematica, ostacolata dalle fratture del presente e dalle sedimentazioni irrisolte del passato. In tale scenario, il tempo cessa di essere una direzione lineare e si configura come una profondità stratificata. Questa ridefinizione esige un ripensamento degli strumenti progettuali.

Entro questo riposizionamento, il paesaggio è assunto come campo operativo primario: non semplice sfondo delle trasformazioni, ma infrastruttura ecologica e culturale, capace di custodire memorie e di generare futuri preferibili. La riflessione proposta si colloca quindi nel dominio della architettura del paesaggio, intesa come disciplina che coniuga temporalità, ecologie, spazi e pratiche sociali, interrogando come i dispositivi del Design rigenerativo possano attivare processi di trasformazione paesaggistica negli spazi residuali urbani.

In questo quadro emerge una diversa forma di futuro potenziale: quella dei futuri ereditati. Non si tratta di costruire futuri a partire da un'astrazione, ma di riconoscere e attivare futuri già inscritti nei corpi, nei suoli, nelle memorie e nelle storie che ci costituiscono. Nel presente contributo, il termine Design non è utilizzato come sinonimo generico di 'progetto', ma per indicare la disciplina dotata di un proprio impianto teorico e metodologico, che studia e struttura le relazioni tra spazio, società, ecologie, materiali e tecnologie. Con il termine progetto ci riferiamo invece alle azioni operative e ai processi trasformativi che agiscono sul territorio e sul paesaggio, comprendendo pianificazione, gestione, manutenzione e interventi paesaggistici. In questa distinzione, il Design opera come cornice epistemica e critica capace di leggere e mediare le diverse temporalità dei luoghi, mentre il progetto costituisce l'attuazione concreta di tali orientamenti. Lo spazio è così inteso non come sfondo neutro, ma come archivio vivente dotato di agentività, capace di orientare pratiche di cura e rigenerazione; progettare il futuro significa allora riconoscere che il presente è già attraversato da ciò che persiste e da ciò che resta.

Questa ricerca si colloca in uno spazio liminale, tra rovina e rigenerazione, tra memoria e anticipazione, dove le pratiche indigene, lungi dall'essere semplicemente considerate come espressioni arcaiche, si rivelano sofisticati dispositivi di *futuring*. Ne sono esempio le comunità dello Stretto di Torres (Australia – Papua Nuova Guinea) e dei Nord Dene (Canada

nord-occidentale e Alaska), che utilizzano l'osservazione della scintillazione stellare per prevedere condizioni atmosferiche e cicli stagionali: conoscenze orali integrate in sistemi complessi di adattamento ecologico (Hamacher et al., 2019), oggi al centro dell'attenzione scientifica.

Tali pratiche rivelano una concezione del tempo che non separa previsione e ritualità, ma le intreccia in forme relazionali di coabitazione temporale. In questa prospettiva, il *futuring* non è un oggetto da progettare attraverso strumenti predittivi, bensì una tensione da riconoscere nel presente, nel passato e nel possibile. Come osserva Ingold (2011), progettare è un gesto di sintonizzazione con i ritmi ambientali e con temporalità situate e sommerse (*attunement*). Questi sistemi di conoscenza contestano l'egemonia delle narrazioni scientifiche tradizionali, invitando a una convivenza epistemica che valorizza saperi radicati in contesti e relazioni specifiche.

Riel Miller (2018) ha introdotto il concetto di *futures literacy* quale competenza fondamentale per una cittadinanza anticipante. Difatti, secondo Miller l'alfabetizzazione al futuro non consiste tanto nella capacità di previsione, quanto nella capacità di riconoscere e differenziare le molteplici modalità con cui il futuro può essere concepito e praticato. In questo quadro, i *Futures Literacy Labs*, sviluppati da UNESCO, sono laboratori partecipativi che aiutano gruppi e comunità a rendere esplicite le proprie assunzioni sul futuro e a co-immaginare scenari possibili a partire da storie, conoscenze e risorse situate. In questo modo, il futuro si trasforma da entità astratta e distante a terreno condiviso di sperimentazione, capace di integrare diverse temporalità e visioni del mondo.

In ambito europeo, il progetto *Fuel4Design* (2019–2022), promosso da un consorzio di istituzioni accademiche tra cui il Politecnico di Milano, l'Oslo School of Architecture and Design, l'University of the Arts London ed ELISAVA, ha contribuito a ridefinire criticamente il *Design Futures* speculativo. Il progetto ha evidenziato il ruolo delle epistemologie decoloniali nella costruzione di scenari futuri e sviluppato una metodologia transdisciplinare per il Design anticipatorio, fondata su processi dialogici, riflessivi e relazionali. Il sottoprogetto *Otherwising Futures Design Learning* ha esplorato come i futuri possano emergere da saperi minoritari e distribuiti, includendo la voce dei non-umani, dei non-nati e degli assenti. Questi approcci indicano come il Design possa configurarsi come spazio di dialogo plurale, in cui la molteplicità delle esperienze e delle epistemologie confluisce per generare futuri più inclusivi e sostenibili.

Il Design si configura come pratica capace di attivare corrispondenze tra forme di vita, memorie e possibilità latenti, operando in continuità con le dinamiche ecologiche e sociali dei luoghi. Progettare diventa

così un gesto riflessivo e relazionale, che non impone forme, ma accompagna processi, sostenendo ciò che emerge dal contesto. In questa prospettiva, il futuro non appare come un tracciato lineare, bensì come un campo di possibilità inscritto nel presente, da rendere leggibile e attivare in modo situato.

A partire da questa visione, la nostra ricerca assume esplicitamente i miti della natura come dispositivi interpretativi e progettuali. In particolare, il mito della natura benigna (Schwarz, Thompson, 1990) è assunto non come credenza ingenua, ma come principio operativo da rielaborare criticamente: la natura è rigenerativa non per essenza, ma nella misura in cui è accompagnata da pratiche di cura, *co-agency* e manutenzione adattiva. È in questa chiave che il contributo propone il *Green Nexus Hub* come paradigma di paesaggio in cui mito, natura e progetto si intrecciano per generare futuri situati e condivisi.

Metodologia

Il presente lavoro adotta un approccio metodologico interdisciplinare e riflessivo, basato sull'integrazione di teorie e pratiche provenienti dai *Futures Studies*, dagli studi post-antropocentrici, dal Design speculativo e critico, nonché dalla ricerca sul patrimonio culturale. La metodologia si configura come un processo di indagine concettuale e progettuale volto a esplorare come il Design, in dialogo costante con l'architettura del paesaggio, possa divenire strumento per articolare futuri pluriepistemici, multispecie e situati, e per trasformare lo spazio urbano residuale in paesaggio vivo (fig. 1).

L'analisi si sviluppa lungo una doppia direttrice. Da un lato, propone una revisione teorica delle nozioni di eredità, tempo e futuralità, con particolare attenzione alle epistemologie indigene, decoloniali ed ecologiche. Dall'altro lato, elabora una lettura comparativa di casi studio in cui il progetto ha saputo integrare narrazioni ancestrali, mitiche e multispecie come dispositivi di *futuring* riflessivo. In questa comparazione, i casi sono interpretati secondo parametri paesaggistici – biodiversità, connettività ecologica, qualità del suolo, pratiche di cura – così da tradurre le cornici teoriche in metriche osservabili e in processi di trasformazione situati. Tale duplice focus consente di radicare la ricerca in un confronto vivo con pratiche reali, garantendo al contempo una riflessione critica sul ruolo dell'architettura del paesaggio nel costruire futuri più giusti e plurali.

Il presupposto metodologico è che il progetto non rappresenti una tecnica neutra, bensì un atto posizionato e carico di implicazioni ontologiche, temporali e politiche. In questo quadro, la progettazione è intesa come Design ontologico (Escobar, 2018), ovvero come pratica che co-produce mondi attraverso relazioni e temporalità distribuite. Tale concezione dialo-

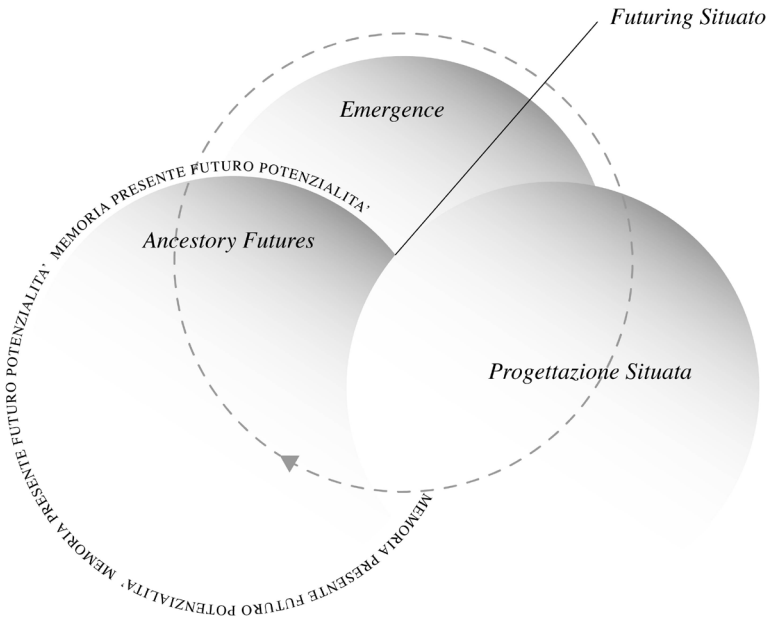


Fig. 1 – Schema interpretativo tra tempo, paesaggio e progetto rigenerativo. Il Design agisce come pratica di attunement ecologico e temporale (immagine: P. Bagheri Moghaddam).

ga con la fenomenologia del luogo (Casey, 1997), con la geografia *more-than-human* (Whatmore, 2006) e con la teoria dell'*attunement* (Ingold, 2011), ma trova un ulteriore radicamento nell'architettura del paesaggio, che assume lo spazio come campo relazionale multispecie e laboratorio di sperimentazione ecologica e sociale.

La metodologia comprende, inoltre, una riflessione metacritica sulle condizioni della progettazione orientata ai futuri ancestrali. Questo implica un orientamento capace di accogliere la complessità dei processi intergenerazionali, delle coabitazioni multispecie e delle temporalità fluide. In tal senso, il progetto non si configura come risposta prescrittiva a una domanda funzionale, ma come spazio speculativo per coabitare l'incertezza e per sostenere ciò che eccede la temporalità moderna.

In tale prospettiva, i quattro miti della natura proposti da Schwarz e Thompson (1990) diventano strumenti euristici utili a mettere alla prova le pratiche progettuali. La postura metodologica del *Green Nexus Hub* si riconosce in particolare nel mito della natura benigna, ma lo declina criticamente: la capacità rigenerativa della natura è intesa non come automatismo, bensì come processo fragile e situato. Applicata al paesaggio, questa postura *slow* si traduce in strategie di micro-intervento reversibile, manutenzione condivisa e processi partecipativi che trattano gli spazi residuali come soglie fertili, capaci di generare nuove ecologie socio-ambientali e di contribuire alla definizione di un patrimonio futuro (*Heritage Future*) radicato nella coabitazione multispecie e nella manutenzione adattiva.

Futuri dell'ascendenza

La concezione moderna di patrimonio è spesso conservativa. Al contrario, molte culture indigene, come le comunità Inuit dell'Artico, i Popoli Aborigeni australiani e numerosi gruppi delle Prime Nazioni nordamericane, vedono il tempo e la memoria come

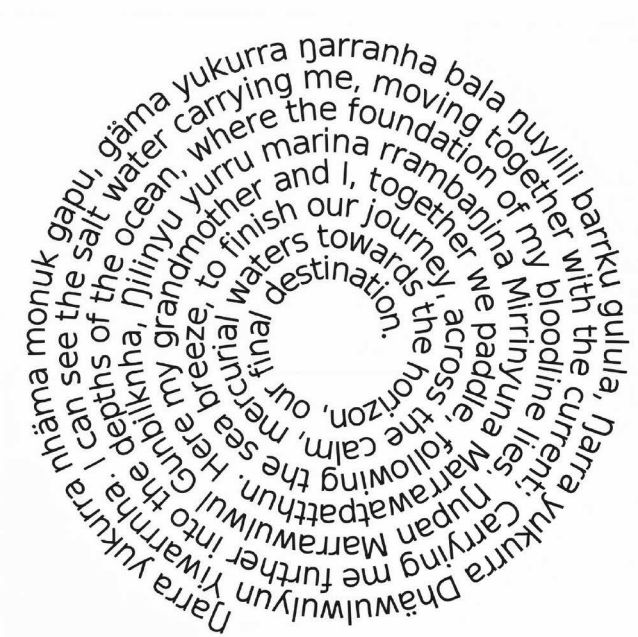


Fig. 2 – Il paesaggio come where-when: luoghi, storie e agenti co-generano la realtà in modo situato e multispecie (rielaborazione da Bawaka Country et al., 2015).

processi dinamici: il passato è un interlocutore vivo, capace di trasformare il presente. Da qui nasce il paradigma dei 'futuri dell'ascendenza', che sposta il focus dalla semplice tutela del passato alla co-costruzione attiva di futuri condivisi. In tale prospettiva, il patrimonio paesaggistico non è un deposito statico, ma una matrice viva di relazioni ecologiche e culturali, capace di orientare trasformazioni presenti e future attraverso pratiche di cura e rigenerazione.

L'ancestralità non si manifesta così come una dimensione archeologica, ma come una postura ontologica che co-abita con ciò che è stato, ciò che è e ciò che deve ancora venire. Come affermano i ricercatori del collettivo Bawaka Country (Wright et al., 2015), il tempo è un *where-when* in cui luoghi, storie e agenti co-generano la realtà in modo situato e multispecie (fig. 2). Tale intreccio conferma che il paesaggio è un dispositivo temporale, al tempo stesso archivio e soglia, luogo in cui l'ascendenza si materializza, si rinnova e si proietta in forme future.

Un esempio paradigmatico di questo approccio è offerto dal movimento denominato *Indigenous Futurisms* (Dillon, 2012; Davis, 2017), sviluppato da studiose e artisti come Grace Dillon, Jenny L. Davis e Skawennati. In questo ambito, il futuro non si limita a estendere le tecnoscienze occidentali, ma diventa uno spazio di riattivazione dei saperi nativi in chiave narrativa, estetica e politica. Attraverso letteratura, arti visive, installazioni e media digitali, questi autori costruiscono scenari in cui le tradizioni indigene assumono il ruolo di agenti progettuali, anziché di semplici oggetti etnografici. Gordon Hookey, nella mostra *A MURRIALITY* (2022), presentata all'Institute of Modern Art e alla Milani Gallery di Brisbane, immagina futuri indigeni attraverso la satira politica e un linguaggio visivo potente. Hookey rivendica lo spazio narrativo, unendo resistenza e ironia per affermare prospettive aborigene sovrane in un mondo postcoloniale (fig. 3). Un altro esempio, l'opera di Skawennati, in particolare la serie *TimeTravellerTM* (2007–2014), che mette in

Fig. 3 – A MURRIALITY, 2022, Gordon Hookey. Visione satirica del paesaggio postcoloniale come spazio di reinsediamento culturale (fonte: courtesy of the artist, Institute of Modern Art and Milani Gallery, Brisbane).

Fig. 4 – Skawennati, TimeTraveller™ (2007–2014). Narrazione digitale come reinsediamento nel paesaggio storico e culturale mohawk (fonte: www.skawennati.com).

scena i viaggi nel tempo di un giovane mohawk attraverso eventi storici significativi per le nazioni Haudenosaunee (Irochesi) – ovvero Mohawk, Oneida, Onondaga, Cayuga, Seneca e Tuscarora, originarie dei territori dell'attuale Nord-Est degli Stati Uniti e Sud-Est del Canada – e per altri popoli indigeni del Nord America, tra cui i Cree delle pianure subartiche del Canada centrale, gli Anishinaabe (Ojibwe) dell'area dei Grandi Laghi e i Lakota delle Grandi Pianure statunitensi. La serie utilizza la narrazione digitale come strumento di reinsediamento temporale e culturale, collocando soggettività indigene all'interno di una linea del tempo plurale e non lineare. Questa struttura narrativa consente di riformulare l'immaginario del futuro come esercizio di riappropriazione culturale e genealogica. Il *futuring* si configura qui non solo come produzione estetica, ma come pratica di reinsediamento temporale e spaziale, secondo logiche non lineari e interrelazionali (fig. 4).

Tali processi non si limitano alla sfera simbolico-artistica, ma trovano riscontro anche nei saperi ambientali e scientifici. Da una prospettiva progettuale, sollecitano un ripensamento del paradigma tecnico-funzionalista. Morrison et al. (2023), nel loro lavoro sul Design anticipatorio situato, propongono metodologie che incorporano saperi locali e relazioni multispecie. In questa visione, la co-creazione non coinvolge soltanto utenti ed esperti, ma include antenati, ecosistemi, rituali e narrazioni collettive. Applicata al paesaggio, questa impostazione implica leggere suoli, acque, vegetazione e memorie come co-attori del progetto, facendo del processo progettuale un atto di ascolto, traduzione e rigenerazione ecologica.

Ciò che accomuna queste pratiche è il rifiuto dell'idea di neutralità progettuale: il futuro si configura come uno spazio situato e contestuale, attraversato da tensioni, desideri e assenze. Come affermano Puig de la Bellacasa (2017) e Tsing (2015), futuri etici e sostenibili non emergono da pianificazioni predittive, ma dalla capacità di prendersi cura delle relazioni esistenti. L'ascendenza, in questo senso, si delinea come condizione ontologica necessaria per immaginare e progettare futuri post-antropocentrici, ecologicamente integrati e decoloniali. Il paradigma dell'ascendenza invita a una pratica progettuale che riconosce l'intreccio tra eredità, presente e futuro come un continuum dinamico, sfidando la netta separazione tra conservazione e innovazione. In tal modo, i 'futuri dell'ascendenza' aprono scenari per una architettura del paesaggio capace di ridefinire il patrimonio non come archivio inerte, ma come paesaggio vivente, generativo e condiviso. In questa prospettiva, la dimensione mitopoietica si intreccia con i quattro miti della natura (Schwarz, Thompson, 1990): se il *Green Nexus Hub* assume la natura benigna come principio operativo, lo fa criticamente, riconoscendo che la rigenerazione è possibile solo entro regimi di cura collettiva, manutenzione adattiva e *co-agency* multispecie.

Spazi residuali, memorie vive: verso un'ontologia relazionale

Nel paradigma epistemologico della modernità occidentale, lo spazio è stato a lungo concepito come un supporto neutro e passivo dell'azione umana: un contenitore misurabile, da ordinare secondo logiche funzionali, produttive e antropocentriche (Lefebvre, 1991; Massey, 2005). Questa visione ha sistematicamente marginalizzato le qualità fenomenologiche, affettive e temporali del luogo, riducendolo a entità astratta, oggetto di appropriazione e controllo. Negli ultimi decenni, tuttavia, il progetto ha iniziato a mettere in discussione questo riduzionismo, promuovendo letture dello spazio come processo relazionale, multispecie e dotato di memoria, agentività e potenziale trasformativo (Casey, 1997; Ingold, 2011). In tale prospettiva, il paesaggio non è più inteso come sfondo statico, ma come tessuto vivo di corrispondenze in cui agenti umani e non-umani co-producono forme di abitabilità.

In ambito urbano, tale riposizionamento teorico e progettuale si manifesta con particolare intensità nei cosiddetti spazi residuali: territori in apparente abbandono o marginalità che, a una lettura più attenta, rivelano una densità ecologica e temporale significativa. Tali luoghi si configurano come veri e propri archivi sensibili, stratificazioni di vissuti, memorie e dinamiche spontanee. In una prospettiva fenomenologica (Merleau-Ponty, 1945; Casey, 1997), il luogo non si riduce a mera estensione geometrica, ma si manifesta come corpo vissuto, sintesi dinamica di temporalità molteplici. Assunti in chiave paesaggistica, gli spazi residuali si rivelano dispositivi rigenerativi: non solo aree da recuperare, ma laboratori di architettura del paesaggio situata, capaci di ospitare biodiversità, micro-ecologie spontanee, pratiche agricole urbane e nuove forme di socialità.

In questa direzione si articola una duplice lettura ontologica dello spazio: come archivio e come soglia. Il luogo-archivio custodisce tracce biologiche, culturali e simboliche, accoglie saperi latenti e rende visibili genealogie ecologiche e relazionali. Lo spazio-soglia, invece, non conserva ma attiva: si colloca nei margini, nelle transizioni, nelle zone di indeterminatezza tra l'infrastrutturale e il vegetale, tra l'urbano e il non-urbano. Il *Terzo Paesaggio* proposto da Clément (2005) rappresenta un esempio paradigmatico di tale prospettiva: spazi apparentemente marginali che, proprio grazie all'assenza di controllo, diventano siti cruciali per la biodiversità e la rigenerazione spontanea. Qui il progetto di paesaggio non si esprime come imposizione formale, ma come pratica di ascolto, cura e attivazione delle dinamiche ecologiche già presenti, traducendo l'abbandono in risorsa generativa. Operativamente, ciò si traduce in corridoi vegetali temporizzati, aree di successione ecologica assistita e micro-topografie che incrementano continuità e servizi ecosistemici.

Questa doppia condizione di archivio e soglia si innesta nelle geografie post-antropocentriche e *more-than-human* (Whatmore, 2006; Tsing, 2015), che decostruiscono l'idea di una centralità esclusivamente umana nella produzione dello spazio. Secondo Ingold (2011), lo spazio è una maglia vivente di corrispondenze, un intreccio continuo tra forme di vita, materiali e forze ambientali. Progettare, nella prospettiva dell'architettura del paesaggio, non significa così definire oggetti compiuti, ma attivare relazioni: non imporre forme, bensì sintonizzarsi con traiettorie invisibili, rendendo leggibili le ecologie latenti. In tal senso, i miti della natura offrono una lente critica per interpretare il ruolo degli spazi residuali. In particolare, il mito della natura benigna – intesa come forza capace di assorbire perturbazioni e ristabilire condizioni di equilibrio – si intreccia qui con pratiche di rigenerazione situata. Tuttavia, questa postura non viene assunta ingenuamente: la resilienza ecologica non è automatica, ma dipende da processi di manutenzione collettiva, atti di cura e pratiche di co-abitazione multispecie (fig. 5). Progettare orientandosi ai futuri ancestrali implica dunque riconoscere il paesaggio come territorio vivo, abitato da temporalità stratificate, relazioni interspecifiche e potenzialità trasformative.

Fig. 5 – Transizione tra infrastruttura urbana e vegetazione spontanea: rappresentazione della condizione di Terzo Paesaggio come matrice rigenerativa (immagine: M. Corti).

Ne deriva una postura operativa che privilegia strategie adattive, reversibili e temporizzate, capaci di valorizzare le ecologie spontanee, sostenere pratiche comunitarie e attivare micro-trasformazioni in grado di restituire resilienza al sistema urbano.

Il Green Nexus Hub: pratiche paesaggistiche negli spazi residuali

Il progetto di ricerca *Green Nexus Hub*, attualmente in sviluppo nell'ambito del Dottorato in Sostenibilità e Innovazione per il Progetto dell'Ambiente Costruito e del Sistema Prodotto (ciclo XL) presso l'Università degli Studi di Firenze, si inserisce in questo orizzonte teorico e operativo. Gli interventi su aree di micro-produzioni alimentari urbane e condivise, come gli *orchard park* (Kimic, 2019), frutteti urbani condivisi, non operano una riqualificazione in senso convenzionale, ma attivano una rigenerazione ecologica e sociale radicata nell'ascolto del luogo e del tessuto urbano. Tali dispositivi si sviluppano in spazi residua-

Fig. 6 – Il Green Nexus Hub come dispositivo di landscape architecture: infrastruttura verde adattiva capace di integrare biodiversità, micro-food e pratiche collettive (immagine: M. Corti).

li, densi di segni, memorie agricole latenti e dinamiche postumane, instaurando una riconnessione lenta con la fertilità del suolo, la biodiversità spontanea e le relazioni interspecie (fig. 6). Dal punto di vista dell'architettura del paesaggio, questi interventi funzionano come catalizzatori di biodiversità e come nuove centralità civiche diffuse, riconfigurando gli spazi marginali in paesaggi vivi.

L'approccio metodologico adottato nel *Green Nexus Hub* è deliberatamente non prescrittivo e non deterministico. L'intervento si propone di svilupparsi in spazi a bassa intensità formale, capaci di accogliere l'imprevisto, adattarsi nel tempo e incorporare pratiche emergenti. Il gesto progettuale assume così la forma di un *attunement* ecologico (Puig de la Bellacasa, 2017), una sintonizzazione operativa con ritmi non-umani, temporalità vegetali e dinamiche silenziose. In questa configurazione, il mito della natura

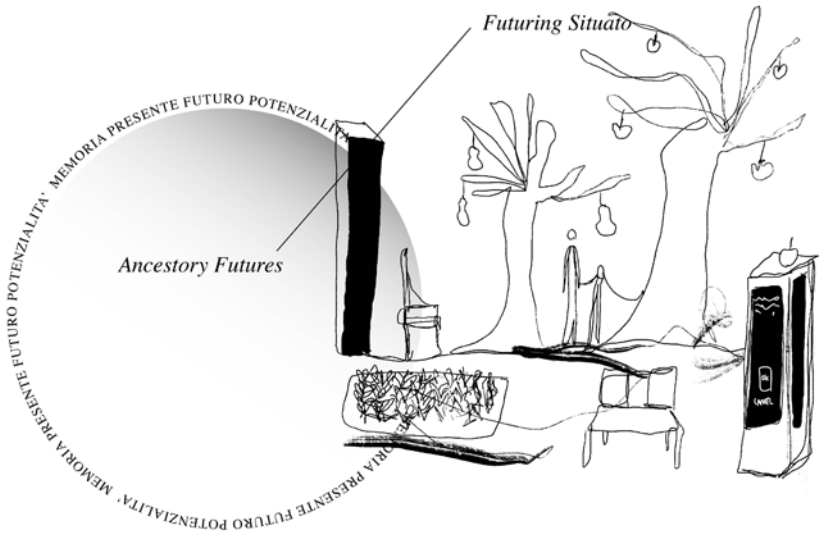


Fig. 7 – Schizzo artistico del futuring situato: progettare per i non umani, i non nati e gli assenti (immagine: P. Bagheri Moghaddam)

benigna, intesa come forza rigenerativa capace di assorbire perturbazioni e ristabilire condizioni di benessere, diviene struttura epistemologica del progetto: non una credenza ingenua, ma un principio operativo (fig. 7) con cui concepire gli spazi residuali come infrastrutture resilienti e aperte, capaci di ospitare usi plurali e intergenerazionali.

Nel contesto delle transizioni ecologiche e delle crescenti vulnerabilità urbane, il progetto dello spazio è quindi chiamato a ripensare radicalmente il proprio rapporto con la temporalità. Progettare tra memorie e futuri significa superare il paradigma dell'efficienza e del controllo, per abbracciare una visione del tempo come stratificazione coabitativa, in cui passato e futuro agiscono come presenze attive nel presente. In tale quadro, il mito della natura benigna assume una rinnovata centralità: la natura è riconosciuta come forza generativa e adattiva, capace di rigenerarsi se adeguatamente ascoltata, accompagnata, lasciata agire (Marino et al., 2020; Negrello et al., 2022).

Per rendere operativa questa visione, il *Green Nexus Hub* integra indicatori paesaggistici e ambientali (biodiversità, copertura vegetale, connettività ecologica, qualità microclimatica), indicatori sociali (tempi di permanenza, pratiche di cura collettiva, percezione di comfort) e strumenti tecnologici (*Internet of Nature*, sensori di umidità e qualità dell'aria, *nature-based solutions*). Questi parametri permettono di monitorare i processi nel tempo e di orientare pratiche di gestione in dialogo con le comunità (fig. 8).

Il progetto esplora come spazi residuali possano trasformarsi in infrastrutture ecologiche e sociali complesse. L'integrazione tra agricoltura urbana, innovazione tecnologica e *social design* produce ambienti di coabitazione multispecie e intergenerazionale. Gli *orchard park* si configurano come dispositivi ibridi: luoghi di produzione alimentare, ma anche di ritualità agricola, cura del suolo, relazione e apprendimento collettivo. Qui il fare agricolo si traduce in gesto relazionale e in un'esperienza di lentezza, un'attesa attiva che riscrive il rapporto con il tempo in chiave sensibile e plurale (Follesa et al., 2024). Dal punto di vista del paesaggio, tali dispositivi agiscono come micro-cerniere ecologiche che ricuciono frammenti urbani, con effetti positivi sulla connettività ambientale e sul comfort microclimatico.

Le indagini qualitative mostrano come tali spazi siano vissuti dagli utenti come contesti ad alto valore relazionale e simbolico. La natura non è percepita come entità fragile da proteggere, ma come presenza generativa da accompagnare. La lentezza operativa, il fare non produttivistico e l'attitudine rituale generano un nuovo regime temporale: il progetto si configura come pratica situata, capace di attivare corrispondenze tra passato e futuro, memoria e possibilità. Questa dimensione esperienziale conferma il ruolo del paesaggio come medium di cura e di apprendimento collettivo.

Le tecnologie impiegate si pongono come mediatori ambientali e relazionali. Sensori, dispositivi e interfacce digitali diventano strumenti di ascolto e restituzione situata, capaci di leggere e co-costruire i bisogni del territorio in modo dialogico. In questo senso, la tecnologia non è imposta dall'alto, ma incorporata in un processo di co-evoluzione tra umano e non-umano. Nel progetto di paesaggio, tali tecnologie agiscono come protesi sensibili del sito, supportando decisioni manutentive e adattive.

Il modello progettuale che ne deriva è lento, riflessi-

Fig. 8 – Parametri paesaggistici e sociali per la manutenzione adattiva del Green Nexus Hub: indicatori di biodiversità, comfort microclimatico e relazioni collettive (immagine: M. Corti).

vo e intergenerazionale. La lentezza è intesa come capacità di aderire ai ritmi ecologici dei luoghi; la riflessività come postura critica e attenta ai processi; l'intergenerazionalità come riconoscimento delle eredità storiche e delle responsabilità future. Come osserva Kimic (2019), il tessuto urbano può essere così compreso come dispositivo che conserva tracce e genera possibilità, se abitato con responsabilità e cura. In questa prospettiva, il progetto non risolve, ma accompagna; non chiude, ma apre; non anticipa in modo deterministico, ma sostiene ciò che eccede la temporalità moderna. È proprio in questo accompagnamento che il paesaggio manifesta la propria capacità rigenerativa.

Gli *orchard park* divengono così archivi di biodiversità, catalizzatori civici e ambienti trasformativi. La loro efficacia progettuale non risiede nella forma finale, ma nella capacità di attivare relazioni situate tra soggetti e tempi diversi. Da questa prospettiva, gli esiti paesaggistici non sono oggetti, ma regimi di relazione e manutenzione condivisa.

Progettare tra memorie e futuri significa concepire lo spazio come soglia intertemporale: un luogo dove tecnica e vivente coesistono, dove la memoria orienta e dove il futuro è abitato (Puigdueta et al., 2021). Questo cambio di paradigma invita a considerare il progetto non come semplice produzione di spazi, ma come tessitura di relazioni temporali che includono non solo il presente, ma anche chi ci ha preceduto e chi verrà dopo di noi. È la definizione stessa di paesaggio come infrastruttura viva, dove il patrimonio si rigenera in forme plurali e situate.

Design e architettura del paesaggio come pratiche di rigenerazione situata

Il presente lavoro ha permesso di ripensare criticamente la nozione di futuro, non più come un concetto lineare e astratto, ma come un processo situato, corporeo e narrativo. L'idea di 'futuri dell'ascendenza' non si configura come una mera speculazione utopica, bensì come una disciplina etica e politica che fonda la progettazione sulla cura, sulla memoria e sulla responsabilità multispecie. In tale prospettiva, il Design e l'architettura del paesaggio si rivelano strumenti operativi complementari, capaci di attraversare e connettere molteplici scale temporali, ecologiche e sociali.

Il futuro non è più un orizzonte distante o un ideale astratto, ma un'eredità viva da ascoltare, accogliere e rigenerare. Il progetto si configura come un atto di co-divenire, che non risponde alla frammentazione moderna, bensì promuove una coabitazione operante tra vivente e tecnica, tra memoria e possibilità. In questo senso, il mito della natura benigna non si limita a un dispositivo ideologico, ma assume una valenza operativa: riconosce nella natura una forza

rigenerativa in grado di sostenere ambienti condivisi e comunità resilienti. Applicato al paesaggio, questo principio diventa guida per pratiche situate capaci di rafforzare la biodiversità, sostenere ecologie urbane diffuse e valorizzare patrimoni materiali e immateriali. Il paesaggio si afferma così come dispositivo di mediazione tra eredità e possibilità, spazio in cui la memoria diventa matrice progettuale e il futuro prende forma in pratiche collettive.

L'architettura del paesaggio offre il quadro disciplinare e operativo in cui tali gesti trovano radicamento, traducendo i principi teorici in pratiche concrete di rigenerazione situata, dove il progetto non si configura come un mero esercizio tecnico, ma come un atto politico, ecologico e ontologico, che invita a ripensare in profondità il nostro rapporto con il tempo, lo spazio e le comunità, e dove il Design si trasforma in un processo di cura capace di abbracciare la complessità delle relazioni umane e non umane. In tal modo, Design e paesaggio si intrecciano come linguaggi convergenti della rigenerazione, favorendo la co-creazione di futuri sostenibili, inclusivi e resilienti, e aprendo spazi di possibilità per nuove forme di convivenza e corresponsabilità.

Progettare il futuro non significa solo delineare possibilità, ma restituire dignità e voce a ciò che ci precede e a ciò che verrà. In questo scenario, l'architettura del paesaggio e il Design si confermano come campo essenziale non solo per interpretare, ma per praticare la rigenerazione territoriale e sociale, rendendo tangibili i 'futuri dell'ascendenza' e inscrivendo il mito della natura in un orizzonte progettuale di giustizia ecologica e intergenerazionale. Così inteso, il mito della natura benigna diventa ipotesi di progetto verificabile nello spazio e nel tempo e contribuisce a ridefinire i 'nuovi miti' del progetto di paesaggio.

Riferimenti bibliografici

Bellini O.E., Ruscica G., Paris V. 2022, *Verso una nuova ecologia dell'abitare condiviso – Verde tecnologico e Internet of Nature | Towards a new ecology of shared living – Technological greenery and the Internet of Nature*, «Agathón | International Journal of Architecture, Art and Design», vol. 11, pp. 124-135, <https://doi.org/10.19229/2464-9309/11112022> (01/09).

Berardi F. 2011, *After the future*, AK Press, Oakland.

Casey E.S. 1997, *The fate of place: A philosophical history*, University of California Press, Berkeley, <https://doi.org/10.1525/california/9780520276031.001.0001> (01/09).

Clément G. 2005, *Le manifeste du tiers paysage*, Sujet/Objet.

Country B. et al. 2022, *Songspirals bring country into existence: Singing more-than-human and relational creativity.* «Qualitative inquiry», vol. 28, n. 5, pp. 435-447.

Davis J. L. 2017, *Resisting rhetorics of language endangerment: Reclamation through Indigenous language survivance*, «Language Documentation and Description», vol. 14, pp. 37-58.

Dillon G. (a cura di) 2012, *Walking the clouds: An anthology of Indigenous science fiction*, University of Arizona Press, Tucson.

Errante L., De Capua A. 2023, *Progettazione tecnologica per la transizione ambientale della città – Opportunità di innovazione | Technological design for the environmental transition of the city. Opportunities for innovation*, «Techne | Journal of Technology for Architecture and Environment», vol. 26, pp. 78-85, <https://doi.org/10.36253/techne-14484> (01/09).

Escobar A. 2018, *Designs for the pluriverse: Radical interdependence, autonomy, and the making of worlds*, Duke University Press, Durham, <https://doi.org/10.2307/j.ctv11smnz6> (01/09).

Follesa S., Corti M., Struzziero D., Piluso A. 2024, *Design del sistema alimentare per comunità resilienti – Agricoltura urbana e spazi sostenibili*, «Agathón | International Journal of Architecture, Art and Design», vol. 15, pp. 306-315.

Hamacher D.W., Sabatino M., Tapim A. 2019, *Indigenous ecological knowledge and seasonal calendars of the Torres Strait Islands, Australia*, «Ecological Management & Restoration», vol. 20, n. 3, pp. 197-206.

Ingold T. 2011, *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*, Routledge, London.

Kimic K. 2019, *Orchard as a special element of an urban park – History and the present*, «Teka Komisji Urbanistyki i Architektury Oddziału Polskiej Akademii Nauk w Krakowie», vol. 47, pp. 163-174.

Lefebvre H. 1991, *The production of space*, Blackwell, Oxford (ed. orig. 1974), <https://doi.org/10.1086/244834> (01/09).

Marino D. et al. 2020, *Cibo, città, sostenibilità. Un tema strategico per l'Agenda 2030*, Barilla Center for Food & Nutrition Foundation, Parma.

Massey D. 2005, *For space*, Sage Publications, London.

Merleau-Ponty M. 1945, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris.

Miller R. 2018, *Transforming the future: Anticipation in the 21st century*, Taylor & Francis, London.

Morrison A. et al. 2023, *Otherwising futures design learning*, in Id. (a cura di), *Design futures literacies: Practices & prospects*, Oslo School of Architecture and Design, Oslo, pp. 304-364.

Negrello M., Roccaro D., Santus K., Spagnolo I. 2022, *Progettare l'adattamento – Resilienze di agricoltura urbana nel contesto europeo | Design the adaptation – The resilience of urban agriculture in the European context*, «Agathón | International Journal of Architecture, Art and Design», vol. 11, pp. 74-83, <https://doi.org/10.19229/2464-9309/1162022> (01/09).

Norton J. et al. 2017, *A grand challenge for HCI: Food + sustainability*, «Interactions», vol. 24, n. 6, pp. 50-55, <https://doi.org/10.1145/3137095> (01/09).

Puig de la Bellacasa M. 2017, *Matters of care: Speculative ethics in more than human worlds*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Puigdueta I. et al. 2021, *Urban agriculture may change food consumption towards low carbon diets*, «Global Food Security», vol. 28, p. 100507, <https://doi.org/10.1016/j.gfs.2021.100507> (01/09).

Tsing A.L. 2015, *The mushroom at the end of the world: On the possibility of life in capitalist ruins*, Princeton University Press, Princeton.

Whatmore S. 2006, *Materialist returns: Practising cultural geography in and for a more-than-human world*, «Cultural Geographies», vol. 13, n. 4, pp. 600-609, <https://doi.org/10.1191/1474474006cgj377oa> (01/09).

Wright S. et al. 2016, *Co-becoming Bawaka: Towards a relational understanding of place/space*, «Progress in Human Geography», vol. 40, n. 4, pp. 455-475, <https://doi.org/10.1177/0309132515589437> (01/09).

Immaginazione e paesaggio. Prospettive post-antropocentriche

Daniela Dispoto
Dipartimento di Pianificazione, Design, Tecnologia dell'Architettura (PDTA), Università degli studi La Sapienza – Roma, Italia
daniela.dispoto@uniroma1.it

Abstract
Il testo sviluppa una riflessione sui poli concettuali di nuove visioni e cecità, esplorando le traiettorie emergenti nel dibattito contemporaneo sul ruolo dell'umano e sul suo rapporto con la natura. Attraverso il riferimento alle teorie post-umaniste e all'ibridazione tra discipline, si sottolinea l'urgenza di superare l'antropocentrismo e di rinnovare le modalità di narrazione e percezione del paesaggio. In questo scenario si inseriscono i progetti luminosi di Daan Roosegaarde, capaci di stimolare una nuova immaginazione ecologica e offrire spunti per una cultura più inclusiva e sostenibile. In queste opere, la luce assume funzione di linguaggio poetico e relazionale, rendendo visibili le connessioni invisibili tra umani e non-umani.

The text reflects on the concepts of new visions and blindness, examining emerging debates about humans' role and their relationship with nature. Referencing posthumanist theories and disciplinary hybridization, it highlights the urgent need to move beyond anthropocentrism and renew how we narrate and perceive landscapes. In this context, Daan Roosegaarde's light-based projects stimulate a new ecological imagination and offer insights for a more inclusive, sustainable culture. Here, light serves as a poetic and relational language, revealing invisible connections between humans and non-humans.

Keywords
Post-umanesimo, Immaginazione ecologica, Racconto luminoso, Relazioni interspecifiche, Paesaggio
Post-humanism, Ecological imagination, Light-based narrative, Interspecific relationships, Landscape

Received: *May 2025* / Accepted: *December 2025* | © 2025 Author(s). Open Access issue/article(s) edited by RI-VISTA, distributed under the terms of the CC-BY-4.0 and published by Firenze University Press. Licence for metadata: CC01.0. DOI: 10.36253/rv-17943

A Bacoli, nel cuore dei Campi Flegrei, all'interno del Parco Archeologico delle Terme di Baia – un luogo sospeso tra mare e mito – si trova un fico che cresce capovolto. Questo albero selvatico ha radici ancorate al soffitto di una volta in cocciopesto, il tipico materiale delle antiche terme romane, mentre i suoi rami si sviluppano verso il basso. La sua crescita ribaltata è il risultato di un adattamento straordinario, che sfida in modo affascinante e poetico le convenzioni naturali[1]. L'immagine del fico di Baia, dalle radici affondate 'in aria' e la chioma a lambire il viso dei visitatori, è al tempo stesso testimonianza della straordinaria resilienza delle piante – della loro 'intelligenza' vegetale (Mancuso, 2019) – e simbolo potente di metamorfosi, quasi un invito visivo a cambiare prospettiva. Un'esortazione a rimuovere quel filtro attraverso cui osserviamo la realtà e che Caffo (2017) descrive come un paio di occhiali deformanti, capaci di farci percepire lo spazio come concavo quando invece è convesso. Nuove visioni e cecità costituiranno i due poli concettuali su cui si impernia la riflessione proposta, con l'intento di mettere in luce le traiettorie emergenti nel dibattito contemporaneo sull'umano e sul suo rapporto con la natura, e di offrire suggestioni per rinnovare le modalità di narrazione e percezione del paesaggio. Mancuso (2019) nella sua instancabile opera divulgativa descrive la straordinaria resilienza delle piante: organismi antichissimi, presenti sulla Terra da centinaia di milioni di anni e capaci di sopravvivere a eventi catastrofici che hanno spazzato via intere specie animali[2]. Invita a riconoscerne l'intelligenza e a non considerarle semplici risorse, ma alleate essenziali per affrontare le sfide ambientali del presente e del futuro. "Gli alberi stanno facendo la scienza. Effettuano un miliardo di prove sul campo. Fanno le loro congetture, e il mondo vivente dice loro cosa funziona" (Powers, 2019 cit. in Khon, 2021, p.29).

Le piante, continua Mancuso (2019), non sono solo testimoni del passato, ma vere e proprie custodi del nostro avvenire. D'altronde, se un giorno scomparissero dalla Terra, la vita umana cesserebbe nel giro di poche settimane o mesi. Al contrario, le piante continuerebbero a vivere senza di noi. Un'affermazione che mi riporta alla mente Angkor Wat, l'imponente sito archeologico in Cambogia, dove templi e palazzi, ormai rovine semidistrutte, sono stati inghiottiti da una natura cresciuta senza ostacoli per secoli. Radici possenti sfondano i tetti dei templi, mentre rami poderosi si attorcigliano ai muri come a volerli scuotere e far crollare. Decine di edifici sembrano soffocati, stritolati da una vegetazione che sopravvive e assorbe ciò che resta della presenza umana.

Per una ri-lettura dell'umano: nuove visioni e Grande Cecità

Si è ormai largamente affermata, anche grazie alla sua forza comunicativa, l'idea di definire l'epoca attuale – e, più in generale, l'intera fase della storia del mondo segnata dalla crescente influenza dell'uomo – come Antropocene. Tuttavia, a ben vedere, questo concetto sposta l'attenzione non tanto sulla fragilità della natura, quanto su quella dell'essere umano. Come osserva Allegra (2019, p.7), l'Antropocene, pur nel suo apparente trionfo, è sempre più spesso interpretato come il tempo del declino dell'uomo. È un'era dominante, sì, ma già in fase di tramonto. Paradossalmente, è proprio questo indebolimento che la rende finalmente visibile e nominabile: solo quando un'egemonia comincia a perdere forza, diventa possibile riconoscerla e metterla in discussione. In ambito filosofico – e non solo – è in corso da anni un profondo ripensamento della condizione umana, che va oltre l'antropocentrismo, orientandosi verso prospettive trans- o post-umane che trovano sviluppo all'incrocio di diversi approcci disciplinari e transdisciplinari. In generale – e semplificando – si tratta di un tentativo di ridefinire l'umano alla luce dei risultati delle scienze e delle tecnologie, spostando il focus dalla nozione di sostanza a quella di 'relazione'. L'obiettivo è quello di collocare l'umano in una posizione nuova, non più considerata come fissa o 'data' ma 'da darsi', continuamente da costruire e rinegoziare (Caltagirone, 2019, p.153). Il superamento della dicotomia tra uomo e natura – come proposto da quello che Caffo (2017, 2019) definisce il post-umano contemporaneo – apre la strada a un nuovo paradigma, che abbandona il mito della fragilità della natura per orientarsi verso una prospettiva di relazione interspecifica. Una direzione che trova consonanza con il pensiero di Latour (2014) sull'agentività del non-umano, dove la centralità dell'uomo viene ridimensionata a favore del riconoscimento di una molteplicità di agenti e di un pianeta inteso come rete di relazioni dinamiche. In questo quadro, la natura non è più concepita come un'entità unica e statica, né riducibile a modelli – o miti – che pretendono di semplificarne i comportamenti[3], bensì come un insieme eterogeneo di forze e soggetti attivi che interagiscono in maniera imprevedibile. Come osserva Latour (2014), l'agire non è prerogativa esclusiva dell'uomo, ma una qualità diffusa, che rende ogni ente significativo nella misura in cui entra in relazione con gli altri. L'umanità è dunque uno dei tanti attori di un processo di trasformazione continua. Per i post-umanisti, come sottolinea Allegra (2019), la grande speranza di salvezza risiede nel ritorno a una matrice fluida, capace di congedarsi dall'antropocentrismo e di aprirsi all'ibridazione con ogni forma di esistenza. Caffo (2017) chiarisce che l'ibrido, proprio come il tutto nella dottrina aristotelica,

non è la semplice somma delle sue parti, ma una terza entità, radicalmente nuova. La riflessione filosofica è uno strumento prezioso per comprendere cosa si intenda davvero con 'cambio di prospettiva' nella ridefinizione dell'identità umana: una ri-lettura dell'umano che abbandona i canoni classici per intraprendere una vera e propria riscrittura delle coordinate antropologiche su cui si è fondato il pensiero occidentale (Caltagirone, 2019, p.156). Tuttavia, questo cambiamento di prospettiva è ancora in divenire. Come osserva ancora Caffo (2017, p.65), siamo nel mezzo di un processo che definisce 'speciazione simpatrica': due forme di umanità – l'Homo Sapiens e il post-umano contemporaneo – stanno evolvendo separatamente, pur condividendo lo stesso spazio. Un'evoluzione silenziosa, quasi impercettibile, ma già in atto. Amitav Ghosh (2017) descrive la nostra epoca, così orgogliosa della propria consapevolezza, come il tempo della *Grande Cecità*: un'epoca in cui, proprio mentre affrontiamo crisi profonde come il cambiamento climatico, perdiamo la capacità di raccontare i processi, le trasformazioni e le catastrofi che ci coinvolgono. Eppure, è proprio il cambiamento climatico – manifestazione tangibile dell'Antropocene – a rappresentare un appello urgente, che chiama a raccolta saperi e discipline diverse, spingendoli a dialogare e collaborare. Sostiene Manari Ushigua[4]: "Possiamo dire che iniziamo a toccare un futuro. E questo futuro è già qui. I cambiamenti climatici ci spingono a iniziare a vivere questo futuro ora" (Kohn, 2021, p.24).

Siamo in un momento soglia: un passaggio critico in cui il nostro modo di guardare il mondo sembra cambiare direzione. Gli eventi inattesi e disorientanti che si susseguono con sempre maggiore frequenza stanno generando una nuova consapevolezza: non siamo mai stati soli. Da sempre viviamo immersi in una fitta rete di relazioni con altri esseri viventi, creature con cui condividiamo capacità che credevamo esclusive dell'uomo – come la volontà, il pensiero e persino la coscienza. Ghosh (2017, p.31) sostiene che è come se la Terra stessa fosse intervenuta per mettere in discussione quelle convinzioni radicate nel dualismo cartesiano, che ha storicamente attribuito ogni forma di intelligenza e intenzionalità all'essere umano, negandole al resto del vivente. Sebbene Ghosh sia prima di tutto uno scrittore, le sue riflessioni si inseriscono a pieno titolo in quell'arcipelago di pensiero post-umanista descritto da Caltagirone (2019), un movimento riconoscibile e trasversale ai diversi saperi e che ipotizza la possibilità di superare i limiti dell'attuale condizione umana (Caltagirone, 2019, p. 149). Di cecità parla anche Mancuso (2023) e sottolinea come, rimuovendo la natura dal nostro sguardo, abbiamo finito per percepirci non solo separati, ma addirittura superiori ad essa, quasi immuni alle leggi dell'evoluzione. "Di cecità in cecità, abbiamo elimina-

to così tanta vita dal nostro orizzonte intellettivo che alla fine ci siamo ritrovati a essere gli unici"(Mancuso, 2023, cap. 1). Definisce *Plant Blindness* una forma di cecità cognitiva per cui tendiamo a ignorare le piante, considerandole irrilevanti. Nasce dalla nostra limitata capacità di elaborare la massa enorme di informazioni sensoriali che riceviamo: per gestirle, il cervello filtra ciò che giudica non essenziale, e le piante, immobili e silenziose, vengono spesso cancellate dalla nostra percezione. Quel rovesciamento di prospettiva simboleggiato dal fico capovolto sembra proporre un invito a ripensare lo sguardo sulla condizione umana: non più intesa come semplicemente circondata dalla natura, ma immersa in essa, parte integrante di un sistema vivente**.** La sua immagine, tanto straniante quanto evocativa, richiama la forza vitale e la capacità di metamorfosi che ci circondano e ci attraversano. In questo senso, l'albero a testa in giù non è solo un paradosso visivo, ma la metafora di uno sguardo rinnovato, che sollecita ad abbracciare nuove visioni della relazione tra umanità e natura. Per abbracciare un nuovo paradigma, in cui l'essere umano sia in relazione profonda con il non-umano, è necessario superare l'impianto del pensiero binario che per secoli ha strutturato la nostra visione del mondo. Si tratta, come sottolinea Caffo (2017, p. 60), di un compito complesso ma imprescindibile: "solo abbandonando le dicotomie possiamo comprendere il senso profondo dell'ibridazione, che ci insegna come la vita sia fatta di sfumature, non di confini netti". Da un punto di vista speculativo, risulta particolarmente innovativa la posizione di Kohn (2021), che propone un'estensione dell'antropologia oltre i confini dell'umano. L'autore invita infatti a rivedere radicalmente la nostra posizione nel mondo, riconoscendo che non siamo gli unici esseri in grado di significare, comunicare e 'pensare': anche animali, piante e interi ecosistemi partecipano attivamente alla costruzione di significati. Questi esseri non-umani non vanno interpretati in chiave antropomorfica, ma riconosciuti come soggetti capaci di elaborare segni, simboli e segnali per orientarsi e agire nel mondo. Chiarisce che "ciò che condividiamo con le creature viventi non umane, quindi, non è la corporeità (*embodiment*), come sosterrebbero alcune varianti del pensiero fenomenologico, ma il fatto che viviamo tutti con e attraverso i segni" (Kohn, 2021,p. 53).

Nuove narrazioni, nuovi immaginari

Se i segni esistono anche al di là dell'umano (Kohn, 2021), e se dunque il linguaggio non è più sufficiente da solo a spiegare il mondo**,** allora – si chiede Ghosh (2017) – come si può formulare un nuovo pensiero in assenza di linguaggio? La risposta risiede nella capacità di sviluppare forme espressive ibride, in cui immagini e narrazioni visive possano aprire a una nuova immaginazione. Per lui, pensare per immagini è il primo passo verso un rinnovato sguardo sul mon-

do. Nel suo saggio, Ghosh (2017, p. 125) si concentra soprattutto sulla letteratura, accusandola di un fallimento immaginativo e culturale. La crisi che stiamo vivendo, sostiene, non è solo ambientale, ma anche umana e culturale. La cultura contemporanea genera desideri – come automobili, elettrodomestici, giardini o case – che alimentano un'economia fondata sui combustibili fossili. Questo immaginario consumistico è strettamente connesso alla storia del capitalismo e dell'imperialismo, forze che hanno modellato il mondo moderno. La sfida, dunque, non riguarda solo le arti e le scienze, ma mette in discussione il nostro stesso modo di percepire e immaginare la realtà. Per questo afferma che "ciò di cui abbiamo più bisogno è una via d'uscita dall'immaginario individualizzante in cui siamo intrappolati" (Ghosh, 2017, p. 125). Sono passati vent'anni da quando Bill McKibben, fondatore del movimento ambientalista *350.org*, evidenziava come, nonostante la crescente consapevolezza scientifica riguardo al cambiamento climatico, questa non si fosse ancora radicata nella cultura popolare. Scriveva: "Ma stranamente, anche se ne siamo consapevoli, non lo siamo davvero. Non lo sentiamo nelle viscere; non è parte della nostra cultura. Dove sono i libri? Le poesie? Le opere teatrali? Le dannate opere liriche?" (McKibben, 2005). È un appello che attraversa i decenni travalicando le tradizionali discipline, e che ha trovato un fecondo connubio tra arte e scienza, le quali, sebbene si configurino come due territori distanti, condividono la capacità di indagare a fondo la complessità del reale. È proprio questa affinità a rendere il loro binomio particolarmente efficace nel raccontare le grandi questioni del nostro tempo, come il cambiamento climatico, che negli ultimi dieci anni è stato protagonista di numerose esposizioni artistiche (Vacca, 2017). Vacca (2017, p.5) evidenzia il doppio potenziale dell'arte in relazione a questo tema: da un lato, il suo valore educativo, capace di accrescere la consapevolezza del pubblico; dall'altro, la forza visionaria con cui prefigura scenari futuri per il pianeta e i suoi abitanti. In questo senso, l'arte contemporanea ha assunto il ruolo di medium profetico, capace di comunicare l'urgenza ambientale in modo efficace e coinvolgente. La sua forza persuasiva risiede nella capacità di rendere accessibili e comprensibili questioni complesse come quella climatica. Se ripercorriamo gli ultimi sessant'anni della storia dell'arte, ci accorgiamo che già dalla fine degli anni Cinquanta l'emergenza ambientale sia stata al centro di numerose tendenze artistiche. A partire dagli anni Sessanta, con l'affermarsi di correnti come la *Land Art*, la *Environmental Art* e la *Ecological Art*, il rapporto tra essere umano e natura divenne un tema centrale, aprendo nuove direzioni di ricerca e riflessione che restano tuttora attuali. Durante gli anni Novanta si delineò una sorta di dicotomia nel panorama artistico: da un lato continuarono le ricerche volte a indagare il rapporto tra esseri umani e ambiente, dall'altro

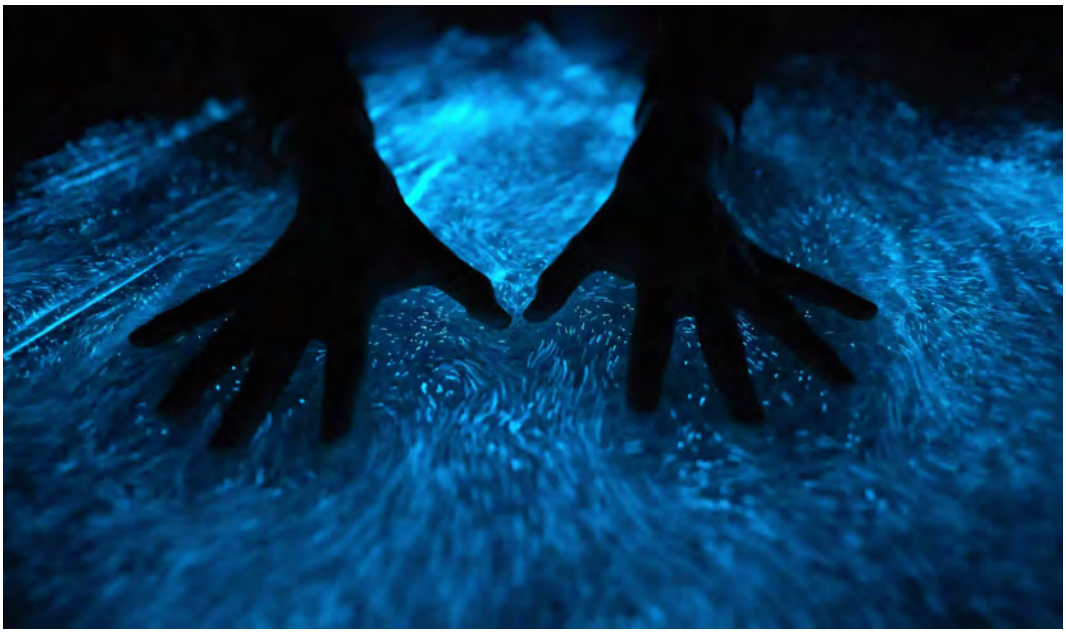


Fig. 1 - *Glowing Nature*, Afsluitdijk, Paesi Bassi. La luce di alghe antiche - racchiuse in gusci polimerici - si attiva al passaggio dei visitatori (foto: pagina ufficiale dello Studio Roosegaarde).

emersero pratiche orientate a sensibilizzare sui rischi sempre più evidenti che il pianeta stava correndo. Se in precedenza l'attenzione degli artisti era rivolta principalmente alla possibilità di instaurare un dialogo con la natura – come nel caso di Nils-Udo, il cui lavoro invita a riflettere sulla relazione uomo-natura mettendo in luce la bellezza e la fragilità dell'ambiente naturale[6] – a partire dagli anni Novanta crebbe invece la preoccupazione per i disastri ambientali che minacciavano la Terra[7]. In questo contesto, l'arte prova a trasformarsi in un medium attraverso cui leggere il destino del pianeta e, con esso, quello dell'umanità stessa. Questo contributo vuole esplorare la possibilità di adottare una nuova visione delle interconnessioni che definiscono il sistema vivente Terra e le relazioni tra umani e non-umani, proponendo al contempo un invito a considerare prospettive e pratiche in grado di arricchire la ricerca su e per il paesaggio. Collegato a queste nuove visioni, l'obiettivo è aprirsi a forme di immaginazione inedite, narrazioni e approcci che, sottraendosi a visioni tradizionali – coloniali, occidentali e capitaliste – possano attraversare trasversalmente discipline e territori di conoscenza, offrendo uno sguardo più ricco e articolato. Come sottolineano Lambertini e Matteini (2020), affrontare la complessità del paesaggio richiede la costruzione di nuove reti e categorie interpretative, capaci di sviluppare modi innovativi di pensare e progettare, favorendo l'integrazione di conoscenze diverse e l'articolazione di approcci interdisciplinari.

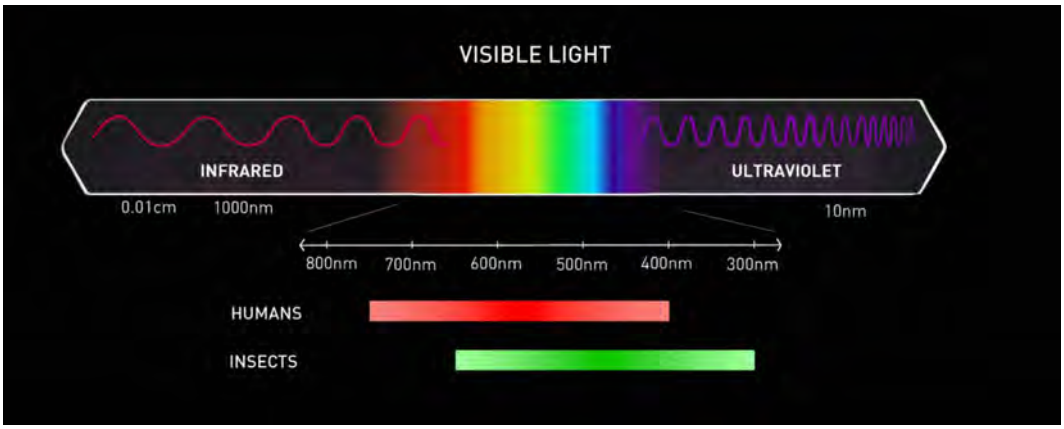
Il racconto luminoso di Roosegaarde per il futuro

Può un paesaggio farsi portavoce delle relazioni invisibili che lo compongono e che ci legano profondamente ad esso? I progetti del ciclo *Glowing Nature*[8], ideati da Daan Roosegaarde e realizzati dallo Studio Roosegaarde, sembrano accogliere proprio questa suggestione. Attraverso l'impiego della luce come medium, questi lavori rivelano dimensioni non-umane del paesaggio, ne amplificano i significati e aprono a nuovi livelli di lettura sensibile e percettiva. La visione olistica di Roosegaarde sembra raccogliere l'eredità

Fig. 2 - *GlowingGarden*, Bali.Un giardino di fiori luminescenti, osservato attraverso lo sguardo di una farfalla (foto: pagina ufficiale dello Studio Roosegaarde).

di Humboldt che, in un'epoca in cui altri scienziati erano alla ricerca di leggi universali, sosteneva che la natura andasse sperimentata attraverso le sensazioni, riconoscendola come una forza globale: "un unico tessuto fatto di migliaia di fili" (Wulf, 2017, p.151). In chiave contemporanea, Roosegaarde fa percepire queste connessioni attraverso esperienze emozionali capaci di suscitare meraviglia. Come ricordava Humboldt in *Cosmos* "la conoscenza non può mai uccidere la forza creativa dell'immaginazione, perché genera emozione e ammirazione"(Wulf, 2017, p.396). In questo senso, le opere di Roosegaarde e la visione di Humboldt condividono lo stesso intento: far percepire la natura non solo con la mente, ma anche con la sensibilità e l'immaginazione, riconoscendo l'interconnessione di ogni elemento in un unico sistema vivente. Per Roosegaarde la luce è un linguaggio: uno strumento relazionale in grado di connettere le persone con l'ambiente e con sé stesse ed è sempre utilizzata in modalità poetica ed emozionale. Elemento simbolico per eccellenza fin da Platone, che si colloca tra i promotori originari della corrispondenza tra luce, conoscenza e bene (Ferrero, 2023), la luce – in antitesi al mondo dell'oscurità – consente infatti di vedere e comprendere. *Glowing Nature* si propone di creare un dialogo profondo tra l'uomo e l'ambiente naturale, utilizzando la bioluminescenza[9] come mezzo espressivo e strumento di sensibilizzazione ambientale. La prima sperimentazione con la bioluminescenza risale al 2015, nell'ambito del progetto *Icoon Afsluitdijk*, dedicato alla riqualificazione della diga più iconica e strategica dei Paesi Bassi: l'Afsluitdijk, lunga ben 32 km. L'installazione, realizzata all'interno di un ex bunker in Frisia, era un'opera interattiva e suggestiva che offriva un'esperienza unica di incontro tra uomo e microrganismi luminosi. Protagoniste erano antiche alghe bioluminescenti, risalenti a circa 700 milioni di anni fa, capaci di emettere luce al semplice tocco umano.

Il progetto di ricerca in questa direzione è continuato mantenendo il nome *Glowing Nature*. La declinazione più compiuta è senza dubbio *Glowing Garden*, un'installazione immersiva che trasforma un giardi-



no tradizionale in un paesaggio notturno onirico, popolato da centinaia di orchidee e altre specie vegetali che emettono una luce naturale. L'effetto è quello di rivelare motivi e colori normalmente invisibili all'occhio umano, ma percepiti dagli insetti impollinatori come farfalle, api e lucciole, colmando il divario tra le due specie.

Il mondo degli impollinatori infatti si trova al di là della percezione umana: mentre gli esseri umani vedono la luce nello spettro visibile (400–700 nm), farfalle e api percepiscono le lunghezze d'onda ultraviolette (<400 nm), riuscendo così a distinguere pattern luminosi sui fiori che li guidano verso il nettare. *Glowing Garden* ricrea questa brillantezza invisibile all'umano grazie all'interazione tra specifiche lunghezze d'onda di luce ultravioletta e le caratteristiche intrinseche dei fiori. Non c'è alterazione dell'equilibrio ecologico: questo approccio innovativo evita l'uso di OGM o rivestimenti chimici, puntando invece su tecniche di illuminazione sostenibili per svelare la bellezza nascosta della natura. In tal modo, il visitatore è invitato a osservare la natura 'attraverso gli occhi di una far-

Fig. 3 - *Glowing Garden*, spettro della luce visibile
(foto: pagina ufficiale dello Studio Roosegaarde).

Fig. 4 - *Glowing Garden*, comparazione tra la vista umana
(sx) e la vista di una farfalla (dx)
(foto: pagina ufficiale dello Studio Roosegaarde).

falla', immergendosi in un'esperienza sensoriale che unisce estetica e consapevolezza ecologica. Accanto ai *Glowing Flowers*, l'installazione permette di vedere alberi dal tronco luminoso e insetti come i millepiedi, immergendo le persone in un'opera d'arte vivente che suscita curiosità e riflessione. Il progetto è stato sviluppato in collaborazione con esperti botanici, che hanno garantito il benessere delle piante e il rispetto degli equilibri naturali, sottolineando l'approccio sostenibile e il supporto scientifico all'installazione. Ispirata dalla stessa filosofia di valorizzazione della natura attraverso la luce, *Glowing Coral Reef* si rivolge agli ecosistemi marini. Le barriere coralline, minacciate dal riscaldamento globale e dall'inquinamento, vengono qui illuminate per mostrare la loro bellezza e fragilità.

"I limiti della nostra visione non dipendono soltanto da ciò che riusciamo a vedere, ma da quanto siamo in grado di allenare la visione periferica. Il campo visivo è infatti molto più ampio di ciò a cui normalmente prestiamo attenzione: vediamo molto di più di quanto effettivamente guardiamo" (Caffo, 2017, p. 29). È proprio su questa soglia di percezione ampliata che si colloca il ciclo *Glowing Nature*, il quale non solo estende le nostre capacità visive, ma stimola anche una nuova forma di comprensione e relazione con l'ambiente. Lo fa attraverso un'esperienza estetica e poetica, che invita a un rapporto con la natura basato sull'osservazione sensibile e sull'ascolto profondo. In questo senso, tornano alla mente le parole del leader Sápara Manari Ushigua: "Abbiamo perso l'arte di ascoltare. Ora il primo gesto che facciamo quando appare qualcosa è scattare una fotografia. Il telefono cellulare ci ha cambiati totalmente, ma se vedendo volare un uccellino ti fermi e inizi a guardare senza cercare di catturarlo in una fotografia, questo è un altro modo di ascoltare" (Kohn, 2021, p. 27). *Glowing Nature* si distingue nettamente, sia sul piano tecnico che concettuale, dalle più spettacolari installazioni di light design ambientale proponendosi piuttosto di svelare la complessità e la bellezza dei processi naturali. L'intento non è l'intrattenimento, ma l'attivazione di uno sguardo riflessivo sul nostro rapporto con la biodiversità e sull'urgenza di un approccio realmente sostenibile. Questa prospettiva si intreccia con quella evocata da Ghosh (2017), quando sottolinea la necessità di un 'linguaggio per immagini' capace di superare i limiti della parola, aprendo nuove vie all'immaginazione. È lo stesso linguaggio onirico che, secondo gli amazzonici come Manari, ci permette di "connetterci con la foresta" (Kohn, 2021). Come ricorda Coccia (2022, p. 135): "Non dobbiamo rispettare la Terra per la sua fragilità, dobbiamo invece imparare a viverla in un modo diverso, poiché il pianeta è la nostra futura carne. La carne di domani, di dopodomani e di mille milioni di anni a venire". Un invito potente a riconoscere l'intimità profonda che ci lega alla Terra, ben oltre le logiche del dominio e dello sfruttamento.

Fig. 5 - *Glowing Garden*, Bali. Millepiedi luminosi evocano la ricchezza della biodiversità
(foto: pagina ufficiale dello Studio Roosegaarde).

Fig. 6 - *Glowing Garden*, Bali. "Glowing Garden rivela la bellezza invisibile della natura" (Roosegaarde)
(foto: pagina ufficiale dello Studio Roosegaarde).

Note

(1) Il fico capovolto di Baia è un albero selvatico che si trova all'interno del Parco Archeologico delle Terme di Baia, a Bacoli, nei Campi Flegrei. La sua crescita capovolta è dovuta a un adattamento straordinario, probabilmente causato da lavori di scavo che hanno esposto le radici, costringendo l'albero a invertire la direzione della crescita per sopravvivere.
(2) Con esempi come il *Ginkgo biloba*, esistente da oltre 250 milioni di anni, Mancuso sottolinea la loro capacità di adattarsi rapidamente, comunicare, e sviluppare reti complesse.
(3) Si fa riferimento in particolare ai miti proposti da Schwarz e Thompson (1990) quali: natura robusta e benigna; natura robusta entro certi limiti; natura capricciosa; natura fragile.
(4) Manari Ushigua è un leader indigeno ecuadoriano appartenente al popolo Sápara, noto internazionalmente per il suo impegno nella difesa dei diritti delle popolazioni native dell'Amazzonia e per la salvaguardia della foresta pluviale. È uno dei principali portavoce della cultura e della spiritualità Sápara, riconosciuta dall'UNESCO come patrimonio immateriale dell'umanità.
(5) Nils-Udo è un artista tedesco, nato nel 1937, noto per le sue installazioni ambientali che integrano elementi naturali come fiori, rami, foglie e pietre.Pioniere del movimento *Art in Nature*, ha iniziato a creare opere *site-specific* negli anni '70, utilizzando materiali locali per realizzare sculture effimere che si fondono con il paesaggio circostante.
(6) Si citano a titolo esemplificativo *The icemeltingseries* (2002) e *Ice Watch* (2014) di Olafur Eliasson e la mostra *Eco-Visionaries: Confronting a planet in a state of emergency* (2019-20) organizzata dalla Royal Academy of Arts di Londra che ha presentato una panoramica sulle molteplici risposte che arte, design e architettura stanno dando al *climatechange*
(7) Si rimanda alla pagina ufficiale dello Studio Roosegaarde: https://www.studioroosegaarde.net/about
(8) La bioluminescenza è la capacità di alcuni organismi viventi di produrre luce attraverso una reazione chimica interna tra la luciferina (una molecola che emette luce) e l'enzima luciferasi, in presenza di ossigeno. È una luce fredda, cioè non genera calore, ed è usata per vari scopi: comunicazione, difesa, caccia o attrazione del partner o della preda. Si osserva in diversi ambienti, soprattutto marini (come nel plancton o nei pesci abissali), ma anche sulla terraferma, ad esempio nelle lucciole.

Riferimenti bibliografici

Allegra A. 2019, *Lo strano antropocene. Trans- e postumanesimo nell'epoca del disincanto dell'uomo,* «StudiumRicerca», anno 115, n. 3, pp. 6-19.

Caffo L. 2017, *Fragile umanità. Il postumano contemporaneo*, Giulio Einaudi Editore, Torino.

Caffo L. 2019, *Postumano Contemporaneo. Manifesto Performativo*, «Studium Ricerca», anno 115 n. 3, pp. 78-85.

Caltagirone C. 2019, *Il "post-umano" tra "voglia" di vivere e "desiderio" di essere*, «Studium Ricerca», anno 115, n. 3, pp. 147-171.

Coccia E. 2022, *Metamorfosi. Siamo un'unica sola vita,* Einaudi, Torino.

Ferrero L. 2023, *Elogio del chiaroscuro: dall'oscurità alla scena del colore*, «Materiali di Estetica», terza Serie, vol. 10, n. 1., pp. 141-162.

Ghosh A. 2017, *La Grande Cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*, Neri Pozza Editore, Vicenza.

Kohn E. 2021, *Come pensano le foreste. Per un'antropologia oltre l'umano,* Nottetempo, Roma.

Lambertini A., Matteini T., 2020, *Exploring everyday landscapes of research*, «Ri-Vista. Research for Landscape Architecture», vol. 18, pp. 5-15.

Latour B. 2014, *Agency at the Time of the Anthropocene*, «New Literary History», vol. 45, pp. 1-18.

Mancuso S. 2019, *La Nazione delle Piante*, Editori Laterza, Roma-Bari.

Mancuso S. 2023, *Fitopolis. La città vivente*, Editori Laterza, Roma-Bari.

McKibben, B. (2005), *What the warming world needs now is art, sweet art*, in Grist, <https://grist.org/article/mckibben-imagine/> (05/25).

Vacca V. 2017, *Il futuro del pianeta attraverso l'arte contemporanea: i cambiamenti climatici*, «Medea» vol. 3 , n. 1, pp. 85-104.

Wulf A. 2017, *L'invenzione della natura,* Luiss University Press, Roma.

Twilight of the myths, or, How to familiarise with urban nature

Manuela Ronci
Interuniversity Department of Regional and Urban Studies and Planning (DIST), Politecnico di Torino, Italy
manuela.ronci@polito.it

Abstract
The consideration of the relationship between city and nature has historically been characterised by the latter being alternatively evaluated as an unbreakable, resilient, unpredictable or fragile system. Both attitudes of reverence and mistrust, as much as aestheticising nostalgia, have progressively sharpened the human detachment from nature, which is often idealised, crystallised or bent to urban needs. The article proposes a reading of Square Sauvage, by the Ceinturama collective, as an example of a contemporary landscape architecture attitude that is increasingly prone to accommodating forms of wildness in urban open space design. The Parisian project exhibits a distinctive approach that combines and transcends established mythologies, revealing an ordinary nature that is both spontaneous and friendly. This design attitude encourages experience and contact with the non-human realm, endowing it with new dignity and a novel form that is more seductive and welcoming.

La riflessione sul rapporto città-natura è storicamente caratterizzata da posizioni alterne che vedono quest'ultima come sistema inscalfibile, resiliente, imprevedibile o fragile. Tanto gli atteggiamenti di riverenza e diffidenza, quanto la nostalgia estetizzante hanno progressivamente acuito il distacco dalla natura, comunque idealizzata, cristallizzata o piegata alle necessità urbane. L'articolo propone la lettura del progetto Square Sauvage del collettivo Ceinturama come esempio di un'attitudine contemporanea della progettazione del paesaggio che, sempre più frequentemente, accoglie forme di selvatico nel disegno dello spazio aperto urbano. Il progetto parigino mostra un approccio peculiare che mescola e supera le mitologie consolidate, rivelando una natura ordinaria, al contempo spontanea e amichevole. Questo atteggiamento progettuale tende a favorire l'esperienza e il contatto con il regno non-umano, conferendogli una nuova dignità e una nuova forma, più seducente e accogliente.

Keywords
Multispecies coexistence, Urban wildness, *Friche*, Biological colonisation, Infrastructural heritage
Coesistenza multispecie, Selvatico urbano, Friche, Colonizzazione biologica, Patrimonio infrastrutturale

Received: *June 2025* / Accepted: *December 2025* | © 2025 Author(s). Open Access issue/article(s) edited by RI-VISTA, distributed under the terms of the CC-BY-4.0 and published by Firenze University Press. Licence for metadata: CC0 1.0. DOI: 10.36253/rv-17944

Nature-city relationship status. 'It's complicated'

In the Western world, the interpretation of the relationship between the city and the natural landscape – an expression of the traditional nature-culture binomial – has undergone multiple interpretations over the centuries of human history, oscillating between different attitudes: from veneration to fear, from exaltation to distrust. Mention can be made of the close, sacred relationship that many ancient cultures had woven with woods (the *alsos* of the Greeks, the *lucus* of the Romans, or the *nemeton* of the Celts), mysterious places where they could relate to the divine. In continuity with such sacredness of the forest as a place of spiritual revelation, is the late-medieval legend of Saint Eustace, born Placidus (Eco, 2014). At the time he was a general in the service of Emperor Trajan, Placidus was induced to Christian conversion after the miraculous apparition of a bright cross between the antlers of a stag, which he encountered during a hunting trip in the woods.

However, the nature-city relationship took on a strongly anthropocentric connotation within the Christian theological tradition, where humans were conceived as subjects called upon to exercise dominion over the surrounding natural elements, thus legitimising a position of superiority and detachment from nature itself (Celestini, 2019). This detachment reflected in the compact morphology of Medieval cities, which were embraced by defensive walls, symbolically and physically constituting a demarcation line between the domain of culture and that of uncultivated nature – Dante's 'dark forest'. An example is the renowned 14th-century *Allegory and Effects of Good and Bad Government* fresco cycle by Ambrogio Lorenzetti. The *Effects of Good Government* frescos depict the 'well governed' city as an orderly and luminous complex, separated from remote, sporadic wild areas. This separation occurs through reassuring expanses of agricultural land, whose vegetation has a domesticated and orderly character that declares subservience to the needs of the human/urban community (Jakob, 2009). Later, ideal representations of the Renaissance city celebrated urban beauty by emphasising regularity and architectural purity, while no trace of vegetation could be found, except that contained and tamed in pots.

Such a dichotomy deepened further within the framework of Cartesian dualistic metaphysics, which established an irreconcilable ontological divide pitting the knowing (human) subject against the (natural) object of knowledge. In fact, nature was depicted as *res extensa*, an inert material reality susceptible to the rational mind's domination and manipulation. This approach was also reflect-

ed in the composition of open spaces and gardens, where grids and sharp geometries were imposed to tame and rationalise nature.

In the 18th century, a groundbreaking aesthetic sensibility began to spread from England, which was experiencing a particular economic prosperity due to mercantile development. Concerned that such prosperity was weakening the steadiness of society and individuals, flattening them to a passive aesthetic appreciation of reality, the cultural and artistic debate provided new rhetoric on nature that revolved around the exaltation of irregularity, smoothness of form and informal planting (Olin, 2021). From the middle of the century, this approach acquired increasingly dramatic and emotionally involving forms (Panzini, 2019), significantly radicalised – first in Germany and then all over Europe – through the Romantic fascination with the disruptive nature, both beautiful and frightening.

Within the industrial cities, nature progressively acquired the status of a lost paradise sacrificed in the name of progress. The ravenous logic of production and capitalism kept shaping crumbling, asphyxiated, polluted cities whose dramatic sanitary state fostered degrading living conditions, especially among the working class (Engels, 1892). While the pathologies of modernity were fatefully detaching humanity from the rest of the living world, Charles Baudelaire wrote that "nature is a temple" (1857, p. 19): although often unintelligible to humankind, it speaks of the infinite correspondences between the human and natural realms. Such correspondences echo a spontaneous and joyful vitality, whose call was nostalgically felt by humanity despite the progressive alienation dictated by increasing urban development. The need to rediscover contact with nature and its redeeming power in the insalubrious city was reflected in the construction of the great public parks of the 19th century, whose design was oriented towards the adoption of natural-looking compositions borrowed from England (Panzini, 1993), yet spreading an aesthetic primarily based on an ideal, picturesque image of nature.

During the 20th century, the topic of integrating nature into the city underwent a significant evolution from aesthetic and functional approaches towards an increasing integration of ecological science, environmental philosophy and social justice into urban development and design practices (Panzini, 2019; Corner, 1997; Thompson, 2009; Reed, Lister, 2020). The gradual recognition of the impacts of human agency led to the development of an ethical, environmental approach, which in the late 1940s was built around the seminal contribution of the ecologist Aldo Leopold. Understanding all living beings as a continuous manifestation of

a shared vital flow (Coccia, 2022), Leopold's work was based on the belief that humans have a moral duty towards biocoenoses and living environments, although such awareness is reached after a long, emotional and intellectual process. Such duty especially emerged in the years after World War II, when the exponential growth of the global population (known as 'great acceleration') resulted in a massive increase in the exploitation of natural resources, use of transport, production of waste, soil sealing and land fragmentation (Steffen et al., 2011).

The human responsibilities towards the biosphere became evident in the 1960s, thanks to advances in scientific environmental knowledge, which provided evidence of the human impact on natural processes and biological communities, increasingly recognised in their value. Such consciousness took on a radical dimension in the 1970s, when philosopher Arne Naess advocated for a "deep ecology' in contrast to the 'shallow', anthropocentric theories in environmental ethics, which were merely concerned with the effects of pollution and resource depletion on human health (Naess, 1973). Assuming an almost Spinozistic identification of the individual with the entire nature, such an "eco-philosophical rather than ecological" (ibid., 99) approach would motivate humans to protect rather than damage or exploit it. The progressive intellectual awareness was paralleled by the emergence of ecological movements, which helped disseminate notions mainly known at a specialist level. Especially in countries such as the Netherlands and Germany, where the respect for natural dynamics had already been promoted in open space design since the beginning of the century, ecological movements focused on recovering abandoned, interstitial, or dismissed sites, which became experimental grounds for urban transformation and renovation (Panzini, 1993).

Globally, the complex city-nature relationship has been progressively enriched by the recognition of the ecological contribution provided by ordinary environments, such as public and private green spaces. Scientific, design, and artistic interest also focused on leftover, marginal, and decommissioned spaces nestled within the urbanised fabric, such as brownfields, wastelands, and roadside verges (Clément, 2005; Berger, 2006; Jorgensen, Tylecote, 2007; Braae, 2015; Gandy, 2022). Since the 1990s, this growing attention to residual, de-functionalised spaces has favoured the emergence of an urban wildness aesthetic, emphasising nature's free flow, which reappropriates space according to an unpredictable logic.

Faced with the evidence that cities are catalysts of spontaneous dynamics and inevitably subject to colonisation by numerous living beings, urban

contexts emerge today as key places for rethinking the relationship between humans and non-humans, between tamed and wild. This reflection leads to a radical revision of the divide between nature and the city, in which the latter is no longer considered a closed system separate from the natural world but is increasingly understood as hybrid, stratified, open and dynamic (Steiner, 2011; Weller, 2019), manifesting unusual forms of biodiversity, new relationships between species, unprecedented behaviours and *taxa*. This shift in perspective results in the awareness that humans and non-humans are part of the same environment (Haraway, 2016; Orff, 2016; Caravaggi, 2022; Coccia, 2022) and that even unplanned dynamics – such as hybridisation, uncertainty, spontaneous proliferation of non-native and invasive species – can have as much impact as design and policy on disrupting the opposition between nature and culture (Prominski, 2005; Jorgensen, Lička, 2012; Gonthier, 2019; Leger-Smith, 2020). In this view, the city is interpreted as a system of ecosystems in constant renegotiation, whose peculiar biodiversity derives from continuous processes of synurbisation and confrontation between the conflicting interests of different species (Adams, Lindsey, 2011; Kowarik, 2011; Wauters, Martinoli, 2018).

However, several contradictions remain. The growing interest in the spontaneous dynamics of urban nature clashes with deeply rooted cultural legacies, which have sharpened the urbanites' expectations of a manicured, orderly type of nature that responds to the logic of the city, marked by dense fabrics, superimposed grids, and infrastructures that regulate and separate. Faced with the cultural tendency of interpreting the urban landscape as a space of order, care and management, the spontaneity of nature in the city can thus be perceived as disturbing, inconsistent, degraded, or even dangerous (Nassauer, 1995; Ward Thompson, 2002; Gobster, 2012; Metta, 2019; Rinaldi, 2021). On the contrary, while ecology is often portrayed as an antidote to every urban disease (Metta, 2022), integrating ecological principles into design does not automatically correspond to aesthetic and spatial quality. The interplay between perceptual aspects and ecological values is the crucial subject of a lively theoretical debate from which it emerges that the contradictory arguments of aesthetics and those of environmental sustainability are still difficult to reconcile, although strongly interrelated (Gandy, 2013; De Block, Vicenzotti, 2018; Treib, 2018).

The intertwining of greater environmental awareness and deep-rooted cultural constructs, therefore, provokes conflicting attitudes and reactions

in public opinion, ranging from optimism to denialism, from a desire to control and manipulate the world to pessimism, detachment and isolation (Latour, 2017). From such attitudes emerges the paradoxical role of humanity, which is both a destroyer of the planet and a leading actor in its salvation through responsible policies, projects and actions. In light of this complexity, Bruno Latour (2017) suggested that the ecological crisis has already occurred and that what we are experiencing today is a new era, a real mutation in our relationship with the world. Far from indulging in guilt, egocentrism or isolation, we should become conscious actors in a slow, moderate transformation of our relationship with nature.

Designing with urban wildness

The increasing need for such a renegotiation process has stimulated a profound theoretical reflection on the potential of landscape architecture as a tool for constructing suitable conditions for different species[1], sharpening the public's sensitivity and encouraging the acceptance of a different, wild aesthetic. The understanding of the city as a system of multispecies habitats has prompted new theoretical concepts and design approaches oriented towards greater biological inclusivity (Rinaldi, 2024), legitimising and celebrating the presence of uncultivated pieces of naturalness in the city: ordinary, neglected or marginalised spaces, but rich in vital and creative energy (Clément, 2005; Metta, 2019; Gandy, 2022). The theme of urban wildness and the development of spontaneous naturalisation processes reinforced the understanding of open space projects as unfinished devices capable of embracing hybridisation and evolution over time.

From this perspective, landscape design is read as a process characterised by controlled indeterminacy, a catalyst for biological dynamics and relational conditions. Landscape architectural projects are thus evolving, with the growing awareness that open space is configured as an indispensable connective tissue, enabling species relations, exchanges and movement. Far from articulating a concluded, defined, immutable design, landscape theory and practice progressively admit evolution, uncertainty and hybridisation. Although not always immediately perceived as positive, this uncertainty entails the construction of surprising and unusual spaces within established cities, fostering greater involvement by those who move through the space (Rinaldi, 2024). In this sense, and in response to the gap between environmental value and aesthetic perception, Catherine Howett (1987) called for a balanced dialogue between ecol-

Fig. 1 - Square Sauvage, Paris. Within this fragment of wildness, traces of the railway past blend with a plant community that is both messy and cosy (photo: Manuela Ronci, 2021).

ogy, spatial experience and the meaning of space to modify our perception and understanding of the world. The idea of landscape design as an experiential device was also reiterated by Ann Whiston Spirn (1988), who emphasised how the spatial experience involves all the senses, fostering the sentient subject's understanding and appreciation of dynamic processes, changes and temporalities.

In the same direction, philosopher Cheryl Foster (1998) emphasised how the human aesthetic appreciation of nature derives from a dual sensory and emotional matrix. Both aspects go beyond visual perception alone: the former in its multiple extension of olfactory, tactile and acoustic experience (Gandy, 2013), while the latter for its interconnection with the intelligibility of the invisible processes that have contributed to shaping the observed object, the materialisation of what the human eye cannot perceive (Mozingo, 1997; Gobster et al., 2007; Olin, 2021). In design terms, this translates into a narrative construction capable of staging the ecological complexity concealed behind the apparent ordinariness.

The debate is therefore converging towards the idea that landscape design should take an active role in the articulation of an ecological aesthetic capable of transforming the public perception of urban biodiversity, promoting spaces of coexistence in which the multispecies dimension is not only tolerated but recognised, valued and experienced. The Parisian project *Square Sauvage* (2017-2018), designed by Ceinturama collective, is a clear example of this shift in perspective. The intervention was developed within a segment of a decommissioned railway line, where years of neglect allowed the spontaneous colonisation by dense wild vegetation, typical of the *friche* (wasteland), endowing the site with a great ecological value as an urban corridor of biodiversity. The following examination aims to show how the project gives urban nature a new guise that is both wild and friendly, messy and cosy, lush and seductive (Fig. 1).

Square Sauvage: from railway legacy to multispecies open space

La Petite Ceinture de Paris is a 32 km railway line built between 1852 and 1869 around the urban core of Paris (Iosa, Vallet, 2021). The advent of the faster and more convenient subway line marked its decline, and from 1934, it was dedicated solely to freight traffic, which was eventually discontinued in the 1990s. The line was decommissioned but not dismantled, and a section was integrated into the RER C line. Starting in 2006, the City of Paris began re-functionalising some railway sections as part of its central policies for urban regeneration and development[2] to preserve both the historical infrastructure and the ecological val-

ue it had acquired over years of abandonment. In 2015, the City of Paris and the National Company of French Railways (SNCF) signed a partnership agreement to recover additional railway portions in the eastern part of the city. The main objectives of the initiative were to encourage the development of cultural and recreational activities, including urban agriculture and social gardens, and pursue the balance between the use and conservation of this infrastructure, already recognised by the 2011 municipal biodiversity strategy as a critical tile complementing the Île-de-France regional green belt (Mairie de Paris, 2011; Iosa, Vallet, 2021). The design of interventions within the neighbouring 12th, 19th and 20th *arrondissements* was entrusted to the Ceinturama collective – consisting of landscape architects Wagon Landscaping, the architectural and artistic atelier Bruit du Frigo, architect Anne Labroille and engineer Laurent Becker – who was engaged for 18 months in a participatory co-design process[3] (Fig. 2).

Square Sauvage is the project developed in the 20th arrondissement, at the former Ménilmontant station. It stretches between two railway tunnels over a longitudinal railroad section of approximately 250 metres, bordered by tall buildings and embankments. The site, lower than the urban level, is crossed at its core by an elevated pedestrian footbridge, *Passerelle de la Mare*, which reconnects the two urban portions divided by the railway (Fig. 3). The lowered topographical configuration affords the area physical and perceptual autonomy from its surrounding context. This separation is further reinforced by masses of spontaneous vegetation, which colonised platforms, tracks, and embankments. The history of the site and its proximity to

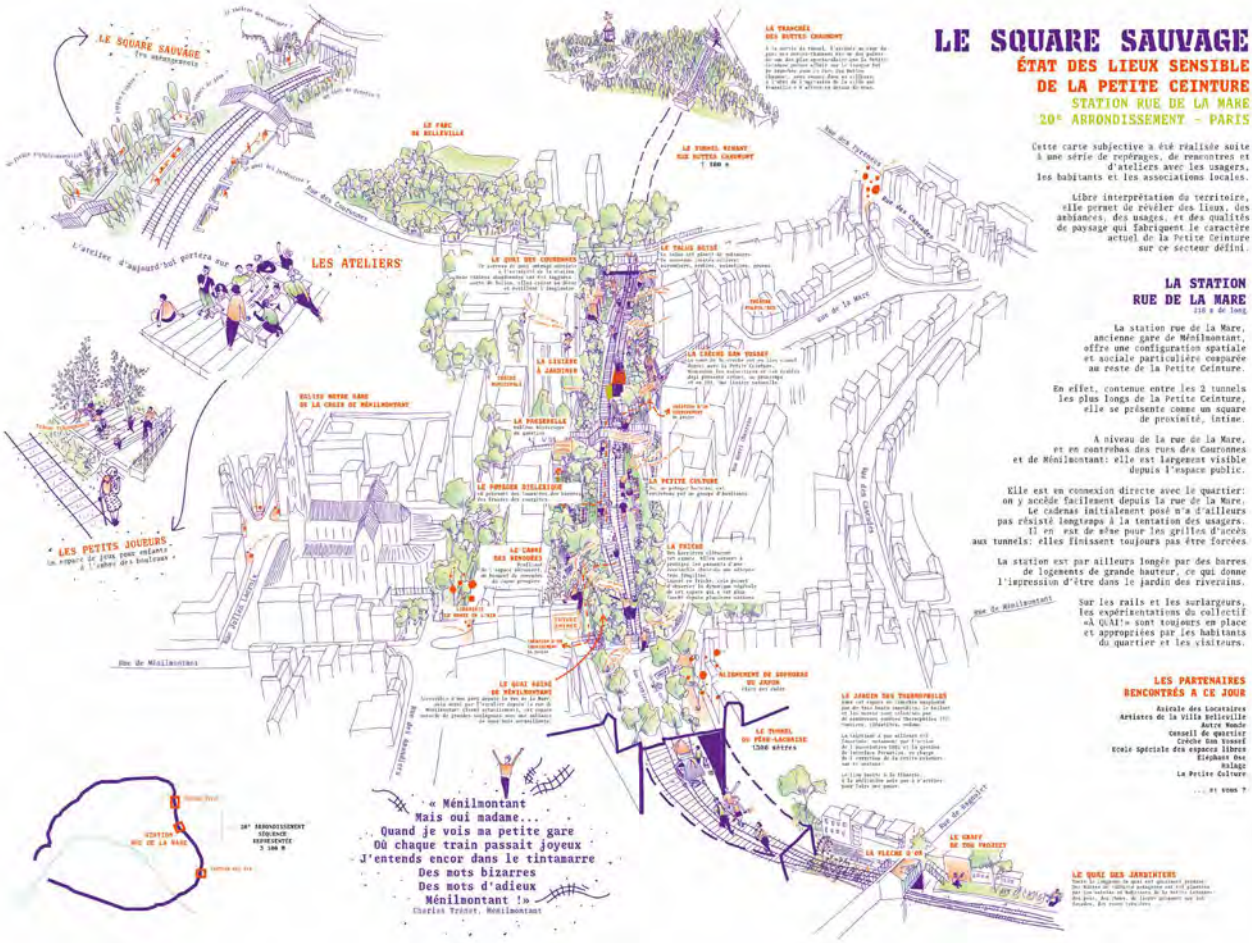


Fig. 2 - Petite Ceinture, 20th arrondissement, Paris. Interpretative map highlighting pre-existing landscape qualities and potential design directions, developed through site surveys and community engagement (Wagon Landscaping and Bruit du Frigo, courtesy of Wagon Landscaping).

a dense system of private gardens have, in fact, favoured the establishment of ornamental plants, invasive species, and ruderal vegetation typical of wasteland, as well as numerous species attractive to pollinators, butterflies and birds[4] (Wagon Landscaping, 2019). While transforming the former railway into a *promenade*, the design was strongly oriented towards the protection and enhancement of the existing plant communities, paying particular attention to the flora-fauna relationship and carefully studying the specific plant dynamics of the *friche*[5]. The designers also preserved the double-track railway line in place, with gravel ballast and sleepers retained on the eastern track. On the contrary, the western track was filled with stabilised limestone and repurposed as the only path of the composition (Fig. 1, 3). Moving from north to south, the project provides a sequence of diverse environments arranged along two strips extending on both sides of the double-track railway line (Fig. 4).

The western strip, which is more homogeneous, includes a long, dense stretch of ornamental herbs, shrubs and trees running alongside the tracks towards the *Passerelle de la Mare*. South of the footbridge, two small areas of prairie vegetation and uncultivated land surround a platform housing wooden seats and a container (Fig.

Fig. 3 - Passerelle de la Mare, Paris. The footbridge crosses the railway cutting (photo: Manuela Ronci, 2021).

5). The latter was repurposed to store gardening tools and technical installations (for electricity and water supply) while being left to be freely decorated by writers. This area preludes to a larger space for passive recreation, consisting of a minimally invasive and removable structure. Reminiscent of railway platforms, an elongated wooden deck was built along the edge of the track/path during participatory workshops with local communities. On the other side, the deck is flanked along its entire length by a dense bramble thicket, which occasionally creeps over the wooden surface (Fig. 6). In doing so, the brambles embrace and define smaller areas, provided with seats and *chaise longues* arranged singly or in pairs over the deck. The bramble mass also separates the platform from a pedestrian pathway (Passage de la Station-de-Ménilmontant) that ends in a system of stairs connecting the elevated level of the city to *Square Sauvage.* Enclosed between the Passage and the built fabric is a final edging of shadow-tolerant plants and undergrowth, integrating a space dedicated to the spontaneous development of pioneer plants (Fig. 7a, 7b).

The eastern strip is a more articulate system of small areas. To the north, near a primary school, a dense grove and a border of ornamental plants flank a second, smaller wooden deck, also equipped with seats and chaise longues. Instead of being juxtaposed to the path as the previous one, this smaller deck is surrounded by a strip of ballast colonised by herbs, thus, resulting slightly more secluded and far from the rail tracks (Fig. 8a, 8b). The sequence continues with two small plots of uncultivated land, subject to experimental decompaction treatments and progressive processes of spontaneous colonisation. The uncultivated plots are separated by a tiny kitchen garden (Fig. 9), designed for collective activities and social

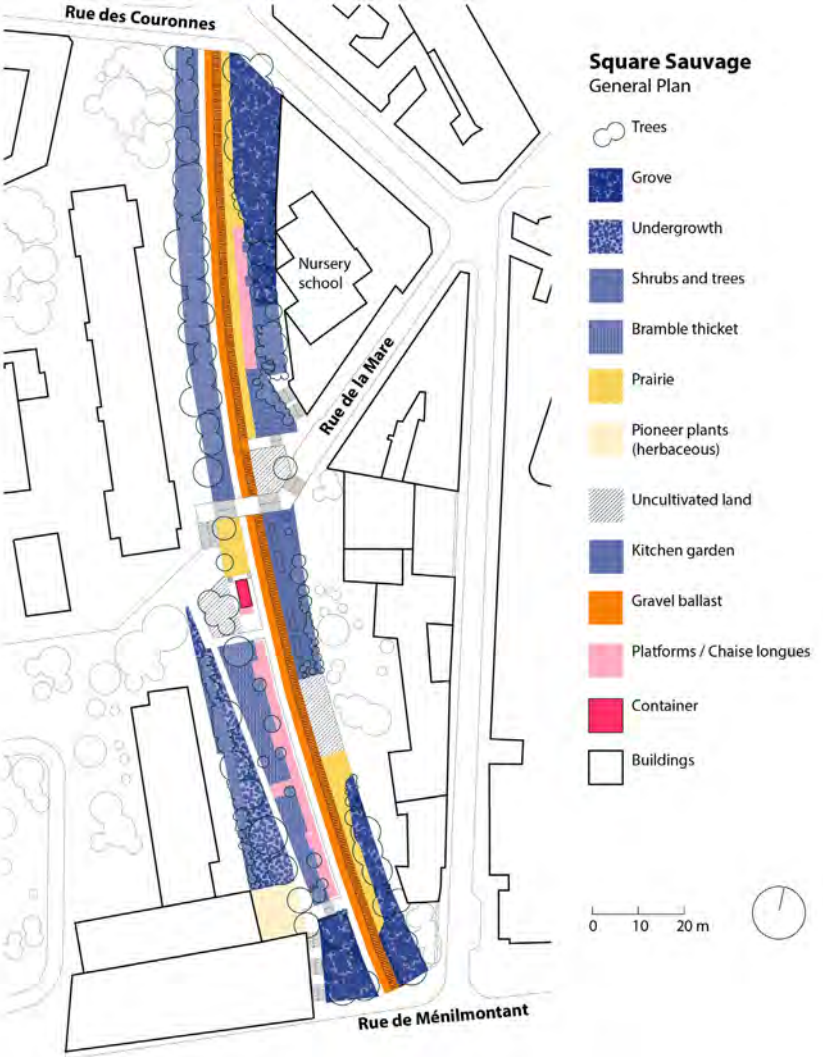


Fig. 4 - Square Sauvage, Paris. General plan of the project (author's elaboration based on Wagon Landscaping, 2019).

gatherings. The system concludes with a final significant stretch of woodland, flanked by a strip of prairie vegetation.

Square Sauvage comprises a diverse range of habitats, such as groves, bushland, prairies, and meadows, which provide food and shelter for a varied animal community, including hedgehogs, weasels and wall lizards. The existing vegetation was further enhanced through the inclusion of prairie species, such as *Lotus corniculatus*, *Medicago lupulina*, *Medicago sativa*, *Onobrychis viciifolia*, *Phacelia tanacetifolia*, and *Trifolium resupinatum* (ibid.). Complementing the project, Wagon Landscaping also developed a *cahier d'éntrétien*[6], a detailed adaptive-management plan for the site and its vegetation based on differentiated, low-budget gardening solutions that respect the site's biodiversity.

Fig. 5 - The container and the small space for passive recreation (photo: Manuela Ronci, 2021).

Fig. 6 - The long wooden deck is bounded by a dense bramble thicket, which embraces and defines areas with varying degrees of seclusion (photo: Yann Monel, courtesy of Wagon Landscaping).

Fig. 7a, 7b (prev. pages) - South-west of Square Sauvage, Passage de la Station-de-Ménilmontant is flanked by dense undergrowth and an experimental plot occupied by pioneer and invasive species, such as *Reynoutria japonica* (photo: Yann Monel, courtesy of Wagon Landscaping).

Fig. 8a, 8b - A second, more secluded, wooden deck is embedded between a dense grove and ballast colonised by herbs and prairie species (photo: Manuela Ronci, 2021).

The welcoming side of urban wildness

Square Sauvage provides a sensitive and accessible interface between human dwellers and the urban nature, which is not domesticated but made welcoming through gentle spatial devices and targeted management measures. Instead of imposing an order by reorganising the vegetation according to traditional aesthetic canons, the project cohabits with the pre-established living communities, respecting their spontaneous logic and encouraging their development.

The entire project hinges on the dialectical tension between the structure of the composition, inevitably influenced by the infrastructural linearity of the tracks and platforms, and the disorderly yet welcoming density of the plant associations. Although the regularity of the layout imposes a prevailing direction, which constrains and directs the view and movement, the plant stratification disrupts this rationality, giving greater dynamism to the composition. It is precisely in the negation of the norm, in the interruption of the ordered rhythm, that this section of *Petite Ceinture* reveals the suggestive and poetic potential of urban nature. A wild nature that, through its disordered flow, can dilute and contaminate urban rationality. The atmosphere of the site is strongly influenced by both human activity and the spontaneous dynamics of other species, as much by the built environment as by the pre-existing vegetation. The double margin formed by buildings and vegetation ensures that the city and nature both act as reassuring presences, making the project's ambiance peacefully suspended and intimate (Fig. 10). On the one hand, the presence of the city is suggested by the buildings that can be glimpsed beyond the foliage, reminding the visitor that the urban, managed dimension is not far away. On the other hand, the dense vegetation serves as a welcoming filter that separates from the hectic city and encourages an immersive experience of urban nature. The plants, preserved and enhanced, are managed to a minimum in order to construct a liveable space for humans and non-humans alike. The vegetation helps generate a system of informal and diverse environments characterised by varying degrees of intimacy and isolation, different heights and densities of vegetated masses and, thus, alternating light and shadows. The urban nature of *Square Sauvage* is not merely a scenic backdrop but acts as a relational device. In addition to symbolically and perceptively mediating the relationship between the visitor and the surrounding city, the wildness welcomes and embraces, suggests and separates spaces. Thus, it offers a protect-

Fig. 9 - The tiny kitchen garden is hosted in wooden containers, flanked by uncultivated, decompacted land (photo: Manuela Ronci, 2021).

Fig. 10 - While the reassuring view of the city can be glimpsed beyond the foliage, the dense vegetation is a welcoming filter that allows an immersive experience (photo: Yann Monel, courtesy of Wagon Landscaping).

ed sphere yet open to the possibility of everyday experiences, such as staying, walking, observing and cultivating, within a space with a lush atmosphere, wild in appearance, but surprisingly hospitable. In this sense, *Square Sauvage* also operates on a semantic level: uncultivated vegetation is not a symptom of degradation or abandonment but a value; spontaneity is not disorder but an expression of vitality. The blurred borders between the designed spaces, the lightly managed areas and those left to self-evolution suggest an aesthetic of the transitory and flux, which allows the public to become familiar with a different image of nature: less predictable but more lively and evocative.

The project is part of a well-established trend of disused railway regeneration but differs from exemplary cases – such as *Naturpark Schöneberger Südgelände* (2000), *Park am Nordbahnhof* (2010) and *Park am Gleisdreieck* (2013) in Berlin, or the *Parisian Martin-Luther-King Park* (2021) – mainly in terms of scale and spatial typology. Given its small size, *Square Sauvage* accommodates a few defined functions, focusing more on the ecological heterogeneity. Nevertheless, while being highly wild, it is not perceived as a frightening space, as it can be largely controlled with the gaze (Fig. 11).

Scale is also linked to the theme of spatial categories. The mentioned railway projects are 'urban parks', while it is relevant to observe how the project within the *Petite Ceinture* refers, in a contemporary key, to the category of the 'square': an open space that in the Parisian urban tradition has acquired an intermediate role between square and garden, introduced by the Haussmann plan as an urban device for sociality, recreation and health (Lizet, 1989; Panzini, 1993; Christiany, 2010). Consciously fitting in this tradition and reinterpreting it, *Square Sauvage* subverts its formal order and ornamental logic, instead embracing an uncultivated, spontaneous aesthetic. Such a subversive attitude towards established canons is part of the stylistic identity of Wagon Landscaping. Projects such as *Jardin de Jouyeux* (2016) in Aubervillers or *Asphalt Jungle* (2020) in Paris, although very different in size, transformed anonymous residential courtyards, rendering them wild. In this sense, 'wildness' is not only an ecological condition but becomes a perceptive and semantic quality, able to surprise, give new meaning to space, and, at the same time, entrench itself in the everyday life experience.

Therefore, even in its exceptionality, *Square Sauvage* does not represent an isolated and unrepeatable fact but a possible, peculiar condition of the contemporary city, characterised by dynamics such

Fig. 11 - Given its small size, Square Sauvage can mostly be viewed at a glance, yet the plant masses and the slight bend stimulate a sense of curiosity and dynamism (photo: Manuela Ronci, 2021).

Fig. 12 - Botanical memory and railway past intertwine and coexist, expressing a contemporary, evolving alliance between nature and the city (photo: Manuela Ronci, 2021).

as grafting, overlapping, colonisation and cohabitation. In this sense, the project maintains and exalts Jacques Réda's poetic description of the *Petite Ceinture*, "which, by means of a ring of forest sleep, surrounds the frenetic city and connects it, through various branches, to the dream networks of the planet"[7] (Lizet, 1989; Michel, 1994). Grafting itself onto the disused infrastructure, *Square Sauvage* softens its liminal condition and transforms it into a welcoming landscape, a suspended place suited to the encounter of humans with a wild and friendly urban nature. The former railway line thus becomes a labile threshold, an uncertain margin. Once the urban order is loosened, the city's rigid functional logic leaves room for a powerful imagination nourished by the creative whim of plant spontaneity. The intervention preserves and enhances the vigorous dimension of urban nature without, however, excluding human presence and experience. The design intervention supports the spontaneous biological dynamics through management methods that are light, adaptive and oriented towards the conservation of existing biodiversity. At the same time, the infrastructural memory, preserved in the railway tracks and artefacts, is not erased but reinterpreted as an integral part of the narrative, underlining once again how human and non-human events intertwine and overlap in the history of cities (Fig. 12). The juxtaposition of recreational spaces that merely suggest possible uses and uncultivated areas subject to spontaneous colonisation reflects the desire to foster interspecific cohabitation. In this way, humans and non-humans find in the project a favourable environment to freely explicate their different ways of "worlding" (Haraway, 2016), that is, the multiplicity of ways they have of existing and co-existing. *Square Sauvage* is a space delicately designed to allow us

> to remain open to the dizzying otherness of existents, the list of which is not closed, and to the multiple ways they have of existing or of relating among themselves, without regrouping them too quickly in some set, whatever it might be (Latour, 2017, p. 36).

Rather than educating about nature in a didactic or moralising way, at the heart of the intervention is the will to create the conditions for nature itself to engage, surprise and fascinate. The seduction of the wild landscapes is not modelled on established aesthetic rhetorics; it emerges from the care with which what was shaped by the mutual human and non-human agencies – the spontaneous processes of biological colonisation, the raw materiality of soil and disused infrastructure – is welcomed and amplified. In this way, *Square Sauvage* promotes a cultural paradigm shift which

rejects containment as much as aestheticisation or idolisation. This approach, instead, recognises nature as a vital subject with which to build dynamic, open and constantly evolving alliances, revealing an effort to question the myths of nature that have long shaped the Western imaginaries. Whether resilient, tolerant, or fragile, the nature evoked by past narratives loses its oppositional stance towards humanity, turning into a shared, uncertain, and negotiated realm. Such an effort results in a post-mythical landscape, where the attitude towards separation gives way to an attitude of coexistence. *Square Sauvage* does not conceal the contradictions of this condition, for wildness remains unpredictable, somehow unruly, sometimes ordinary yet regenerative and enchanting. The acceptance of these multifaceted ambiguities discloses a new imaginary in which the myth is no longer needed to explain nature from afar but embodies a daily, intimate experience of it. The twilight of the myths does not mark their extinction, but rather their transfiguration into a new narrative of proximity, familiarity and shared agency between humans and the more-than-human world.

Acknowledgments

The author would like to thank Wagon Landscaping for the information, design material and images they generously shared. Heartfelt thanks also go to Ludovica Marinaro for her valuable support and to Bianca Maria Rinaldi for the inspiring discussions.

Note

[1] Among others, see works by Martin Prominski (2014, 2019, 2024), Wolfgang Weisser and Thomas Hauck (2017), Annalisa Metta (2019, 2022), Maike van Stiphout (2019), Mitchell Joachim (2020), Bianca Maria Rinaldi (2021, 2024), Emma Salizzoni (2021a, 2021b), Anna Lei (Lei, 2023).

[2] More information is available on the website of the City of Paris <www.paris.fr/pages/la-petite-ceinture-et-ses-promenades-ecologiques-7855> (05/25).

[3] The experience is described in its main stages on the official website of atelier Bruit de Frigo <www.bruitdufrigo.com/projets/fiche/ceinturama/> (05/25).

[4] The plant list includes, among others: (1) *Cornus sanguinea, Laurus nobilis,* (2) *Ailanthus altissima, Clematis vitalba, Robinia pseudoacacia,* (3) *Ballota nigra, Centranthus ruber, Hypericum perforatum, Lysimachia arvensis, Papaver rhoeas, Rumex sp. pl.*, (4) *Anthriscus sylvestris, Arctium minus, Phacelia tanacetifolia,* (5) *Buddleja davidii,* (6) *Crataegus monogyna, Euonymus europaeus, Prunus avium.*

[5] As landscape architect François Vadepied (Wagon Landscaping) claimed, private communication in Paris, 07/21.

[6] A copy of the document, drawn up in 2019, was provided by François Vadepied and supported the analysis (private communication, 07/21).

[7] "[cette Ceinture] qui entoure la ville frénétique d'un anneau de sommeil forestier, et qui par divers embranchements la relie aux réseaux de rêve de la planète" (Réda, 1981 cited in Lizet, 1989, p. 268; Michel, 1994, p. 182), translated by the author.

References

Adams C.E., Lindsey K.J. 2011, *Anthropogenic Ecosystems: The Influence of People on Urban Wildlife Populations*, in J. Niemelä (ed.), *Urban ecology: Patterns, processes, and applications*, Oxford University Press, New York, pp. 116-128.

Baudelaire C. 1857, *Les fleurs du mal*, Poulet-Malassis et de Broise, Paris.

Berger A. 2006, *Drosscape*, in C. Waldheim (ed.), *The Landscape Urbanism Reader*, Princeton Architectural Press, New York, pp. 197-218.

Braae E. 2015, *Beauty Redeemed. Recycling post-industrial landscapes*, Birkhäuser, Basel.

Caravaggi L. 2022, *Co-evolution*, «Ri-vista. Ricerche per la progettazione del paesaggio», vol. 20, n. 2, pp. 5-25.

Celestini G. 2019, *Per una comunanza tra progetto e natura. Pensare come una montagna*, in A. Metta, M. L. Olivetti (eds.), *La città selvatica. Paesaggi urbani contemporanei*, Libria, Melfi, pp. 78-85.

Christiany J. 2010, *Les promenades publiques parisiennes au XIXe siècle. L'eau dans tous ses états*, in P. Cornaglia (ed.), *Parchi pubblici, acqua e città. Torino e l'Italia nel contesto europeo*, Celid, Torino, pp. 21-27.

Clément G. 2005, *Manifesto del Terzo Paesaggio*, Quodlibet, Macerata.

Coccia E. 2022, *Metamorfosi. Siamo un'unica, sola vita*, Einaudi, Torino.

Corner J. 1997 [reprint 2020], *Ecology and Landscape as Agents of Creativity*, in C. Reed, N. M. Lister (eds.), *Projective Ecologies* [2020, first published 2014], Actar Publishers, Harvard University School of Design, New York, pp. 44-67.

De Block G., Vicenzotti V. 2018, *The effects of affect. A plea for distance between the human and non-human*, «Journal of Landscape Architecture», vol. 13, n. 2, pp. 46-55.

Eco U. (ed.) 2014, *Storia della Civiltà Europea. Il Medioevo, secoli V-X*, EncycloMedia Publishers.

Engels F. 1892, *The conditions of the working class in England in 1844*, Swan Sonnenschein & Co., London.

Foster C. 1998, *The Narrative and the Ambient in Environmental Aesthetics*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 56, n. 2, pp. 127-137.

Gandy M. 2013, *Marginalia: Aesthetics, Ecology, and Urban Wastelands*, «Annals of the Association of American Geographers», vol. 103, n. 6, pp. 1301-1316.

Gandy M. 2022, *Natura Urbana. Ecological constellations in urban space*, The MIT Press, Cambridge (MA).

Gobster P.H., Nassauer J.I., Daniel T.C., Fry G. 2007, *The shared landscape: what does aesthetics have to do with ecology?*, «Landscape Ecology», vol. 22, n. 7, pp. 959-972.

Gobster P.H. 2012, *Appreciating urban wildscapes*, in A. Jorgensen, R. Keenan (eds.), *Urban Wildscapes*, Routledge, Abingdon (UK), New York (NY), pp. 33-48.

Gonthier M. 2019, *Il selvatico non è verde*, in A. Metta, M. L. Olivetti (eds.), *La città selvatica. Paesaggi urbani contemporanei*, Libria, Melfi, pp. 122-128.

Haraway D.J. 2016, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham (NC).

Howett C. 1987, *Systems, Signs, Sensibilities: Sources for a New Landscape Aesthetic*, «Landscape Journal», vol. 6, n. 1, pp. 1-12.

Iosa I., Vallet C. 2021, *Mises en lumière et zones d'ombre dans l'ouverture au public de la Petite Ceinture ferroviaire de Paris*, «Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère», <www.journals.openedition.org/craup/6381> (05/25).

Jakob M. 2009, *Il paesaggio*, Il Mulino, Bologna.

Joachim M. 2020, *Deep Impact*, «Topos», n. 112, pp. 32-37.

Jorgensen A., Lička L. 2012, *Anti-planning, anti-design?*, in A. Jorgensen, R. Keenan (eds.), *Urban Wildscapes*, Routledge, Abingdon (UK), New York (NY), pp. 221-236.

Jorgensen A., Tylecote M. 2007, *Ambivalent Landscapes. Wilderness in the Urban Interstices*, «Landscape Research», vol. 32, n. 4, pp. 443-462.

Kowarik I. 2011, *Novel urban ecosystems, biodiversity, and conservation*, «Environmental Pollution», vol. 159, pp. 1974-1983.

Latour B. 2017, *Facing Gaia. Eight lectures on the new climatic regime*, Polity, Cambridge (UK), Malden (MA).

Leger-Smith F.A. 2020, *Des projets de paysage qui évoluent*, in P. Clergeau (ed.), *Urbanisme et biodiversité. Vers un paysage vivant structurant le projet urbain*, Éditions Apogée, Rennes, pp. 46-56.

Lei A. 2023, *Giardini viventi. Coltivare la città per curare il mondo*, Edizioni Nuova Cultura, Roma.

Lizet B. 1989, *Naturalistes, herbes folles et terrains vagues*, «Ethnologie Française», vol. 19, n. 3, pp. 253-272.

Mairie de Paris 2011, *Plan Biodiversité de Paris 2011-2020*.

Metta A. 2019, *Verso la città selvatica*, in A. Metta, M. L. Olivetti (eds.), *La città selvatica. Paesaggi urbani contemporanei*, Libria, Melfi, pp. 19-48.

Metta A. 2022, *Il Paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*, DeriveApprodi, Roma.

Michel L. 1994, *La ville dans l'œuvre de Jacques Réda*, «Esprit», vol. 202, n. 6, pp. 176-183.

Mozingo L.A. 1997, *The Aesthetics of Ecological Design: Seeing Science as Culture*, «Landscape Journal», vol. 16, n. 1, pp. 46-59.

Naess A. 1973, *The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movement: A Summary*, «Inquiry», vol. 16, n. 1, pp. 95-100.

Nassauer J.I. 1995, *Messy Ecosystems, Orderly Frame*, «Landscape Journal», vol. 14, n. 2, pp. 161-169.

Olin L. 2021, *Nature and Aesthetics in Planting Design*, in Treib M. (ed.), *The Aesthetics of Contemporary Planting Design*, Oro Editions, Novalto (CA), pp. 36-67.

Orff K./SCAPE 2016, *Toward an Urban Ecology*, Monacelli Press, New York.

Panzini F. 1993, *Per i piaceri del popolo. L'evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al XX secolo*, Zanichelli, Bologna.

Panzini F. 2019, *Il selvatico contemporaneo. Il senso del selvaggio nel progetto di paesaggio fra XVIII e XXI secolo*, in A. Metta, M. L. Olivetti (eds.), *La città selvatica. Paesaggi urbani contemporanei*, Libria, Melfi, pp. 146-152.

Pauleit S., Breuste J.H. 2011, *Land-Use and Surface-Cover as Urban Ecological Indicators*, in J. Niemelä (ed.), *Urban ecology: Patterns, processes, and applications*, Oxford University Press, New York, pp. 19-30.

Prominski M. 2014, *Andscapes: concepts of nature and culture for landscape architecture in the 'Anthropocene'*, «Journal of Landscape Architecture», vol. 9, n. 1, pp. 6-19.

Prominski M. 2019, *Come Together. Enhancing Biodiversity in High-Density Cities by Giving Space to Humans and Non-Humans*, in B. M. Rinaldi, P. Y. Tan (eds.), *Urban Landscapes in High-Density Cities. Parks, Streetscapes, Ecosystems*, Birkhäuser, Basel, pp. 190-203.

Prominski M. 2024, *Designing for conviviality in landscape architecture*, «Journal of Landscape Architecture», vol. 19, n. 3, pp. 28-39.

Reed C., Lister N.M. 2020, *Parallel Genealogies*, in C. Reed, N. M. Lister (eds.), *Projective Ecologies* [first published 2014], Actar Publishers, Harvard University School of Design, New York, pp. 26-43.

Rinaldi B.M. 2021, *This is a natural space. Ovvero, della natura urbana e l'iconicità dell'ordinario*, in A. Gabbianelli, B. M. Rinaldi, E. Salizzoni (eds.), *Nature in città. Biodiversità e progetto di paesaggio in Italia*, Il Mulino, Bologna, pp. 137-159.

Rinaldi B.M. 2024, *Strategie di coesistenza*, «Ri-vista. Ricerche per la progettazione del paesaggio», vol. 22, n. 1, pp. 38-55.

Salizzoni E. 2021a, *Progettare la distanza: interazioni uomo-natura nei nuovi ecosistemi urbani*, in A. Gabbianelli, B. M. Rinaldi, E. Salizzoni (eds.), *Nature in città. Biodiversità e progetto di paesaggio in Italia*, Il Mulino, Bologna, pp. 103-119.

Salizzoni E. 2021b, *Challenges for Landscape Architecture: Designed Urban Ecosystems and Social Acceptance*, «Sustainability», vol. 13, n. 3914.

Steffen W. et al. 2015, *Planetary boundaries: Guiding human development on a changing planet*, «Science», vol. 347, n. 6223, pp. 736-747.

Steiner F. 2011, *Landscape ecological urbanism: Origins and trajectories*, «Landscape and Urban Planning», vol. 100, pp. 333-337.

Thompson I.H. 2009, *Rethinking landscape. A critical reader*, Routledge, Abingdon (UK), New York (NY).

Treib M. 2018, *Ethics ≠ Aesthetics*, «Journal of Landscape Architecture», vol. 13, n. 2, pp. 30-41.

van Stiphout M. 2019, *First guide to nature inclusive design*, nextcity.nl.

Wagon Landscaping 2019, *Le Square Sauvage, Station "La Mare", Petite Ceinture 20e Arrondissement. Cahier d'Entretien*.

Ward Thompson C. 2002, *Urban open space in the 21st century*, «Landscape and Urban Planning», vol. 60, pp. 59-72.

Wauters L.A., Martinoli A. 2018, *Urban biological invasions: when vertebrates come to town*, in A. Ossola, J. Niemelä (eds.), *Urban Biodiversity. From research to practice*, Routledge, Abingdon (UK), New York (NY), pp. 87-100.

Weisser W.W., Hauck T.E. 2017, *Animal-aided design. Using a species' life-cycle to improve open space planning and conservation in cities and elsewhere*, «bioRxiv», 150359.

Weller R. 2019, *Un nuovo inizio: Atlante per la fine del mondo / A new beginning: Atlas for the End of the World*, «Domus», vol. 1031, pp. 18-27.

Whiston Spirn A. 1988, *The Poetics of City and Nature. Towards a New Aesthetic for Urban Design*, «Landscape Journal», vol. 7, n. 2, pp. 108-126.

Piuforesta. Il bosco di Piubega e la foresta planiziale padana

Marialessandra Secchi
Dipartimento di architettura e Studi Urbani (DAStU), Politecnico di Milano, Italia
marialessandra.secchi@polimi.it

Marco Voltini
Dipartimento di architettura e Studi Urbani (DAStU), Politecnico di Milano, Italia
marco.voltini@polimi.it

Abstract

La Pianura Padana, un tempo ricca di foreste, ha subito nel corso dei secoli una drastica riduzione della copertura forestale a causa dell'avvento dell'agricoltura moderna. Oggi le tracce delle foreste originarie sono limitate alle sponde fluviali e a poche foreste-relitto. Ma la foresta planiziale padana è ancora presente negli immaginari di progettisti e cittadini come un mito 'a bassa intensità', una narrazione capace di evocare un mondo al di là della nostra esperienza diretta.
Il singolare caso del bosco di Piubega, un episodio di forestazione urbana in un paese della provincia mantovana, è l'occasione per osservare la molteplicità dei discorsi, degli immaginari, dei miti e delle ideologie che ruotano attorno alla ricerca della foresta in città. Come in una capsula di Petri, l'esperienza del bosco di Piubega mette in luce i motivi di interesse e gli elementi di contraddizione delle attuali ricerche sulla forestazione urbana.

The Po Valley, once rich in forests, has undergone a drastic reduction in forest cover over the centuries due to the advent of modern agriculture. Today, the only remaining traces of the original forests are found along the riverbanks and in a few logging areas. However, the Po Valley lowland forest still resides in the imaginations of planners and citizens as a "low-intensity" myth , a narrative capable of evoking a world beyond our direct experience. The unique case of the Piubega forest, an instance of urban forestation in a municipality in the province of Mantua, provides a valuable opportunity to observe the plurality of discourses, imaginaries, myths, and ideologies that revolve around the pursuit of forests in the city. Like a Petri dish, Piubega's forest experience highlights the motives and contradictions in current urban forestation research.

Keywords

Foresta planiziale, Italia di mezzo, Contesti rurali, Pianura padana
Lowland Forest, Intermediate Italy, Rural Contexts, Po Valley

Received: *May 2025* / Accepted: *November 2025* | © 2025 Author(s). Open Access issue/article(s) edited by RI-VISTA, distributed under the terms of the CC-BY-4.0 and published by Firenze University Press. Licence for metadata: CC0 1.0. DOI: 10.36253/rv-17932

Il ruolo attribuito a boschi e foreste in ambito urbano è cambiato rapidamente negli ultimi decenni e, contemporaneamente, l'interesse per la forestazione urbana si è ampliato, coinvolgendo in modo più sistematico amministratori e cittadini. La maggiore attenzione per i boschi urbani è in linea con le crescenti preoccupazioni ecologiche, con il desiderio di proteggere l'ambiente cittadino dagli eventi climatici estremi e con la volontà di salvaguardare la biodiversità. La forestazione diviene così uno strumento esplicito per il progetto della città (De Meulder, Shannon, 2024).

Negli ultimi decenni in questo ambito agiscono le politiche di finanziamento di scala europea, nazionale o regionale, che offrono alle città la concreta possibilità di incrementare gli spazi pubblici a loro disposizione: un ambito d'azione palesemente sottofinanziato, almeno in Italia.

È nel momento in cui si passa dalle politiche ai progetti che emergono alcune difficoltà interne alle politiche europee. In questo contesto, il progetto del bosco di Piubega, oggi in fase di realizzazione, può essere utile a evidenziare alcuni elementi di interesse emersi durante le fasi di progettazione.

Nella discussione del progetto, il rapporto tra bosco e città, natura e civilizzazione, è sempre al centro delle preoccupazioni dei diversi soggetti interessati. Le argomentazioni, spesso distanti, rimandano a differenti immagini di natura contemporaneamente presenti.

Antefatto

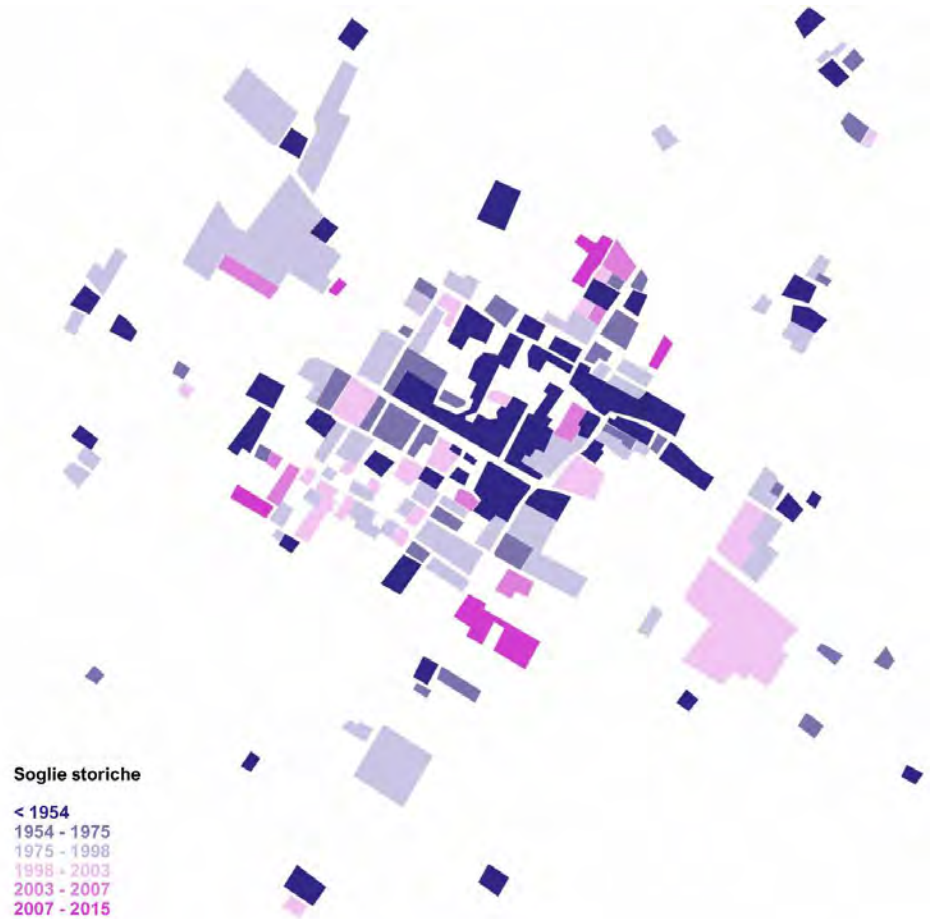
Alcuni anni fa Piubega, un Comune con meno di 2000 abitanti nella campagna dell'Alto Mantovano, entra in possesso di un terreno in seguito a un lascito testamentario[1]. Il donatore impone l'obbligo di destinare l'area a foresta urbana per i suoi concittadini e, poiché la foresta è uno spazio di pubblico interesse, la volontà del defunto va rispettata, nonostante i piani urbanistici prevedano una destinazione residenziale. Al posto, dunque, di una prevedibile lottizzazione di villette unifamiliari simili alle confinanti, in quel lotto sorgerà un bosco (figg. 1 e 2).

Bosco è un'infrastruttura. Natura benigna e servizi ecosistemici

Piubega è immersa in un mosaico agricolo regolare e caratterizzato da strade e fossati che si intersecano ad angolo retto, derivanti dall'antica centuriazione romana. Nel corso del Medioevo, il paese è stato interessato dal fenomeno dell'incastellamento, cioè si è dotato di una fortificazione muraria, di cui oggi resta superstite solo la torre. Il centro storico rimane confinato e, benché pregevole, non presenta elementi distintivi. Appartiene all'Italia 'di mezzo', fatta di paesi e piccoli centri che è oggi, contemporaneamente, scenario rilevante e paesaggio dimenticato della trasformazione del Paese (Lanzani, 2024; Barbera et al., 2022).

Fig. 1 - Ortofoto con l'evidenziazione dell'area di progetto. Fonte: Google Maps / Sentinel Copernicus, 2025 (elaborazione: M. Voltini e A. Secchi).

Fig. 2 -Il sito oggetto di intervento è affiancato da edifici più antichi a diretto contatto e da costruzioni recenti schermate da recinzioni e siepi (foto: M. Voltini).



A partire dalla seconda metà del ventesimo secolo, Piubega ha attraversato un'importante fase di espansione urbana, tuttora in atto. Rispetto alla parte più antica, infatti, le aree di espansione sono oggi preponderanti. Le nuove urbanizzazioni, senza intaccare l'aspetto nucleare del paese, si sono appoggiate ai tracciati preesistenti, mantenendo in questo modo una discreta regolarità. In questo processo, di progressivo riempimento dei tracciati più prossimi al centro antico, alcuni lotti sono rimasti vuoti. Di questi, il più esteso è situato sul margine occidentale (fig. 3). Qui, all'interno di una lottizzazione residenziale, si trova il terreno che, per desiderio di un singolo cittadino, l'amministrazione trasformerà in un bosco.

L'intento è di cogliere quest'opportunità per creare un luogo che possa massimizzare i benefici ecosistemici per la collettività: combattere l'isola di calore, migliorare la qualità dell'aria e del suolo, favorire la biodiversità locale e arricchire la dotazione di spazi pubblici con paesaggi capaci di innalzare la qualità della vita degli abitanti.

Si manifesta qui la natura benigna nella sua versione più recente. Una natura distante e separata, concettualizzata come ecosistema, elargisce ai cittadini, con la sua stessa presenza, benefici che si manifestano sotto forma di servizi ecosistemici. La forestazione, che trasforma lo spazio al fine di produrre i servizi, è intesa come un'infrastruttura del 'verde urbano'

Fig. 3 - L'evoluzione storica.
Dal Novecento il tessuto urbano si è esteso lungo tracciati preesistenti lasciando dei lotti liberi, tra cui il sito di progetto (elaborazione: M. Voltini e A. Secchi).

e ciò la rende da subito coerente con le agende nazionali e internazionali nonché con la politica comunitaria (Czechowski, Hauck, Hausladen, 2014)[2].

Emergono subito alcune difficoltà che almeno in parte mettono in luce il contenuto ideologico delle politiche di riforestazione urbana. Appare evidente, ad esempio, la persistenza dell'immagine del 'verde' come compensazione dei mali dell'urbano. Ma appaiono anche alcune debolezze teoriche nell'immaginario ecosistemico.

La prima difficoltà: Piubega non appartiene a una conurbazione metropolitana e per questo motivo non può accedere ai fondi per la riforestazione previsti dalle politiche europee. I servizi ecosistemici che il bosco potrebbe offrire al paese non sono considerati rilevanti dai programmi di forestazione urbana che mantengono a tutt'oggi un'idea di urbanità ancorata alle caratteristiche sociali e spaziali delle aree metropolitane, più che di insediamenti di medie o piccole dimensioni.

Le costellazioni di territori urbanizzati, che si strutturano come una rete di paesi, piccoli centri e persino case sparse, non rientrano in questa narrazione europea. La contrapposizione foresta-civilizzazione riappare qui non tanto per una difficoltà a immaginare diversamente la foresta, quanto piuttosto per un'incapacità di nominare diversamente l'urbano.

Contemporaneamente non è possibile destinare alla realizzazione del bosco i fondi messi a disposizione dalle politiche comunitarie per l'agricoltura. Questo scampolo di paesaggio non può rientrare nei finanziamenti per le '*landscape features*' destinate a dar forma alle reti ecologiche del paesaggio agrario (Czúcz et al. 2022). Quei finanziamenti sono infatti destinati alle aziende agricole, che rinunciano a una parte della loro produzione a vantaggio del bene comune.

Si direbbe, dunque, che Piubega non abbia bisogno di questo bosco, vuoi perché apparentemente scevro dei mali che affliggono i continuum urbanizzati, vuoi perché, in quanto ente pubblico, non dispone di una produzione primaria da sacrificare in favore di benefici collettivi.

La posizione scomoda del nostro bosco, al margine tra urbano e rurale, mette in evidenza un secondo elemento di crisi. L'ingresso del selvatico in città è problematico per i cittadini, e contemporaneamente lo è anche per l'ecologia.

Come tutte le infrastrutture, anche il bosco suscita una reazione *NIMBY – Not In My Backyard*. Gli spazi forestali costituiscono un richiamo per la fauna selvatica. La loro prossimità agli ambienti urbani, a stretto contatto con il territorio agricolo, per gli abitanti è sinonimo di insetti e piccoli mammiferi indesiderati, così come di una serie di altri inconvenienti che rischiano di sollevare proteste e che vanno presi in seria considerazione. La natura vista da vicino è meno be-

nigna e la sensibilità degli abitanti è acuita dalla continuità con il mondo rurale.

Una serie di potenziali "disservizi ecosistemici" (Lyytimäki, 2017) alimenta la diffidenza dei cittadini: reazioni allergiche ai pollini, spese di mantenimento e gestione a lungo termine, ombre proiettate dal bosco sulle case e i loro giardini, propagazione indesiderata di flora e fauna 'invasiva', rischi di incendio. Si tratta di preoccupazioni legittime per un ente pubblico che deve rispondere ai propri cittadini, nella tipica situazione di fragilità, tecnico-amministrativa, progettuale e relazionale che appartiene ai paesi.

È possibile che gli effetti ecosistemici negativi siano di gran lunga inferiori a quelli positivi, benché acquisiscano facilmente una maggiore visibilità (Shackleton et al., 2016); tuttavia, la relativa censura che il tema dei 'disservizi' ha incontrato in letteratura è forse una spia di alcune debolezze concettuali dell'intera impostazione ecosistemica.

In questo quadro, la natura è intesa come un insieme di ecosistemi spontanei che si autoregolano, a meno che la loro integrità non sia compromessa dalla presenza umana. La natura, prodiga di servizi, è però una natura distante: l'evoluzione degli ecosistemi è un processo diverso e contrapposto all'azione antropica, che ne costituisce un ostacolo o un fattore di degrado ambientale (Pellizzoni, 2021)[3]. Contemporaneamente, la natura viene interpretata attraverso una lettura valutativa che considera prioritariamente le utilità per la società umana, razionalizzabili e quantificabili attraverso opportuni descrittori. Tale lettura è estesa a tutte le relazioni tra natura e società: scandaglia il mondo dei benefici, ne costruisce un elenco che non teme di specificare e misurare l'intero apparato di benefici culturali e psicologici che possono essere valorizzati, ad esempio, attraverso forme di turismo consapevole.

La sensazione di *déjà-vu* non è casuale: siamo già passati da questo punto.

Ricostruendo una breve storia del paesaggio moderno, Frampton (1991) ci ricorda come un'immagine di natura come attore esterno e benevolente appartenga all'architettura delle avanguardie novecentesche e ai loro tentativi di ristrutturare l'ambiente urbano. Le avanguardie del Novecento fanno propria la visione di un paesaggio edenico, incontaminato e accessibile a tutti, espresso con estrema chiarezza in quell'immagine del primo riparo dell'uomo apparsa sul frontespizio de *L'Architecture considerèe sous le rapport de l'art, de moeurs e de la legislation* di Claude Nicolas Ledoux (1804 cit. in Frampton, 1991, p. 43).

Anche la concezione utilitaristica della natura come produttrice di beni pubblici, da tutelare e valorizzare attraverso un approccio scientifico alla conoscenza, ci rimanda direttamente all'Illuminismo. Come ha sottolineato Harrison (2009), vi è un passaggio nella voce "foresta" della *Encyclopédie* dove il bene dello Stato è posto direttamente in opposizione all'utilità dei

singoli proprietari che vorrebbero sfruttare al massimo i propri boschi. Solo una gestione competente e scientificamente informata delle foreste è in grado di riconciliare le diverse esigenze e di tutelare, con una prospettiva di lungo periodo, gli interessi delle generazioni future (Harrison, 2009, p 117).

La foresta, si osserva, è sempre stata protetta: la sacralità della foresta introdotta nell'antichità dal mito e dal sentimento religioso, può essere letta secondo l'*Encyclopédie,* come un tentativo, non più necessario, per proteggere il bene comune (Harrison, 2009, p. 115).

L'immaginario ecosistemico, dunque, riconferma immagini profondamente radicate: la separazione netta tra natura e civilizzazione, la desacralizzazione della natura e la sua ricostruzione all'interno di un sistema razionale di produzione di utilità pubbliche, le cui modalità operative sono chiaramente espresse dal calcolo economico.

È da notare, tuttavia, che proprio nel momento in cui il selvatico entra sistematicamente in 'città', non solo l'architettura, ma anche l'ecologia, in quanto disciplina, inizia a interrogarsi sulla necessità di rivedere alcuni dei suoi fondamenti (Granjou et al., 2023). Ci si chiede allora se integrare l'ambiente urbano nell'immaginario ecosistemico (Parris et al., 2018) o, al contrario, riformulare l'intero apparato teorico in chiave interdisciplinare (Pickett et al., 2024). In ogni caso, la crescente urbanizzazione della società contemporanea è alla base di questo mutamento di prospettiva.

Nella 'capsula di Petri' del bosco di Piubega, – ossia in un ambiente estremamente circoscritto che, come in un'osservazione in vitro, permette di analizzare in scala ridotta processi complessi potenzialmente estendibili al territorio più ampio – proviamo a comprendere il ruolo che il mondo naturale può svolgere nel definire un diverso modello di urbanità a contatto con il territorio agricolo.

***Rose is a rose is a rose is a rose*: la foresta planiziale lombarda**

Piubega è un paese dotato di un discreto numero di infrastrutture del *welfare* – impianti sportivi, scuole, servizi sociali e spazi comunitari – e ha recentemente investito nella riqualificazione del centro storico, rendendo lo spazio urbano più accogliente. L'amministrazione guarda inoltre alla valorizzazione di nuovi vuoti urbani, segno di un impegno costante verso la collettività. Il nuovo bosco, quindi, pur essendo operazione di iniziativa pubblica e pertanto parte integrante di una politica ambientale e del *welfare*, non deve farsi carico di alcun programma specifico, né rispondere a un pressante bisogno sociale, ma piuttosto a una generica domanda di attenzione ecologica. Ricordando Gertrude Stein, potremmo dire che la sfida per il progetto è dunque quella di pensare a un bosco che sia, se ciò è possibile, solo un bosco: *rose is a rose is a rose is a rose* (Stein, 1922).

La modesta dimensione dell'area, poco al di sopra

della soglia minima necessaria ad attivare il vincolo forestale[4], potrebbe far sembrare vano lo sforzo progettuale. È quindi di fondamentale importanza capire come veicolare l'effettiva immagine di una foresta, nonostante i limiti dimensionali imposti dal contesto. La strada percorsa per costruire questo piccolo bosco esplora una possibile rivisitazione della foresta planiziale padana, che esprime oggi in questi luoghi l'immagine più nitida del bosco originario. Si tratta di un importante biotopo, che ha subito nel corso dei secoli una contrazione prossima all'estinzione, a causa dell'espansione dell'agricoltura intensiva (Vagge, 2022). Un importante relitto di foresta planiziale è Bosco Fontana, presso Marmirolo, distante poche decine di chilometri dall'area di progetto. Bosco Fontana, che viene qui considerato come un possibile modello, mostra con evidenza i caratteri storici della foresta planiziale lombarda, basata sul querco-carpineto (fig. 4). La scelta di riprenderne la composizione e la densità non solo intende valorizzare gli elementi paesaggistici storici, ma mira a garantire anche una compatibilità ecologica con l'ambiente circostante, riducendo il rischio di squilibri ecologici associati all'introduzione di specie poco resistenti o poco adatte al contesto. Questa scelta risponde anche alla necessità di dar conto, almeno in parte, delle numerose prescrizioni che indirizzano verso l'uso di specie 'autoctone'. Svuotata di pregiudizi ideologici, la riproposta di formazioni boschive già presenti nella storia locale è un modo semplice per aumentare la resilienza ecologica del progetto a lungo termine e ridurre la domanda di manutenzione[5].

Il progetto aspira comunque a creare uno spazio pubblico a servizio degli abitanti e introduce, anche at-

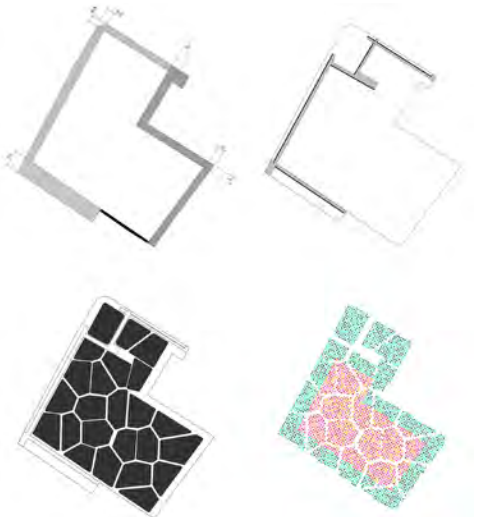


Fig. 4 - Bosco Fontana, relitto di foresta planiziale, è assunto come modello del querco-carpineto lombardo per il nuovo impianto. Fonte: Google Maps / Sentinel Copernicus, 2025 (elaborazione: M. Voltini e A. Secchi).

Fig. 5 - Dall'alto a sinistra in senso orario: distanze dai confini; superfici impermeabili; alberature entomofile (in azzurro) e alberature anemofile (in rosso); la composizione del bosco secondo isole alberate (elaborazione: M. Voltini e A. Secchi).

traverso la vegetazione, deboli, ma espliciti elementi di attrazione. La nuova foresta è un sistema naturale che deve essere capace di mantenersi e di evolvere con il minimo apporto esterno possibile, ed è al contempo la reificazione di una storia ambientale da raccontare, uno spazio vicino a casa che rimanda a un mondo – la foresta planiziale delle origini – al di là della nostra esperienza.

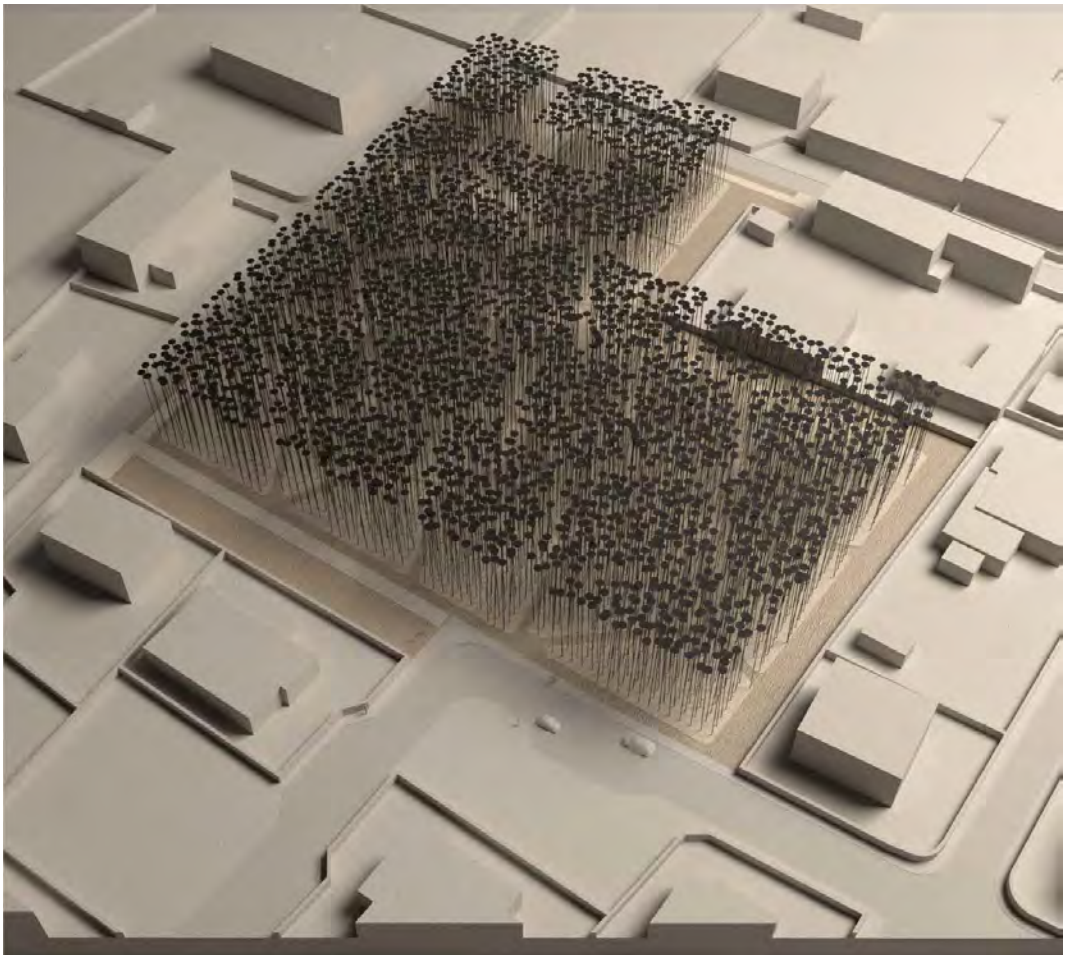
Emergono, così, per il progetto, due temi di lavoro. Il primo riguarda direttamente il rapporto tra il bosco e il suo contesto: si tratta in sostanza di immaginare il passaggio tra l'ambiente domestico dei giardini privati e lo spazio perturbante del bosco. Il secondo riguarda invece l'immaginazione di tutti gli elementi che possono costruire l'esperienza immersiva del bosco: come articolare a questo scopo la densità della vegetazione, la sua composizione e la struttura dei percorsi interni?

Confini: domestico e perturbante

Il progetto prevede di aumentare le distanze minime tra le nuove piantagioni e i confini prescritte dal Codice Civile, così da mantenere inalterato l'attuale soleggiamento per le abitazioni e creare spazi di filtro, che fungono altresì da linee tagliafuoco in caso di incendio e, al contempo, rispondono alle preoccupazioni degli abitanti per la propagazione di flora e fauna indesiderate nei propri giardini. Le maggiori distanze agevolano poi le operazioni di cura e gestione, perché consentono il passaggio di veicoli necessari per la manutenzione o la potatura dei rami più esterni.

L'insieme di queste domande sottolinea un tema importante: il bosco sollecita nei cittadini un'ansia che si razionalizza nella richiesta di soluzioni tecniche. Il bosco in città è un elemento estraneo e perturbante (Vidler, 1992). Lo è ancor più in una lottizzazione residenziale, collocata ai margini di un paese immerso in un territorio agricolo. L'effetto destabilizzante è ben illustrato dal bosco di *Gigi la legge*[6]. Nel film di Alessandro Comodin (2022), Gigi è un vigile urbano che passa la sua vita con l'automobile di servizio, tra gli ambienti domestici dei paesi tra la pianura veneta e friulana. A sera ritrova un suo mondo incantato nel bosco che ha lasciato crescere selvatico nel suo giardino. Il perturbante irrompe così nella sua vita e in quella dei vicini, che ovviamente protestano affinché tagli la selva, una buona volta.

Il confine tra domestico e perturbante, tra bosco e lottizzazione, diviene uno spazio in tensione. I soli suoli impermeabili sono costituiti da un nastro a for-



ma di "E" che cinge la foresta senza attraversarla e che costituisce l'interfaccia urbana del bosco. È questo spazio che il progetto costruisce per preservare l'integrità dell'ecosistema circostante, ovvero i giardini delle villette, e ridurre l'interferenza antropica a salvaguardia della crescita del bosco. Solo in un punto il suolo impermeabile entra nella foresta e, nel tratto di snodo, gli alberi vengono distanziati per dar luogo a una micro-radura. Infine, i bordi del bosco presentano specie arboree più domestiche e attraenti: un invito a guardare il bosco come uno spazio innocuo, in cui entrare senza paura (fig. 5).

Densità. Programmare la natura

L'attraversamento del bosco è un'esperienza immersiva, fatta di sentieri non ortogonali, privi di pavimentazione e ricavati attraverso il distanziamento della vegetazione arbustiva.

Dal confronto con casi analoghi, si è stimata una quota ideale di copertura arborea compresa tra il 70% e l'80% dell'intera superficie del lotto. Il progetto prevede un impianto quadrato ad alta densità, destinato nel tempo a evolvere dinamicamente. La competizione tra le piante per luce e nutrienti genera un mosaico intricato, con intrecci di radici e chiome. È anche

Fig. 6 - L'immagine di insieme. Un impianto ad alta densità che evolve in un mosaico dinamico riscritto dai processi naturali (elaborazione: M. Voltini e A. Secchi).

prevista la presenza di piante leguminose, capaci di crescere rapidamente, ma altrettanto rapidamente deperire, rilasciando al suolo l'azoto e i nutrienti necessari per la crescita delle piante più longeve. Questo processo trasforma il bosco in un'opera in continua evoluzione.

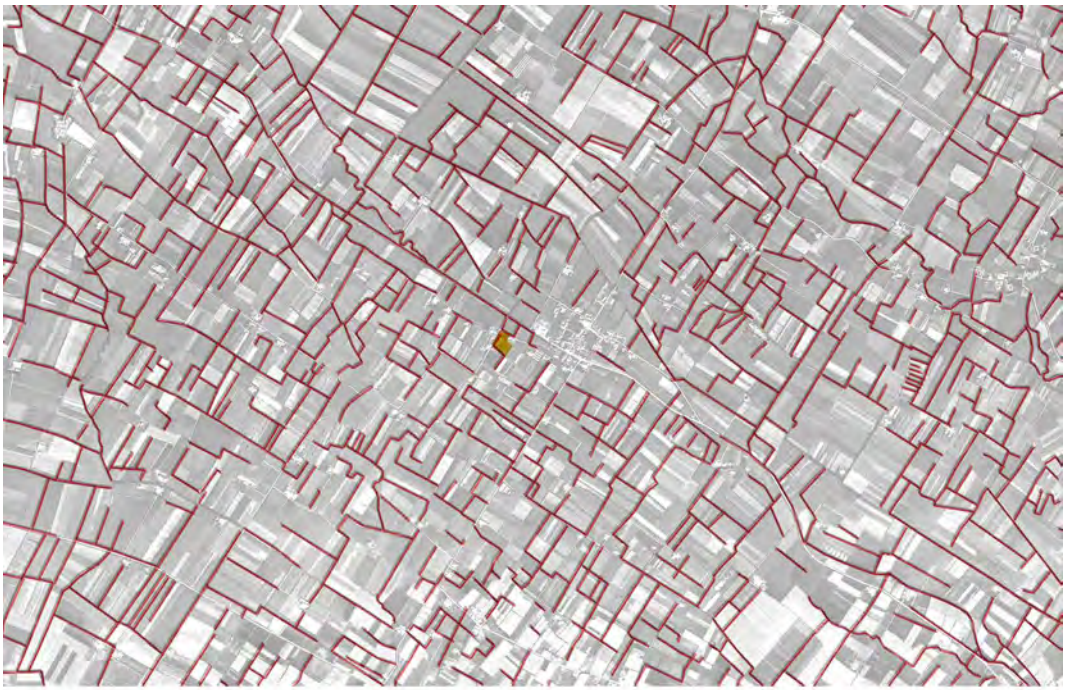
Secondo ERSAF (Del Favero, 2017), il querco-carpineto della Bassa Pianura Golenale e dell'Alta Pianura Planiziale è oggi composto da carpino bianco (*Carpinus betulus*), farnia (*Quercus robur*) e robinia (*Robinia pseudoacacia*)[7]. Carpini e farnie sono specie anemofile, che affidano il trasporto del polline al vento. Questo metodo offre vantaggi, come il raggiungimento di grandi distanze con minimo dispendio energetico, ma presenta anche svantaggi, tra cui la dispersione del polline e la necessità di una produzione copiosa per garantire il successo dell'impollinazione. Il polline anemofilo, per la sua piccola dimensione e capacità di propagazione, è un fattore scatenante di allergie respiratorie, aggravate dall'inquinamento atmosferico. Per mitigare la dispersione dei pollini, e dunque salvaguardare la crescita del bosco e la salute degli abitanti, si propone di differenziare le tipologie vegetali, con una predominanza di farnie e carpini al centro e un mix di aceri campestri (*Acer campestre L.*) e ciliegi (*Prunus avium*) ai bordi. Queste specie entomofile attireranno impollinatori come api, bombi e farfalle, contribuendo alla biodiversità, e conferiranno al bosco una cromia particolare, dando luogo a un vero e proprio bordo 'attrattivo'.

È così che il nostro bosco originario, bosco e basta, inizia a divenire piuttosto un 'giardino d'alberi', tanto per la dimensione ridotta, quanto per l'attenta progettazione delle sue componenti vegetali, quanto per le qualità estetiche programmate, che lo rendono un'opera di architettura del paesaggio, come le grandi pinete del litorale adriatico o di quello tirrenico (figg. 5 e 6).

Bosco-climax. La natura inarrivabile

In ecologia, il termine *climax* è usato per alludere a una condizione finale e stabile, cui una determinata consociazione vegetale giunge al termine di una successione. Quest'immagine deriva dalla constatazione che, se lasciata libera e non sottoposta a eventi catastrofici, né a manutenzione, la vegetazione tende a realizzare un'occupazione pressoché completa dell'area disponibile, con livelli di complessità sempre maggiori. Il climax rappresenta dunque il momento apicale di un processo di crescita in cui la vegetazione ha raggiunto il massimo di complessità. Sono per esempio vegetazioni climax la foresta Perućica tra Bosnia e Montenegro, composta per lo più da faggi, abeti e aceri, o la faggeta della riserva di Sasso Frattino nell'Appennino romagnolo (Pignatti, 1994, p. 89).

Tuttavia, persistono alcune riserve nei confronti della nozione di climax, in parte implicite nell'uso di un ter-



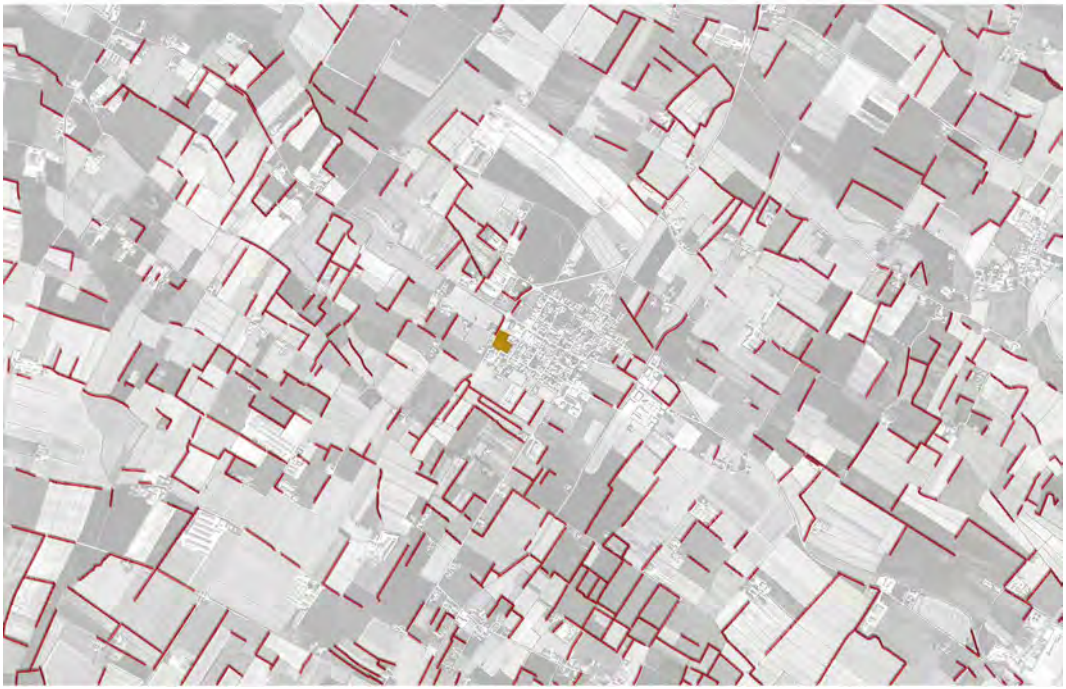


Fig. 7 - Un paesaggio 'irregimentato'. Dal 1954 al 2024 il mosaico agricolo si è semplificato, riducendo siepi e filari (in rosso) e confinando la vegetazione residua; in giallo l'area di progetto.
Fonte: Regione Lombardia 2025, IGM (volo GAI 1954), Google Maps / Sentinel Copernicus, 2025 (elaborazione: M. Voltini).

mine che di per sé allude a un processo più che a uno stato. Per raggiungere uno stato stabile sono necessari secoli, se non millenni, come dimostrano gli insediamenti Maya abbandonati da 700 anni, coperti da una giungla ancora in evoluzione. A ciò si aggiunge il fatto che è molto difficile, ormai, isolare dei climax, data la diffusione e la pervasività dell'azione antropica (ad esempio, le savane e le steppe risentono dell'azione dei pascoli e la vegetazione alpina è sottoposta alla tutela e gestione degli enti forestali). Per questo motivo il climax è, per gli ecologi, un concetto più teorico che fattuale, utile a indicare, più coerentemente, una tendenza evolutiva autonoma della vegetazione, difficilmente riscontrabile nella realtà (Pignatti 1994, p. 88).
Tuttavia, ciò che ci interessa dell'immagine del bosco climax è l'idea di un orizzonte cui la vegetazione 'spontaneamente' tende e che costruisce complessità in tempi anche lunghi, indipendentemente da un'azione di cura e manutenzione.
Come scritturare le tendenze evolutive dei sistemi vegetali all'interno di progetti di paesaggio più vasti, nei territori contemporanei? Può essere utile parlare di 'paesaggi climax', per indicare una condizione paesaggistica cui tendere, un orizzonte progettuale, benché marcato da fluttuazioni, che riesca a garantire una adeguata coesistenza tra attività umane e dinamiche naturali del territorio, almeno localmente e provvisoriamente? È evidente che, come per il bosco climax, anche questa immagine è un concetto limite, un orizzonte inarrivabile, e che tuttavia costruisce un'ipotesi operativa probabilmente utile.

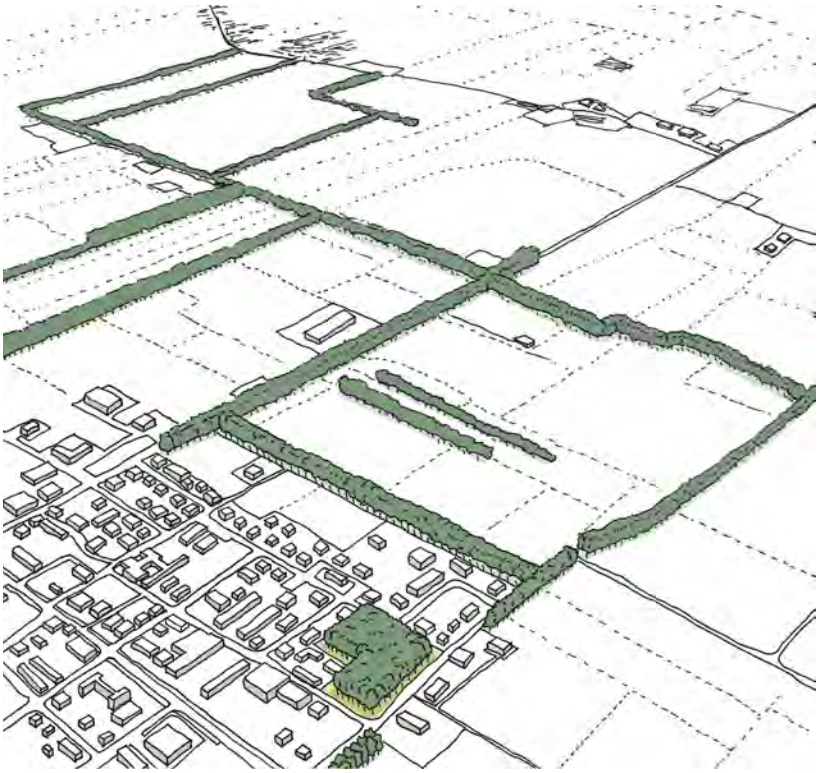
Alla ricerca di paesaggi-climax. Foreste, nuove urbanità e reti ecologiche

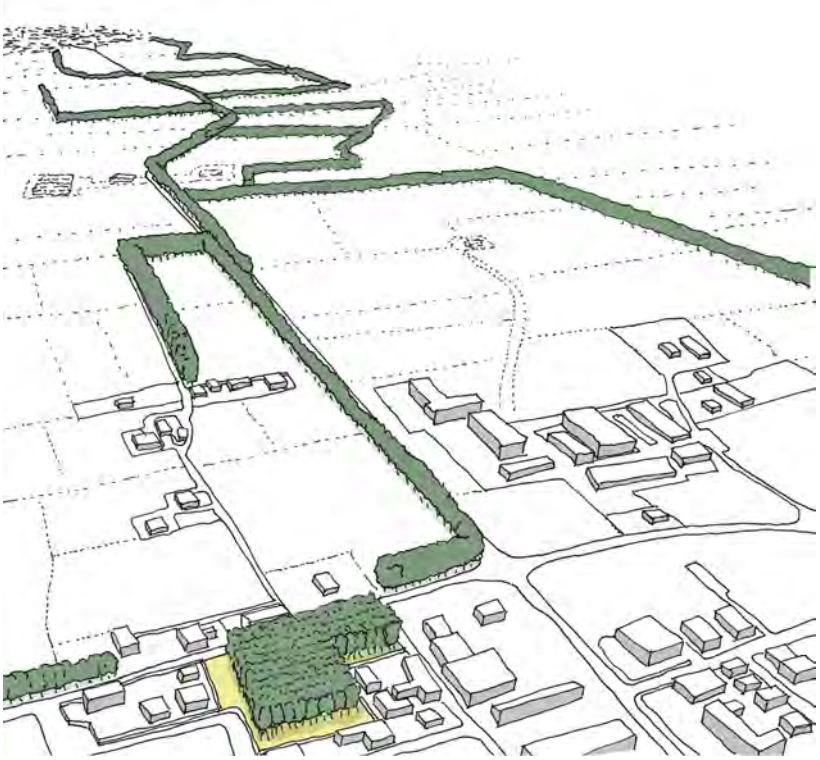
I vasti appezzamenti agricoli che circondano Piubega hanno scarsa valenza ecologica, segnati da un'agricoltura intensiva che sottopone i suoli a forte stress. In questo paesaggio impoverito, solo i canali maggiori con la vegetazione spontanea delle ripe costituiscono corridoi di biodiversità, mentre i filari a sud del paese e i giardini residenziali contribuiscono a ridurre la sigillatura del suolo. Ne risulta un contesto ambientale in cui la vegetazione, e la sua cura, sono 'irregimentate' in usi specifici e ben differenziati (fig. 7).
In questo contesto, il bosco di Piubega, con la sua presenza priva di uno specifico programma ma ricca di opportunità, rappresenta potenzialmente il primo tassello di una rete di paesaggi, che aspira a diventare foresta civile (Olivetti, 2023), andando oltre il confine del suo centro abitato e dando forma a un territorio più vasto.
La proposta di una rete ecologica tra i Comuni, che sia anche spazio pubblico a supporto della vita quotidiana degli abitanti, può divenire il fulcro di un'alleanza intercomunale. Il paesaggio diviene così elemento federatore per un territorio vasto: attenua la mono-

Fig. 8 - I segni di un paesaggio climax. Filari, vegetazione spontanea e spazi naturali che caratterizzano le aree esterne al centro abitato (foto: M. Voltini).

Fig. 9 - Verso un paesaggio climax_1. Il bosco di Piubega è il primo tassello di una rete naturale che si estende verso San Fermo, rafforzando filari e tracciati esistenti (elaborazione: M. Voltini e A. Secchi).

Fig. 10 - Tra Piubega e Casaloldo, corridoi ecologici e spazi pubblici connettono frange urbane e luoghi comunitari (elaborazione: M. Voltini e A. Secchi).





funzionalità di tracciati e reticoli idrici, potenzia i filari esistenti – oggi tenui riserve di naturalità e caratterizzati da una sezione estremamente ristretta –, e, infine, collabora a rammagliare le frange degli abitati di Piubega e Casaloldo attraverso un sistema di spazi pubblici, percorsi e corridoi ecologici, che inglobano i fulcri della vita comunitaria dei due insediamenti (figg. 8, 9 e 10).

In definitiva, si tratta di pensare al paesaggio come luogo dell'esperienza, e non solo come strumento di efficientamento ecologico, in un territorio che è a suo modo urbano, benché mantenga una vasta superficie dedicata alla produzione primaria. Analogamente alla costruzione del bosco, anche nella realizzazione di una nuova rete ecologica, che è al contempo spazio collettivo, dalla grande estensione e a bassa manutenzione, immaginiamo di predisporre attraverso il progetto le condizioni di partenza – i terreni, i percorsi, l'impianto vegetazionale – e di sfruttare processi spontanei di propagazione della vegetazione per tendere a un orizzonte vago, capace di realizzare una forma di coerenza tra usi urbani, produzione agricola e selvaticità.

Vi è nell'idea di 'paesaggio climax' – un termine usato qui strumentalmente per alludere a un processo incerto che tende a complessità e stabilità crescenti – una componente narrativa tutt'altro che banale. Pensare una rete ecologica così concepita, in un contesto rurale e a partire da un caso concreto, significa raccontare insieme il mondo rurale e quello urbano, il campo d'azione della natura e quello antropico, che in questo testo stiamo assumendo come componenti diverse e distinte. È una narrazione che ha il vantaggio di aiutarci a orientare le decisioni e le azioni dei soggetti parlando delle cose: spazi pubblici, percorsi, vegetazione, evitando il continuo ricorso agli aspetti economici e valutativi, a detrattori e descrittori. In questo senso, l'immagine di progetto che ne scaturisce promuove una blanda alleanza tra azione antropica e mondo naturale, qui identificato con la performance della vegetazione.

Il bosco di Piubega *in vitro*

Il bosco di Piubega ci consente dunque di rivedere *in vitro* alcuni temi del progetto di paesaggio in un contesto territoriale sospeso tra urbano e rurale, povero di paesaggi, di luoghi collettivi contemporanei e di elementi naturali.

Il nuovo bosco si trova all'interno di un piccolo paese, e questa condizione ci ha permesso di discutere i limiti della forestazione urbana nelle politiche europee. Da un lato, gli strumenti di finanziamento sembrano promuovere un'immagine di urbanità ancora legata alla dimensione dominante delle grandi aree metropolitane o dei piccoli centri. Per contro, in questi contesti urbani 'canonici', l'elemento naturale della foresta appare ancora inteso come strumento di compensazione dei mali della città: una compensazione ecologica, che si fonda sulla dotazione di nuovi servizi ecosistemici.

Il bosco, inteso come infrastruttura che produce servizi ecosistemici, ci ha permesso anche di sperimentare la natura benevolente che si cela dietro l'apparente neutralità dell'immaginario ecosistemico e dei suoi servizi. Una natura prodiga, ma distante, che viene razionalizzata in base alle utilità economi-

che che se ne possono trarre. La cesura tra natura e azione antropica, però, sembra essere messa sempre più in discussione dall'interno della stessa ecologia. È evidente come la trasformazione del rapporto natura-città dipenda tanto dall'accresciuta consapevolezza del ruolo dei territori urbani nella transizione ecologica, ma anche da una riflessione sulle nuove forme di urbanità.

È in questo contesto che ci sembra utile inserire una riflessione sul ruolo che il progetto di paesaggio riveste nella costruzione dei nuovi territori del quotidiano – quali quelli dell'Italia di mezzo.

È a partire dall'annullamento del distacco tra urbano e rurale che il bosco di Piubega prova a riformulare un rapporto efficace tra progetto e paesaggio, natura e città. Il nuovo intervento può anche essere visto come una risposta alle debolezze di un certo modo di intendere l'urbanistica. In paesi come Piubega, complice il particolarismo dei Comuni e la loro modesta capacità di spesa, i piani urbanistici soffrono di un localismo esasperato, che li fa coincidere con il piano delle opere edilizie. Al contrario, il nuovo bosco ha senso proprio alla luce della scala vasta dei territori abitati: è a questa scala che è possibile immaginare un ruolo efficace per il progetto di paesaggio, perché possa aggiornare i modi con cui opera l'urbanistica. In altre parole, la dimensione estesa dell'abitare – che per lungo tempo è stata interpretata alla luce di altri fattori, siano essi la mobilità, i servizi o le attrezzature – torna a occupare un ruolo di primo piano nella riflessione e mette al centro la nostra capacità di immaginare la natura al di fuori di una visione condizionata dalla lettura esclusivamente valutativa ed utilitaristica.

Note

[1] Il progetto presentato in questo articolo nasce da un'esperienza di ricerca condotta tra il 2019 e il 2022 all'interno del laboratorio di progettazione tenuto dai docenti Marialessandra Secchi, Lorenzo Mussone e Marco Voltini al Politecnico di Milano. La ricerca, dedicata al territorio rurale mantovano, ha coinvolto anche alcuni amministratori locali ed è parte di un'indagine più ampia che vede Marco Voltini impegnato all'interno del gruppo di ricerca del DAStU – Politecnico di Milano, coordinato da Arturo Lanzani. Il gruppo, che si occupa di individuare questioni, sfide e scenari per la transizione ecologica dell'Italia di mezzo, con particolare attenzione all'equità territoriale e alla sostenibilità ambientale, è coinvolto nel progetto GRINS – Growing Resilient, INclusive and Sustainable (GRINS PE00000018 – CUP D43C22003110001), finanziato dall'Unione Europea – NextGenerationEU, Missione 4, Componente 2. Gli elaborati progettuali presentati fanno parte di una proposta consegnata al Comune di Piubega da un gruppo di lavoro composto dall'arch. Annacarla Secchi (progettista), Marco Voltini (consulente e coordinatore della progettazione) e Francesco Cecere (consulente agricolo e forestale). Sebbene il testo sia stato concepito e sviluppato in eguale misura da entrambi gli autori, sono da attribuire a Marialessandra Secchi l'introduzione e i paragrafi 1, 2, 4, mentre a Marco Voltini i paragrafi 3, 5, 6, 7, 8.

[2] Si noti come il ricorso all'espressione 'verde urbano', pur ampiamente diffuso nel dibattito tecnico e politico, rimanga concettualmente indeterminato, venendo impiegato in ambiti differenti con significati anche tra loro divergenti (ISPRA, 2009)A parere di chi scrive, tale ambiguità lessicale rappresenta essa stessa un indicatore del contenuto ideologico sotteso alle politiche di forestazione urbana.

[3] Nel suo testo, Pellizzoni segnala come alcuni autori concepiscano la natura come "inumana" (Clark 2011), ossia caratterizzata da una radicale alterità rispetto alle dinamiche antropiche, sostenendo come "non c'è altra politica se non quella degli umani e a loro vantaggio" (Latour 2018). In particolare, l'autore sottolinea come l'azione antropica sia stata talvolta interpretata come perturbazione dei processi naturali, ad esempio attraverso l'idea di un "assalto capitalista al mondo biofisico" inteso come evento irreversibile.

[4] L'art. 3, c. 3, D.Lgs. 34/2018 qualifica come bosco – e quindi soggetto a vincolo paesaggistico ex lege (art. 142, c. 1, lett. g, D.Lgs. 42/2004) – le superfici ≥ 2.000 m², larghe ≥ 20 m e con copertura arborea > 20%. L'area di progetto, di poco superiore a 11.000 m², eccede di misura contenuta tale soglia minima.

[5] Rispetto a questo tema bisogna tuttavia osservare le variabili introdotte dal cambiamento climatico: non necessariamente le piante 'autoctone' resistono meglio agli sbalzi di temperatura o alla differenza di umidità del terreno.

[6] Il film di Alessandro Comodin, *Gigi la legge*, ha vinto il premio speciale della giuria al Film Festival di Locarno nel 2022.

[7] La *Robinia pseudoacacia* è una specie aliena invasiva e per questo spesso sconsigliata nei nuovi interventi di forestazione. Tuttavia, le sue caratteristiche ecologiche—quali la rapidità di accrescimento, la capacità di colonizzare suoli poveri e il contributo all'arricchimento azotato del substrato—ne fanno, in questo caso specifico, una componente vegetale funzionalmente rilevante (Longo, 2024).

Riferimenti bibliografici

Barbera F., Cersosimo D., De Rossi A. (a cura di) 2022, *Contro i borghi: il Belpaese che dimentica i paesi*, Donzelli editore, Roma.

Clark N. 2011, *Inhuman Nature,* Sage, London.

Czechowski D., Hauck T., Hausladen G., (edited by) 2014, *Revising Green Infrastructure: Concepts Between Nature and Design*, Taylor and Francis, Hoboken.

Corona G. 2023, *L'Italia dell'Antropocene: percorsi di storia ambientale tra XX e XXI secolo*, Carocci editore, Roma.

Czúcz B., Baruth B., Angileri V., Prieto Lopez A., Terres J. 2022 *Landscape features in the EU Member States – A review of existing data and approaches*, Publications Office of the European Union.

De Meulder B., Shannon K. 2024, *Framing Forest Urbanism A Twenty-First Century Agenda* in Id. (edited by), *Forest urbanisms: new non-human and human ecologies for the 21st century*, LAP. Leuven University Press, Leuven, pp. 15-71.

Del Favero R. 2017 (a cura di), *I tipi forestali nella Regione Lombardia*, Regione Lombardia. https://www.regione.lombardia.it/wps/portal/istituzionale/HP/DettaglioPubblicazione/servizi-e-informazioni/enti-e-operatori/agricoltura/boschi-e-foreste/pub-i-tipi-forestali-della-lombardia-agr/i-tipi-forestali-della-lombardia.

Frampton K. 1991, *In search of the Modern Landscape* in S. Wrede, W.H Adams (edited by), *Denatured visions: landscape and culture in the twentieth century*: [this publication derives from a symposium held at the Museum of Modern Art, New York, on October 21 and 22, 1988], ed. Museum of Modern Art, New York. pp 42-61.

Granjou C., Cavin J.S., Boisvert V., Chalmandrier M., Flaminio S., Kull C., Moretti M. 2023, *Researching Cities, Transforming Ecology: An Investigation into Urban Ecology Agendas*, «Nature and Culture», n. 18, pp. 148–174.

Harrison R.P. 2009, *Forests: the shadow of civilization*, Paperback ed. Univ. of Chicago Pr, Chicago (first ed. 1992).

Lanzani A. (a cura di) 2024, *Italia di mezzo: Prospettive per la provincia in transizione*, Donzelli Editore, Roma.

Latour B. 2018, *Tracciare la rotta. Come orientarsi in politica*, Cortina, Milano.

Lyytimäki J. 2017, *Disservices of urban trees*, in F. Rerrini, C.C. Konijnendijk van den Bosch, A. Fini (edited by), *Routledge handbook of urban forestry,* Routledge, Abingdon and New York, pp. 164-176.

Longo A. 2024, *Robinia pseudoacacia*, in R. Henderson (edited by), *30 Trees: And Why Landscape Architects Love Them,* Birkhäuser Verlag, Basel, pp. 190-197.

Olivetti M.L. 2023, *La foresta civile: un breviario per i boschi urbani contemporanei*, Libria, Melfi.

Ortoleva P. 2019, *Miti a bassa intensità: racconti, media, vita quotidiana*, Einaudi, Torino.

Parris K.M., Amati M., Bekessy S.A., Dagenais D., Fryd O., Hahs A.K., Hes D., Imberger S.J., Livesley S.J., Marshall A.J., Rhodes J.R., Threlfall C.G., Tingley R., Van Der Ree R., Walsh C.J., Wilkerson M.L., Williams N.S.G. 2018, *The seven lamps of planning for biodiversity in the city*, «Cities» n. 83, pp. 44–53.

Pellizzoni L. 2021, *L'Antropocene come dispositivo governamentale,* «Politica & Società», n. 3, pp. 495–505.

Pickett S.T.A., Frantzeskaki N., Andersson E., Barau A.S., Childers D.L., Hoover F.-A., Lugo A.E., McPhearson T., Nagendra H., Schepers S., Sharifi A. 2024, *Shifting forward: Urban ecology in perspective*, «Ambio», n. 53, pp. 890–897.

Pignatti S. 1994, *Ecologia del Paesaggio*, UTET, Torino.

Shackleton C. M., Ruwanza S., Sinasson Sanni G. K., Bennett S., De Lacy P., Modipa R., Mtati N., Sachikonye M., Thondhlana G. 2016, *Unpacking Pandora's Box: Understanding and Categorising Ecosystem Disservices for Environmental Management and Human Wellbeing*, «Ecosystems», n. 19, pp. 587–600.

Stein G. 1922, *Sacred Emily*, in Id., *Geography and Plays*, The Four Seas Company, Boston, pp. 178-188.

Vagge I. 2022, *Le foreste di farnia e carpino bianco della pianura lombarda*, in A. Dattero (a cura di), *Bosco: biodiversità, diritti e culture dal Medioevo al nostro tempo,* Viella, Roma, pp. 297-306.

Vidler, A. 1992, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.

Metamorfosi romane. Modi plastici di trasformazione dei corpi multispecie dell'Urbe

Isabella Zaccagnini
Dipartimento di Architettura e Progetto[1], Università degli Studi di Roma Sapienza, Italia
isabella.zaccagnini@uniroma1.it

02
2025
seconda serie

Abstract

Il mito delle metamorfosi ha nutrito l'immaginario collettivo della cultura occidentale, aprendo a una dissoluzione plastica dei confini tra mondo naturale e umano. Nel corpo in movimento si manifesta l'incanto narrativo di queste trasformazioni, dove forme e modi si sovrappongono, rivelando libertà e temporalità. Roma, da sempre sospesa tra urbano e naturale, si presenta oggi – in un'epoca segnata dai cambiamenti climatici – come un caso emblematico. Da soggetto pittorico cristallizzato, la città si svela ora come corpo metamorfico e multispecie, al tempo stesso fragile e resistente. Le metamorfosi romane restituiscono valore estetico al dinamismo e alla temporalità dei corpi, dissolvendo i confini tra natura e artificio, forma e modo. Questi corpi non sono risorse o strumenti ecologici, ma agenti plastici: generatori di comportamenti e risonanze corporee.

The myth of metamorphosis has nourished the collective imagination of Western culture, opening up a plastic and fluid dissolution of the boundaries between the natural and human world. In the moving body, the narrative enchantment of these transformations emerges, where forms and modes overlap, revealing freedom and temporality. Rome, long suspended between the urban and the natural, today presents itself – in an era marked by climate change – as an emblematic case. From a crystallized pictorial subject, the city now reveals itself as a metamorphic, multispecies body, both fragile and resistant. Roman metamorphoses restore aesthetic value to the dynamism and temporality of bodies, dissolving the boundaries between nature and artifice, form and mode. These bodies are not resources or ecological tools, but plastic agents: generators of behaviours, relationships, and bodily resonances.

Keywords

Mito, Metamorfosi, Plasticità, Paesaggio, Corpi agenti e multispecie
Myth, Metamorphosis, Plasticity, Landscape, Expressive multispecies bodies

Received: *May 2025* / Accepted: *November 2025* | © 2025 Author(s). Open Access issue/article(s) edited by RI-VISTA, distributed under the terms of the CC-BY-4.0 and published by Firenze University Press. Licence for metadata: CC0 1.0. DOI: 10.36253/rv-17924

Tutto l'esistente delle *Metamorfosi* ovidiane è mosso da dei confini indistinti. Il mondo minerale, vegetale, cosmico, umano, attraversa trapassi universali che convertono la materia di forma in forma, di modo in modo. Ovidio rappresenta un mondo plastico, composto da feroci conflitti e altrettanto intensi movimenti trasformativi e ci riesce traghettandoci nella più primordiale dimensione fantastica, senza mai distanziarci da un senso del plausibile e del verosimile. Questa qualità propriamente mitica, di abitare il fantastico in piena ragione, nel caso ovidiano si nutre di un duplice espediente narrativo. Il primo sta nel permeare il racconto di una profonda dimensione ambigua, in cui non è possibile dare un'unica chiave interpretativa, che si accompagna di un'indeterminatezza costitutiva necessaria a restituire atmosfere dense di senso, anche là dove reale e immaginario si fondono. Il secondo consiste nel raccontare le metamorfosi attraverso una dettagliata e fenomenologica descrizione delle corporeità che sono mosse dal cambiamento. Attraverso questa duplice dimensione, universale e vaga e, al tempo stesso, singolare e determinata, il lettore viene portato a credere, ad esempio, che il corpo di una fanciulla possa trasformarsi nel corpo di una pianta.

> Un pesante torpore le pervade le membra, il tenero petto si fascia di una fibra sottile, i capelli si allungano in fronde, le braccia in rami; il piede, poco prima così veloce, resta inchiodato da pigre radici, il volto svanisce in una cima. Conserva solo la lucentezza.
> (Ovidio, 2008, p.31)

Potremmo aggiungere che quel che permette a Dafne di trasformarsi in alloro, senza destare sospetto di finzione narrativa nella sovrapposizione dell'umano al naturale, è la compresenza di una corporeità[2]. Una corporeità agente, plastica e mai fissa. Un corpo dinamico che, indipendentemente dalla forma che assume, risulta avere quelle stesse qualità descrittive, dimensionali e tensionali, attribuite da Maxine Sheets-Johnstone, quando afferma che il movimento è la madre di tutte le cognizioni (Sheets-Johnstone, 2011).

L'ambiguità dei trapassi ovidiani, dunque, tiene insieme una componente metaforica e fantastica, con una scientifica (Ščeglov, 1969). Oltre che nelle forme letterarie del mito, questa duplicità fra il dato espressivo e quello organico dei corpi è stata a lungo indagata anche nella pratica intuitivo-soggettiva del *pensare con mano*[3]. Una polarità tra apparizione e resa dei fenomeni, che permette di comprenderne le strutture qualitative e le evidenze costitutive nella corporeità del grafo.

> In Leonardo, questa circolarità ha portato, ad esempio, alla luce i fenomeni del vortice d'acqua con le sue straordinarie analogie con le trecce delle capigliature femminili, con i corpi in torsione e con i flussi d'aria, con le diramazioni dei corsi d'acqua, con i rami d'albero e con il sistema delle vene nel corpo umano. (Fontana, 1996, p.96)

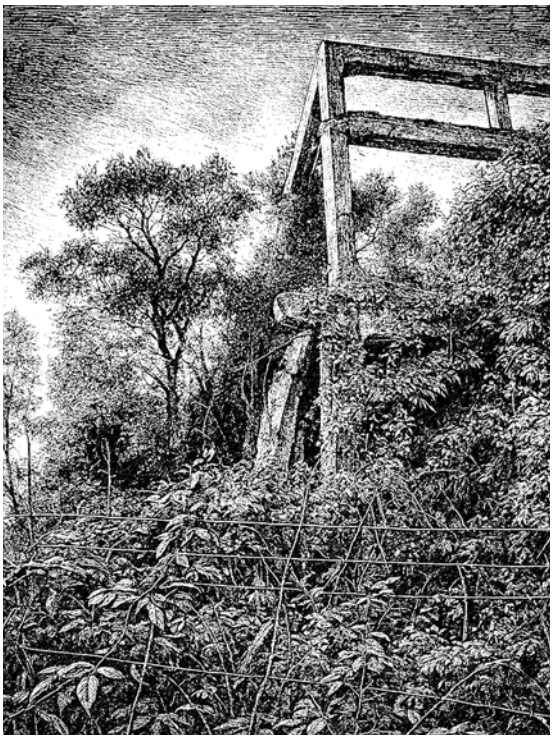
Sia in Ovidio che in Leonardo è dunque nel corpo in movimento che risiedono le forme possibili della trasformazione ed è sempre in esso che insorge la possibilità di una risonanza, di un riuscirsi a mettere nei panni di una corporeità altra, in quanto compresente alla propria.

Al Museo Nazionale Etrusco di Roma è conservata una testa marmorea di Leucotea[4], dea legata ai riti di passaggio e transizione, come la nascita e l'aurora. Sul volto scultoreo della divinità appare questa forza plastica di trapasso da uno stato all'altro, ma a dare *pathos* espressivo all'immagine non è la mimica umana, bensì un'agentività al di fuori di essa. L'espressione del volto, difatti, non suggerisce intensità patica, ma una imperturbabile forza, al di sopra di ogni passione, propria del divino; è la gestualità della brezza fra i riccioli a portar con sé l'espressione di movimento, dolce dramma malinconico e respiro in forma del cambiamento. Sul volto di Leucotea avviene uno spostamento di *pathos* dai movimenti del corpo ai movimenti dell'aria (Didi-Huberman, 2006, p. 243), ed è il vento a incarnare il plastico dolore, di fine e inizio, che risiede in ogni passaggio.

L'espressività trasformativa del volto urbano di Roma è stata consegnata in alcune note occasioni proprio alla non-agentività dell'umano. Una pratica di affido involontaria, efficace a tal punto da far presupporre l'abbandono come strada auspicabile per il manifestarsi di una condizione perturbante e

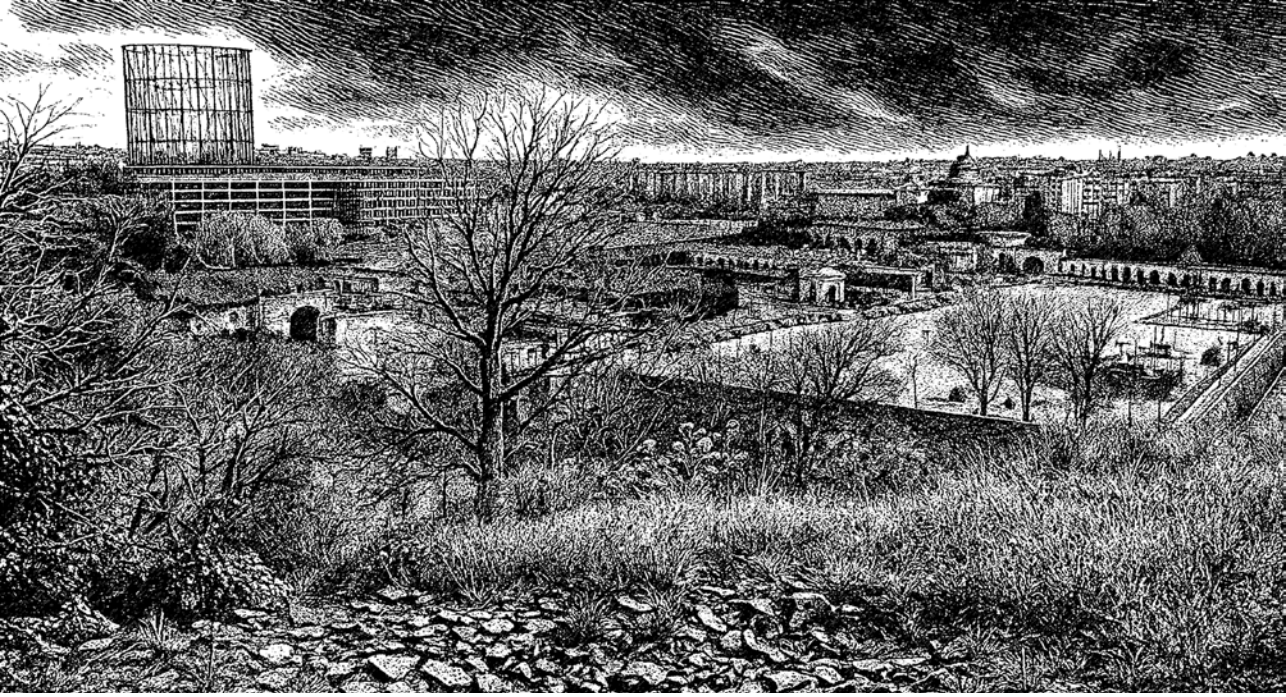
Fig. 1 - Lago Bullicante.
Illustrazione di I. Zaccagnini,
foto post-prodotta con AI

Fig. 2 - Interazioni fra scarti urbani
e processi vegetali all'Ex Snia Viscosa.
Illustrazione di I. Zaccagnini,
foto post-prodotta con AI



al tempo stesso straordinaria di qualità espressiva dei luoghi. Nelle forme fluide dell'acqua, un'occasione di forte trasformazione della città si incontra nel caso dell'ex complesso d'industria tessile della SNIA Viscosa. Nel 1992, una ditta edile avvia illegalmente la costruzione di un centro commerciale su una porzione dell'area dismessa. Durante i lavori di scavo delle fondazioni, apre involontariamente una falda acquifera, che ne inonda una parte, dando vita alla formazione di un lago e restituendo visibilità superficiale alle profondità sotterranee dell'Acqua Bullicante[5]. L'abbandono del sito da parte dell'ente appaltante permette negli anni lo sviluppo di un ricco ecosistema di biodiversità, che si sovrappone alla costruzione di una comunità di persone[6] in difesa del luogo[7] il cui agire si rispecchia nell'agire del lago: il lago combatte[8], si ribella, la natura incolta si oppone. Questa componente metaforica di rispecchiamento con l'agire naturale si imposta su una risonanza corporea. Nella comunità del quartiere si produce un'eco comportamentale della conflittualità espressiva del paesaggio spontaneo che è emerso irruente, trasformando l'ex area industriale. La metamorfosi è difatti un fenomeno ambiguo, in quanto evento sia tragico, feroce e distruttivo, sia affermativo del diritto all'esistenza di ogni forma (Bernardini Marzolla, 2008, p. XXIII).

Nelle metamorfosi il conflitto fa parte dell'essere, ponendo fine e inizio a ogni cosa. In Ovidio, l'incontro trasformativo è sempre conflittuale e nella sua duplicità, sia metaforica sia corporea, esso supera i limiti epidermici fra interiorità ed esteriorità e si attua nella sovrapposizione di forme a passioni e modi dell'essere. Nell'indeterminatezza delle trasformazioni ovidiane, difatti, la natura si offre in comportamenti assimilabili a quelli umani. Capric-



ciosa, punitiva, benigna, fragile, impaurita, ferita, sono solo alcuni dei modi attraverso il quale si rende manifesta la contiguità delle forme naturali. Ad ogni conflitto interiore coincide un cambiamento esteriore e viceversa, seguito da una trasformazione del carattere: "[Ogni cosa è volto]. Ogni volto è metamorfosi. Ogni essere è essere-trasformato" (Kassner, 1997, p. 82).

La dissoluzione di confine fra interiorità ed esteriorità è campo d'indagine della fisiognomica. Questa disciplina ermeneutica è stata a lungo confinata da posizioni fissative di definizioni statiche e classificatorie, sconfinate in derive teoriche che hanno favorito ideologie xenofobe o razziste, per quanto riguarda l'applicazione ai campi dell'espressività dei volti umani[9], o derive romantico-nostalgiche in cristallizzanti vedute oculo-centriche, per quanto riguarda le teorie sul paesaggio. Eppure, il principio strutturante della fisiognomica moderna[10] è proprio quello di muoversi per polarità dinamiche: invisibile/manifesto, forma/modo, soggetto/oggetto.

> Avvertire l'aura di una cosa significa dotarla della capacità di guardare. [...] La cosa, il volto, il carattere sono metamorfosi. L'essere stesso è essere trasformato, è non già statico-ripetitivo, ma dinamico-ritmico. Come dire: cosa, volto, carattere ed essere non sono fissità e spazio, ma libertà e tempo. (Gurisatti, 1997, p. 13)

La fisiognomica kassneriana del volto si compone di "passaggi, interstizi, soglie, cesure, ritmi, tensioni e dinamiche" (Gurisatti, 1997, p. 14): è una descrizione di movimento. L'indagine estetica sull'espressività del reale si sposta così da una tradizione visivo-contemplativa a una dimensione dinamica, metamorfica ed empatica, radicata nella corporeità. In questo spostamento, aperto all'indeterminatezza dei campi relazionali e delle temporalità, si apre lo sguardo a quelle espressività propriamente considerate perturbanti, in quanto formalmente instabili.

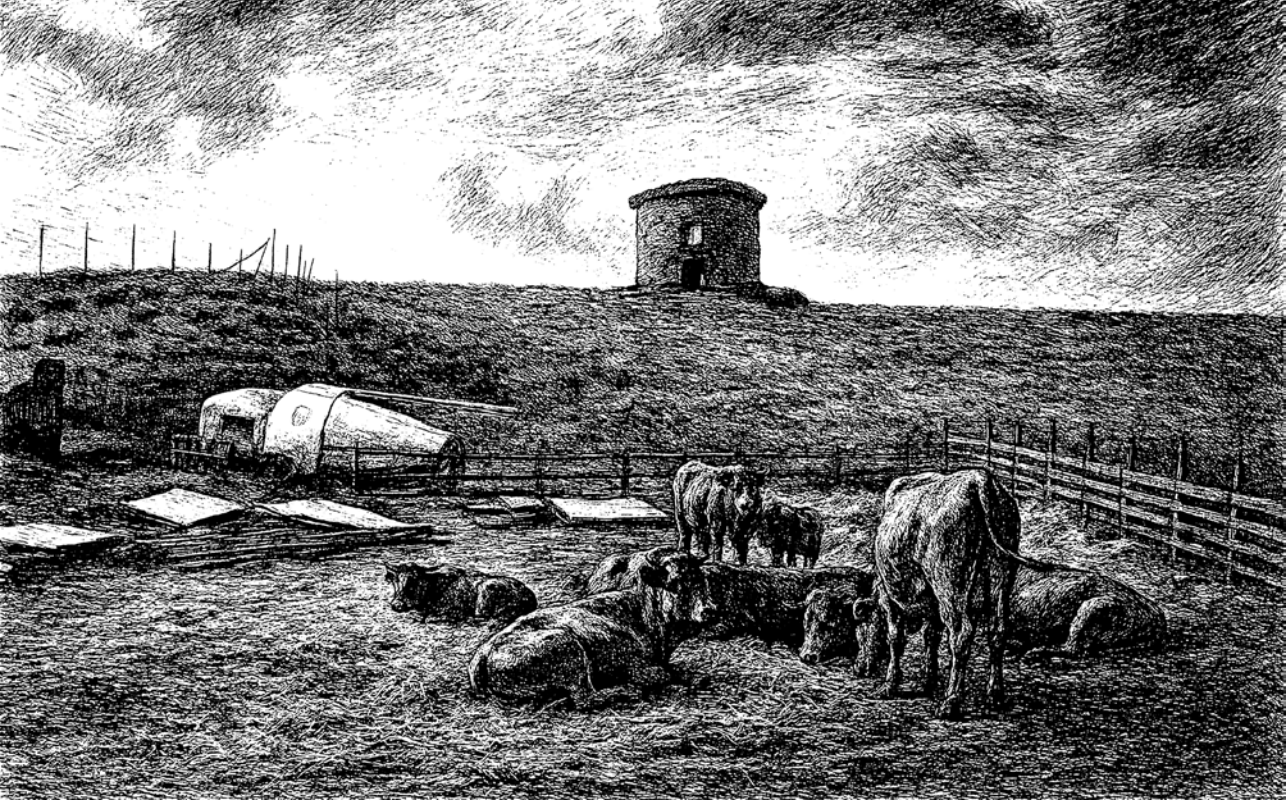
> La più alta espressione di pathos che – le arti figurative – possono rappresentare oscilla nel passaggio da uno stato all'altro ... Inoltre, un tale passaggio, se conserva una chiara traccia della situazione precedente, costituisce l'oggetto più degno per le arti figurative. (Goethe 1798, pp. 106-107)

Fig. 3 - Interazioni sul Monte de' Cocci.
Illustrazione di I. Zaccagnini,
foto post-prodotta con AI

Fig. 4 - Frammenti di anfore e vegetazione sul Monte de' Cocci.
Illustrazione di I. Zaccagnini,
foto post-prodotta con AI

La descrizione di Goethe della plasticità tensiva e patica del Laocoonte potrebbe essere estesa proprio a descrivere il valore espressivo e perturbante che può derivare dall'osservazione di un 'divenire'. In tale senso, il progetto di paesaggio, che mostra o amplifica la manifestazione di un cambiamento, è un progetto dalla forte carica espressiva, come può essere per esempio quella dell'agire dell'incolto sulle forme dell'urbano. Nell'emersione del selvatico si manifesta, difatti, la condizione più sintomatica e diretta di espressione della metamorfosi, in quanto, nelle sue forme non consolidate, essa è libera, incontrollata e mostruosa (Metta, 2022).

Un'altra occasione di agire multi-specifico di corpi dell'Urbe è il caso del Monte de' Cocci. Nato come discarica, il monte è un accumulo ordinato di scarti d'anfore e altre terrecotte, che si alza per oltre cinquanta metri. Antesignano arcaico dell'isola *Derborenced* progettata da Gilles Clément all'interno del parco Matisse di Lille, il monte oggi si presenta abitato da una persistente e folta vegetazione spontanea ed è interdetto all'ingresso dei cittadini, se non alcuni residenti delle abitazioni scavate alle sue pendici. Nel settembre del 2023, sulla sommità prende luogo una performance di sette danzatori[11] ideata da Silvia Rampelli, con il titolo di *Body Farm. Un luogo per la contemplazione.* Il progetto di ricerca performativa indipendente di Rampelli *Habillé d'Eau* focalizza la riflessione sul corpo, sulla natura dell'atto, sulla centralità della dimensione percettiva nella pratica scenica e nei processi esperienziali. L'evento si presenta con un'unica disposizione, ovvero quella di una durata, fino al calar del sole, e bisogna salire in cima per raggiungere i *performer*. L'esperienza del calpestio dei cocci e delle loro disconnessioni, nel silenzio del luogo, accende la compenetrazione tra le forme concave dei frammenti e le forme vegetali, restituendo espressività tattile agli spessori del suolo. I corpi dei danzatori sono disposti in una configurazione definita, per poi lasciarsi, inermi, a uno stato di assoluta consegna all'altro. Non oppongono resistenza, se non nell'essere materia e presenza. "Il disporsi dei corpi che configura la scena è un disporre, un fare che



apre a un farsi altrove" (Rampelli, 2023). Varcando la soglia della salita e arrivando alla cima del monte, si svela l'accadere: insorgono i corpi con le loro posture, quelli dei *perfomer* e quelli degli spettatori, insorgono le loro relazioni, ma anche il paesaggio, mescolato e ibrido, fatto di manto erboso, cocci, arbusti, case, capannoni, ferrovie, nuvole, gazometri. Insorge il vento, reso manifesto dal piegarsi delle graminacee spontanee. "Insorge anche la luce, che investe le cose e riscrive il reale" (Rampelli, 2023). È dunque dentro e fuori il corpo che avviene l'accadere del paesaggio. Il lavoro di Rampelli restituisce un'esperienza di performatività radicale e immerge ogni partecipante in una predisposizione di ascolto dell'accadere. Sospesa momentaneamente l'agentività dell'umano, attraverso i corpi in scena si è resa manifesta la forza vitale e agente dell'esistente.

> L'umano attraverso l'azione non solo si esprime e si definisce, ma si maschera: togliere l'azione significa togliere la maschera, togliere l'arma, rinunciare a ciò che in un certo senso costituisce il nucleo dell'esistenza umana, cioè la progettualità. Sospendere l'azione vuol dire perdere l'intenzionalità e l'intenzionalità è il progetto umano, è ciò che fa dell'uomo l'uomo. Togliere l'azione significa portare la condizione umana a una condizione di puro esistente. (Rampelli 2023)

Nella proposta esperienziale di Rampelli, immersa nel paesaggio del monte, è perduta ogni unità di visione teatrale, lo spettatore decide dove posizionarsi e in questo si situa nella scena e nel luogo, prendendo parte alla situazione. La scelta di Monte Testaccio non è casuale ai fini di questa esperienza di ricollocamento e riconoscimento di sé e dell'altro. Per sua natura elevato al di sopra dei fremori cittadini, il Monte è un *axis mundis*, elemento di separatezza e prossimità al tempo stesso. Ma questa dimensione contemplativa è imbevuta dell'espressività selvatica della vegetazione spontanea, con le profondità superficiali, le inaccessibilità, gli scarti e gli accumuli del suolo, con i frammenti della città

Fig. 5 - Bovini sulla collina di Monte Cucco. Illustrazione di I. Zaccagnini, foto post-prodotta con AI

Fig. 6 - Uccellacci, uccellini sulla Torre Righetti a Monte Cucco. Illustrazione di I. Zaccagnini, foto post-prodotta con AI

che entrano nello spazio visivo e sonoro della scena. Il monte agisce e chiama il corpo, chiama all'ascolto, induce in una disposizione tensiva e in questo muove.

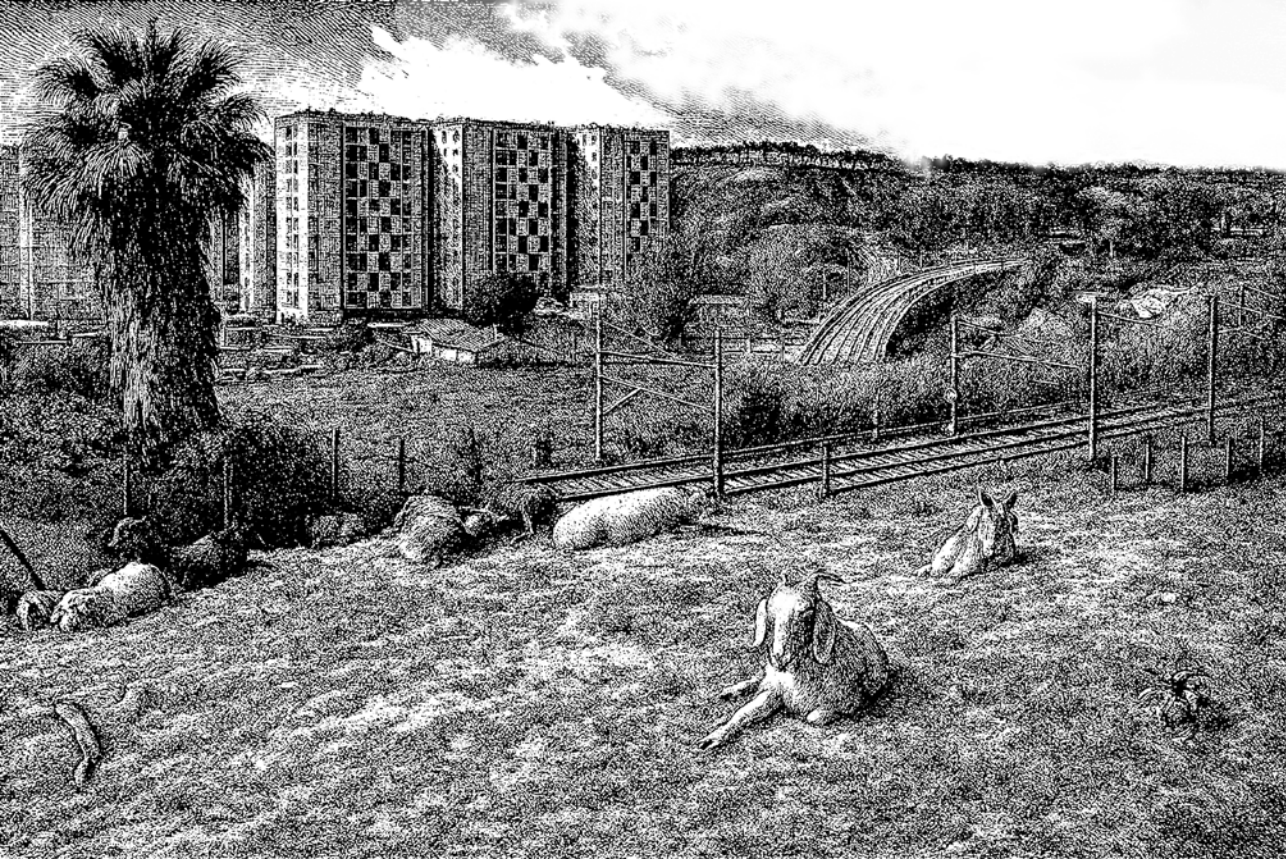
Attualmente sospeso nell'annuncio di una riapertura ai cittadini (Pretto, 2025), il Monte offre interrogativi sul suo possibile futuro metamorfico, divenendo egli stesso il corpo esposto. Insieme all'imprescindibile componente ecologica, questa sua espressività attivante, che lo rende al tempo stesso luogo di pausa e azione, chiama a porre riflessioni di natura progettuale. Fino a dove è necessario sospendere o portare avanti l'agentività dell'umano? Le future soglie di accessibilità e i flussi d'ingresso; l'inaccessibilità parziale, che può essere anch'essa condizione della città (Metta, 2019); la cura, nelle temporalità gestionali delle specie; i conflitti, ad esempio fra le volontà conservative della Sovrintendenza e l'esperienza di calpestio dei cocci; saranno alcune delle possibili tensioni progettuali che definiranno le dinamiche e relazioni fra i corpi, trasformandone il volto caratteriale.

È nell'ottobre e dicembre del 1966 che Pierpaolo Pasolini gira *Uccellacci Uccellini* e affida la voce a un corvo, che va con le parole in cerca di un istinto alla rivoluzione. Il corvo invita Totò e Ninetto Davoli a ribellarsi alle disumanità del 'sistema' e ai comportamenti imposti cui il 'sistema' li piega. La scelta di un animale selvatico e non domestico non è casuale. Quale migliore specie se non quella di un uccello, che ha a disposizione tutto il cielo per agire incontrollato? Il regista sceglie come teatro di scena un'altra altura romana, la collina di Monte Cucco. Anch'essa in attesa di destino da parte del comune di Roma, la collina fa parte della Riserva Naturale 'Valle dei Casali'. Essa è un ulteriore spazio di dissoluzione del confine fra natura e artificio, sia per la sua esistenza proiettiva sul paesaggio urbano che va dalla Magliana all'Eur, sia per la compresenza fra le specie che lo abitano. Oltre a presentare due

ruderi sulla cima, la Torre Righetti e la Villa Baccelli, il paesaggio è stato addomesticato nel tempo dalla presenza, sin dalle riprese di Pasolini, di una comunità pastorale stabile. Gli sfalci e la gestione del territorio di fatto vengono curati dal passaggio degli ovini e la pratica della pastorizia è divenuta componente strutturante del paesaggio fino a definirne, in parte, la fisionomia. Sulle aree di terreno adibite al pascolo e in prossimità della Villa Baccelli, si sono verificati nel tempo degli eventi di sprofondamento del suolo in voragini, che hanno permesso di scoprire un sistema reticolare di cavità sotterranee artificiali. Queste singolari componenti del luogo, fatte di azioni e dinamiche protratte o interrotte nel tempo, si sommano alla curiosa presenza stanziale di una comunità di uccelli sul rudere della torretta. La collina di Monte Cucco si presenta come teatro di un agire non solo umano. È interessante così sovrapporre le scene pasoliniane dei due attori in conversazione con il corvo, all'attuale configurazione del luogo. L'avifauna e le presenze vegetali sporadiche e concentrate in pochi alberi e in una compatta copertura erbacea, ben falciata dagli animali al pascolo, sembrano non aver mutato i loro comportamenti nel tempo, mantenendo persistenti l'ecosistema e la fisionomia della collina. L'attuale progetto[12] dell'area prevede la strutturazione di un parco cittadino. La descrizione da parte del Comune di Roma anticipa "la realizzazione di percorsi pedonali, di attrezzature sportive, ludiche per bambine e bambini e di svago per tutte le età; interventi di forestazione, di recupero ambientale della collina e dei ruderi presenti. Su richiesta dei cittadini è stata anche inserita nella valorizzazione dell'area la

Fig. 7 -Espressività plastica di un albero al di sotto di Viale Isacco Newton. Illustrazione di I. Zaccagnini, foto post-prodotta con AI

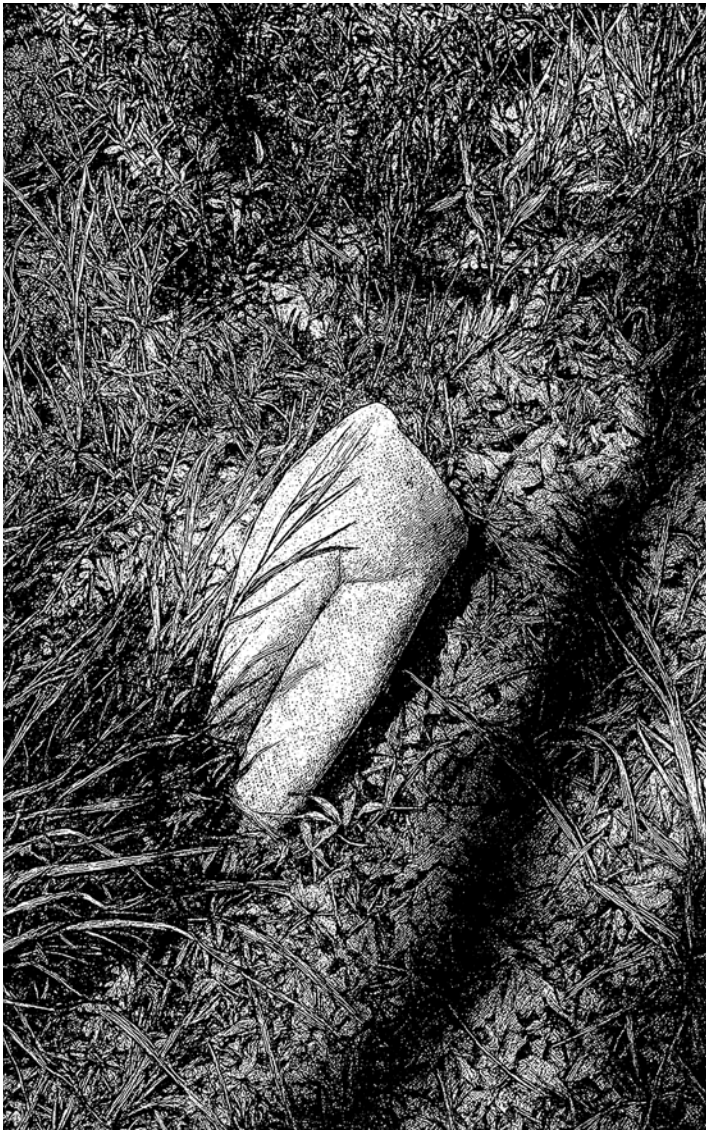
realizzazione di un orto urbano" (Comune di Roma, 2025). Per quanto la proposta voglia destinare nuovi spazi pubblici agli abitanti dei quartieri limitrofi, assume la forma di una standardizzazione del paesaggio, che implica una imposizione di comportamenti attraverso la dotazione quantitativa, più che qualitativa, di precise funzioni. Delle co-agentività già presenti nell'area non si fa menzione alcuna. Il destino dei pastori è incerto, presumibilmente sarà quello di venir spostati in altra sede; le voragini e le cavità sotterranee verranno messe in sicurezza e chiuse; gli uccellacci e gli uccellini migreranno altrove. La voce perturbante del corvo pasoliniano, con il suo invito a un'esplorazione dei modi del corpo fuori dai codici di ubbidienza e aperta alla selvaticità, fatta di tempo, scoperta, accadimento, sembra esser rimasta nuovamente inascoltata. La dissoluzione del confine tra città e natura è forma emergente della contemporaneità, anche alla luce dei cambiamenti climatici e dei tangibili scenari che essi stanno producendo a scala globale. E anche in questa prospettiva Roma ricopre un caso estremamente interessante di riflessione e apertura. L'alterità indistinta fra urbano e naturale è stata, difatti, a lungo componente dominante dell'immaginario dell'Urbe. A lungo cristallizzata nelle placide vedute di Lorrain, nelle ombre chiaroscurali delle rovine colonizzate dalla vegetazione di Piranesi o nelle calde luci delle tele di Caffi, la sconfinata e stratificata natura temporale della città eterna oggi irrompe al nostro sguardo con un volto metamorfico e dinamico, che si esprime nelle plasticità resistentissime e fragili dei suoi corpi multispecifici. Nel proporre il termine metamorfosi al fianco di un'osservazione sulla città di Roma è, dunque, implicita la necessaria apertura a indagare aspetti quali dinamismo, libertà e temporalità, rinvenendovi valore estetico. L'esplorazione soverchia i confini tra natura e artificio e, in termini fisiognomici, tra forma e modo, rendendoli sempre più indistinti. Il progetto degli spazi – metamorfici – della città non può consistere in un repertorio di forme fissate, ma in una costellazione di modi, ovvero comportamenti agenti. "La città selvatica assume l'imprevedibilità, il cambiamento e l'indeterminazione, spaziale e temporale, come ragioni di qualità" (Metta, 2019, p. 36). Divengono così condizioni dell'azione progettuale le stesse pratiche e rituali, che configurano gli spazi e svelano le forme e i modi dell'abitare: il progetto stesso potrà rivelarsi dinamico e temporale, accelerare processi o interromperne e, se necessario, tendere a una progressiva sparizione. È una postura che abbraccia il diritto di esistenza di questi corpi agenti, multispecifici e metamorfici, restituendo loro valore formale, oltre che ecologico. In quanto corpi, nel loro divenire-espressivo non sono risorsa, strumento o mez-



zo ecologico, ma agentività attivatrici di risonanze comportamentali. La sequenza d'immagini proposte ritrae forme e comportamenti plastici di questi corpi multispecifici della città. In quanto immagini dalla temporalità aperta, queste suggestioni vogliono presentarsi come amplificazioni e distorsioni percettive: occasioni di riflessione teorica, prossime o remote, che si collocano in una dimensione dove i confini del tempo risultano relativi e indistinti. Un invito – rivolto al progetto – a restituire alla città di Roma la sua espressività metamorfica, oltre le dottrine dell'ecologia e della standardizzazione urbana, attraverso l'agentività plastica e multispecifica dei corpi che la abitano e che continuano a definirne il carattere urbano. Espressioni non convenzionali e liberatorie, nonché forze dinamiche e perturbanti di trasformazione.

Fig. 8 -Ovini al pascolo, Parco urbano di Monte Ciocci.
Illustrazione di I. Zaccagnini, foto post-prodotta con AI

Fig. 9 - Corpi ritrovati lungo la ciclabile del fiume Tevere, zona Tor di Quinto.
Illustrazione di I. Zaccagnini, foto post-prodotta con AI



Note

[1] Il presente testo è esito della ricerca svolta per l'assegno intitolato alla memoria del Prof. Maurizio Costa: *Osservazione, descrizione e indagine della città di Roma come territorio di sviluppo e crescita futura*, presso il Dipartimento di Architettura e Progetto dell'Università di Roma Sapienza, Responsabile Scientifico Prof. Alfonso Giancotti.
[2] Le uniche realtà che non si trasformano sono le anime erranti nello Stige, esangui ombre, senza corpo e senza ossa, "Errant exsangues sine corpore et ossibus umbrae" (Ovidio, 2008, v. 443)
[3] I riferimenti di questa pratica intuitivo-soggettiva guardano al Trattato della pittura di Leonardo, alla Metamorfosi delle piante di Goethe, alla Teoria della Forma e della figurazione di Klee, o ai taccuini di studio di Lawrence Halprin del paesaggio nordamericano.
[4] Letteralmente la 'dea bianca', dai Romani assimilata a Mater Matuta.
[5] L'esperienza del lago Bullicante è stata inserita come approfondimento su Roma alla Biennale di Architettura di Venezia 2025, nel Padiglione austriaco a cura di Sabine Pollak, Michael Obrist e Lorenzo Romito intitolato *Agency for a better living.*
[6] Oltre all'azione attiva dei residenti, la comunità si è costruita insieme alla collaborazione del collettivo Stalker, nel particolare degli architetti Giulia Fiocca e Lorenzo Romito, insieme all'interesse di agronomi, forestali e giornalisti.
[7] La comunità ad oggi è riuscita ad ottenere il riconoscimento del lago come Monumento Naturale da parte della Regione Lazio, ma l'area circostante, comprensiva delle ex fabbriche abbandonate, è una proprietà privata su cui è ancora valida la concessione di permesso di costruire rilasciata dal Comune di Roma.
[8] *Il lago che combatte* è il titolo della canzone di Assalti frontali & Il Muro del Canto, che racconta del Lago Bullicante.
[9] Si riporta come esempio il metodo lombrosiano del XIX sec. applicato all'antropologia criminale. Per Lombroso i caratteri esteriori e fisici dei volti rilevavano patologie ereditarie e influivano alla definizione di un comportamento sociale di natura deviante, da reprimere con l'applicazione senza reato della pena capitale.
[10] La fisiognomica moderna trova ossatura teorica nel pensiero di fisionomi quali Lavater, Goethe e Schopenhauer, Klages e Kassner, Spengler e Benjamin. Per un approfondimento cfr. (Gurisatti, 2006)
[11] Alessandra Cristiani, Eleonora Chiocchini, Valerio Sirna, Francesca Proia, Marcello Sambati, Flavio Arcangeli, Stefania Tansini.
[12] Il progetto è stato affidato ad una società di servizi, che da descrizione comprendono la "progettazione urbana e del verde".

Riferimenti bibliografici

Bennet J. 2023, *Materia vibrante. Un'ecologia politica delle cose.* Timeo, Palermo.

Bernardini Marzolla P. 2008, *Introduzione* in P.O. Nasone, *Metamorfosi*, Einaudi, Torino, pp. XXVII – LVII.

Bianchetti C. 2020, *Corpi tra spazio e progetto*. Mimesis, Milano.

Calvino I. 2008, *Gli indistinti confini,* in P.O. Nasone, *Metamorfosi*, Einaudi, Torino, pp. VII-XVI.

Caroli F. 2015, *Leonardo. Studi di fisiognomica*, Electa, Milano.

Celestini G. 2018, *Agire con il paesaggio*, Aracne, Roma.

Clément G. 2011, *Il giardino in movimento*, Quodlibet, Macerata.

Comune di Roma 2025, *La terrazza naturale di Monte Cucco,* <https://www.comune.roma.it/web/it/notizia/terrazza-naturale-monte-cucco-.page> (05/25).

D'Adamo A. (a cura di) 2012, *Il corpo insorto nella pratica performativa di Habillé d'eau*, Editoria & Spettacolo, Spoleto.

Didi-Huberman G. 2015, *Ninfa fluida. Saggio sul panneggio-desiderio,* Abscondita, Milano.

Didi-Huberman G. 2006, *L'immagine insepolta*, Bollati Boringhieri, Torino.

Fontana C. 1996, *Preistoria del Visibile*, Paul Klee. Silvana Editoriale, Milano.

Freedberg D., Gallese V. 2007. *Motion, emotion and empathy in esthetic experience*. in «Trends in Cognitive Science», n. 11, pp. 197–203.

Goethe J.W. 2008, *La metamorfosi delle piante*, S. Zecchi (a cura di), Guanda, Milano.

Goethe J.W. 1798, *Sul «Laocoonte»*, in *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, S. Zecchi (a cura di), Bollati Boringhieri, Torino 1992, pp. 103-12

Gurisatti G. 2006, *Dizionario Fisiognomico. Il volto, le forme, l'espressione*, Quodlibet, Macerata.

Gurisatti G. 1997, *Le metamorfosi del volto. La fisiognomica interpretativa di Rudolf Kassner*, in Kassner, R., *I Fondamenti Della Fisiognomica. Il Carattere Delle Cose*, Neri Pozza Editore, Vicenza.

Kassner R. 1997, *I fondamenti della fisiognomica*, Neri Pozza Editore, Vicenza.

Klee P. 1959, *Teoria della forma e della figurazione*, Feltrinelli, Milano.

Lakoff G., Johnson M. 1980, *Metaphors we live by*, University of Chicago Press, Chicago-Londra.

Metta A. 2023, *Il paesaggio agisce, dunque esiste*, in «Studi di Estetica», anno LI, IV serie, pp. 75-89.

Metta A. 2022, *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*, DeriveApprodi, Roma.

Metta A. 2019, *Verso la città selvatica*, in *La Città Selvatica. Paesaggi urbani contemporanei*, Metta A., Olivelli M.L. (a cura di), Libria, Melfi.

Metta A. 2018, *Verso sud. Quando Roma sarà andata a Tunisi-Southward. When Rome will have gone to Tunis,* Libria, Melfi.

Ovidio, P.N. 2008. *Metamorfosi*, Einaudi, Torino.

Pretto E. 2025, *Un parco sul Monte de' Cocci simbolo del nuovo Testaccio*, in «La Repubblica», Cronaca di Roma, (15/05/25), pp. 1-3.

Rampelli S. 2023, in *Body farm, la chiamata del corpo. Attilio Scarpellini in dialogo con Silvia Rampelli* <https://www.shorttheatre.org/mag/body-farm-la-chiamata-del-corpo/> (05/25).

Ščeglov Ju. K. 1969, *Alcuni tratti strutturali delle Metamorfosi di Ovidio*, in *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, U. Eco e R. Faccani, (a cura di), Milano, Bompiani, pp. 133-150.

Sheets-Johnstone M. 2011, *The primacy of movement*, John Benjamins, Amsterdam.

News

How do we learn to be borderless? On the Borders of the planet, un festival per riconnettersi con la complessità dei confini planetari

Carmen Angelillo
Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, Politecnico di Milano, Italia
carmen.angelillo@polimi.it

Received: *December 2025* / Accepted: *March 2026* | © 2025 Author(s). Open Access issue/article(s) edited by RI-VISTA, distributed under the terms of the CC-BY-4.0 and published by Firenze University Press. Licence for metadata: CC0 1.0. DOI: 10.36253/rv-19858

A venticinque anni dalla sua adozione, la Convenzione Europea del Paesaggio si apre a un necessario momento di bilancio che supera la celebrazione simbolica: quali traguardi raggiunti e quali ambiti ancora inattuati?

UNISCAPE, la rete europea delle università che offrono percorsi di studi legati al paesaggio, interpreta questo importante anniversario come un'occasione non solo destinata alla memoria degli obiettivi raggiunti, bensì orientata alla ricerca di nuove possibili traiettorie di lavoro.

Volendo istituire uno spazio comune nell'ambito della Capitale Europea della Cultura 2025 entro cui posizionare una riflessione critica intorno ai paesaggi, UNISCAPE - insieme all'Università di Nova Gorica - organizza *On the Borders of the planet*[1], un festival internazionale rivolto a ricercatori, studenti e professionisti di varia provenienza. Le attività del festival, distribuite tra il 23 e il 25 giugno 2025, includono sia i festeggiamenti per il venticinquesimo anniversario della Convenzione Europea del Paesaggio del Consiglio d'Europa, con un esplicito richiamo durante l'Assemblea Generale di UNISCAPE, sia la celebrazione di *GO! Borderless Nova Gorica-Gorizia,* prima capitale europea della cultura transfrontaliera.

Riconoscendo al paesaggio grandi responsabilità nel processo di formazione culturale e identitaria, la decisione di organizzare il festival presso l'EPIC Center, lungo il confine italo-sloveno, alimenta la crescita di un pensiero aperto, trasversale e congiunto. Il centro, un tempo scalo merci delle ferrovie slovene, accoglie oggi uno spazio partecipativo transfrontaliero in cui si intrecciano il passato, il presente e il futuro di due paesi che nel tempo hanno sperimentato il valore del trauma, della rinascita e della coesistenza.

La recensione ripercorre l'esperienza attraverso tre obiettivi principali che racchiudono il senso complessivo dell'evento e, al contempo, estendono la portata del festival oltre il caso specifico, configurandosi come qualità replicabili e strategiche.

Attraversare le dimensioni

La scelta di riunire un'ampia varietà di ospiti, con competenze e attitudini diverse, configura il festival come uno spazio di negoziazione che alimenta un dibattito dinamico intorno ai paesaggi, quali esito di continue riscritture derivanti dall'interazione uomo-natura. L'eterogeneità dei soggetti coinvolti consente il superamento delle letture prettamente convenzionali, portando all'attenzione questioni meno dibattute o marginali. In questo quadro, le autorità istituzionali – quali sindaci, ministri, cariche legate al Consiglio d'Europa e responsabili del progetto *GO! 2025* – derivando la propria visione dall'esperienza diretta di gestione dei territori, arricchiscono la discussione con un apporto vicino alla dimensione operativa. Parallelamente, le voci più legate alla cultura del paesaggio – nonché i rettori delle università che nel

Fig. 1 – Allestimento temporaneo degli spazi esterni, EPIC Center, Nova Gorica (foto: D. Rebernik).

tempo hanno presieduto UNISCAPE, i docenti, i ricercatori e gli esperti di varia natura – avendo allenato nel tempo la propria capacità di osservazione critica, accrescono il dialogo offrendo una dimensione per lo più interpretativa e riflessiva.

L'intreccio di diverse dimensioni disciplinari, temporali e spaziali trova nei tre principali relatori una sintesi significativa. La progressione dalle scale cosmiche dell'astrofisica Andreja Gomboc, professoressa di Astronomia presso l'Università di Nova Gorica, alle pratiche di Bruno Doedens, *land artist* olandese con una spiccata attenzione ai temi sociali e ambientali, fino allo sguardo critico di Gregor Božič, direttore della fotografia, regista e sceneggiatore, profondamente legato al territorio sloveno d'origine, accompagna il pubblico da una visione più astratta che allontana il paesaggio dalla misura umana a una sua declinazione più intima e territoriale. Gomboc avvicina gli ospiti al tema del paesaggio da una prospettiva insolita, particolarmente allargata e priva di confini, che chiama in causa le stelle, i buchi neri e le onde gravitazionali. Su un piano diverso, Doedens, attraverso il racconto dell'iniziativa *Circle4Change*, trasferisce la metafora del paesaggio come piattaforma per l'innovazione e la connessione interspecie. Božič, infine, utilizza la macchina da presa come strumento al servizio della comunità e di quelle iniziative orientate alla valorizzazione della natura, come l'*Atlante dei frutteti dimenticati*, progetto incentrato sul recupero di una tradizione agricola che accomuna la zona italiana e quella slovena.

Solo allenando lo sguardo alla diversità dei contesti e delle accezioni semantiche, il paesaggio può emergere in tutta la sua complessità, sollecitando attenzioni che non possono esaurirsi all'interno di logiche estetiche o funzionaliste.

Rileggere il confine

La *Declaration on Borderless Landscapes*, anticipata nella *call for visual contributions* e presentata ufficial-

Fig. 2 – *Declaration on Borderless Landscapes*: presentazione del documento al pubblico, EPIC Center, Nova Gorica (foto: D. Rebernik).

mente nell'arco della prima giornata sotto la guida della presidente Saša Dobričič e della direttrice Tessa Matteini, costituisce una presa di coscienza fondamentale per la decostruzione dei confini, più o meno tangibili, che caratterizzano, e in parte limitano, lo sviluppo dei nostri paesaggi.

L'invito all'esplorazione percettiva dei confini planetari attraverso la composizione di un contributo artistico di valenza paesaggistica trova un riscontro tangibile sia nell'esposizione temporanea presso l'EPIC Center, un allestimento interamente realizzato su pannelli di legno, sia nelle attività laboratoriali, dove l'illustrazione si traduce in relazione. Durante le dinamiche di *networking*, infatti, la rappresentazione viene assunta come strumento capace di supportare la propria riflessione teorica, di restituire visivamente il percorso d'indagine e di renderlo comparabile.

Nei *Landscape Ateliers* della seconda giornata il paesaggio è assunto come luogo di contrasti e condivisioni. Le cinque tavole rotonde animate da docenti, ricercatori e studenti provenienti da diversi centri universitari europei affrontano il tema dei confini territoriali, la dimensione contrastante dei paesaggi di confine, la crisi climatica, le migrazioni e i caratteri della condizione fluida che la natura esprime.

L'approccio artistico, interattivo e diversificato dei vari contributi sottolinea la natura interdisciplinare degli studi intorno al paesaggio ed esalta il lavoro congiunto delle università affiliate a UNISCAPE.

La restituzione dei lavori in plenaria, a chiusura del festival, si sostanzia in un appello esplicito da parte della rete universitaria alla contaminazione reciproca, alla co-progettazione e alla messa a punto di valori condivisi che possano rendere giustizia a quell'idea di democrazia che da più di venticinque anni la Convenzione Europea del Paesaggio promuove e diffonde.

Favorire il dialogo tra generazioni

Tra gli obiettivi principali di UNISCAPE emerge la volontà di allargare gli orizzonti del gruppo, formaliz-

Fig. 3 – Mostra realizzata a partire da una selezione dei poster candidati alla *call for visual contributions*, EPIC Center, Nova Gorica (foto: D. Rebernik).

zando il coinvolgimento delle generazioni più giovani, spesso considerate ma difficilmente integrate all'interno delle procedure ufficiali.

In questa direzione si colloca il *Next Generation Landscape Forum*, che non si limita all'offerta di un dibattito aperto tra giovani ricercatori, esperti e studenti, ma introduce un passaggio formale importante, ossia l'elezione di una figura chiamata a rappresentare le nuove generazioni all'interno dell'*Executive Board.* Attraverso l'esposizione di un vero e proprio discorso motivazionale, ciascuno dei quattro giovani candidati esprime la propria chiave di lettura intorno al paesaggio proponendo delle possibili traiettorie di lavoro in linea con i presupposti della *Convention*, dell'*Explanatory Report* e delle *Recommendation CM/Rec (2008)3 Guidelines*.

L'attivazione di un coinvolgimento diretto delle nuove generazioni introduce una serie di opportunità: da un lato, l'arricchimento della pianificazione strategica del *network*, attraverso l'introduzione di nuovi punti di vista e aspettative sul futuro dei paesaggi, dall'altro, l'estensione del pubblico UNISCAPE, quale diretta conseguenza della capacità dei più giovani di attivare e diffondere processi di dialogo e sensibilizzazione.

Nel contesto di valorizzazione delle nuove generazioni, l'iniziativa *Go! 2025* prevede un percorso di formazione per giovani studentesse e studenti, ragazze e ragazzi di età compresa tra i 14 e i 25 anni, mirato alla formazione di abilità di natura civica ed espressivo-creativa utili all'avvio di progetti e iniziative di valorizzazione culturale. L'espressione *For an Art Based-Citizenship,* utilizzata per la prima volta durante la conferenza europea *CultureAction* organizzata nel 2023 in occasione della *Summer Assembly* di Bruxelles, sintetizza la volontà di avviare una serie di iniziative e pratiche, in parte costruite attorno al potere creativo e trasformativo dell'arte, attraverso cui

Fig. 4 – *Landscape Ateliers*, EPIC Center, Nova Gorica (foto: D. Rebernik).

risvegliare o infondere nelle comunità più giovani un senso civico profondo e duraturo, rispettoso dei paesaggi e delle popolazioni che in essi abitano.

In conclusione, riprendendo il punto cinque della *Declaration on Borderless Landscapes*, intitolato *Fluid by Nature*, appare opportuno riportare l'attenzione sul tema della 'cura', un aspetto non trascurabile nella sfida di superamento dei confini.

> Landscape, as "the result of a process in constant evolution" (Explanatory Report, 36), is inherently fluid –shaped by interactions, stories, seasons, and systems. A borderless approach must embrace this relational ontology, nurturing landscape literacy that is adaptive, plural, and grounded in care. This aligns with the convention's objective to promote sustainable development "based on a balanced and harmonious relationship between social needs, economic activity and the environment" (Preamble) (UNISCAPE, 2025)

La promozione di una formazione paesaggistica fondata sulla 'cura', orientata a una gestione attenta e continua dei territori, nasce dal desiderio di diffondere un atteggiamento più consapevole verso i paesaggi, per favorire la crescita di storie e progetti basati sulla relazione, sulla negoziazione e sulla contaminazione. Nel contesto europeo, ancora culturalmente ancorato all'idea di confine come separazione, la 'cura' – intesa come insieme di piccoli gesti e ritualità quotidiane - appare come uno degli elementi chiave per costruire una postura *borderless,* in grado di re-interpretare linee di confine e situazioni conflittuali in soglie di incontro e partecipazione.

Note

[1] Comitato scientifico del festival On the Borders of the Planet: Saša Dobričić, Presidente UNISCAPE, Università di Nova Gorica; Marco Acri, Università di Nova Gorica; Tessa Matteini, Direttrice UNISCAPE, università degli Studi di Firenze; Margherita Vanore, vice-presidente UNISCAPE, Università di Venezia IUAV; Conor Newman, vice-presidente UNISCAPE, Università di Galway.

Bibliografia

Consiglio d'Europa 2000, Convenzione Europea del Paesaggio, in Council of Europe, <https://www.coe.int/en/web/portal/home> (12/25).

European Capital of Culture 2025, *For an Art#Based Citizenship*, in GO! 2025 Nova Gorica - Gorizia, <https://www.go2025.eu/01.immagini/News/240913-outreach-form/FOR%20AN%20ART%20BASED%20CITIZENSHIP_Percorso%20di%20progettazione%20partecipata%20ITA%20%282%29.pdf> (12/25).

European Capital of Culture 2025, *Landscape Festival "On the borders of the planet"*, in GO! 2025 Nova Gorica - Gorizia, <https://www.go2025.eu/en/whats-up/news/landscape-festival-on-the-borders-of-the-planet> (12/25).

UNISCAPE, *Presentation*, in UNISCAPE, <https://www.uniscape.eu/about-us-presentation/> (12/25).

UNISCAPE 2025, *Nova Gorica-Gorizia UNISCAPE Declaration on Borderless Landscapes*.

Stando “Dalla parte del fuoco”

Giacomo Dallatorre
Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Firenze, Italia
giacomo.dallatorre@unifi..it

Received: *June 2025* / Accepted: *December 2025* | © 2025 Author(s). Open Access issue/article(s) edited by RI-VISTA, distributed under the terms of the CC-BY-4.0 and published by Firenze University Press. Licence for metadata: CC0 1.0. DOI: 10.36253/rv-17940

Riti, visioni, pratiche di coltivazione nel paesaggio

Il ventunesimo volume della collana 'Memorie'[1] – fondata da Domenico Luciani e, dal 2015, diretta da Luigi Latini e Monique Mosser – articola e approfondisce i contenuti emersi nel corso delle Giornate internazionali di studio sul paesaggio organizzate il 23 e 24 febbraio 2023 a Treviso dalla Fondazione Benetton attorno alla parola 'fuoco'.

Assecondare il fuoco che sta bruciando la propria casa, per continuare ad abitarla. Potrebbe essere forse questo, in estrema sintesi, il 'sacrificio' che il libro *Dalla parte del fuoco* invita a compiere.

Attraverso alcune domande, scomode ma forse necessarie, nella prefazione del volume si orienta come indagare questa suggestione. Oltre la banale riduzione del fuoco a sinonimo d'incendio, quale significato ha il fuoco come elemento e presenza costante del nostro ambiente di vita ? Quale ruolo ha svolto e può ancora oggi svolgere nelle pratiche di gestione e cura del paesaggio ? Cosa possiamo imparare dal fuoco immaginando l'utilizzo di fonti alternative ai combustibili fossili ?

Nella condizione paradossale dello 'stare' dalla parte del fuoco, il volume – esito di una riflessione collettiva nella quale convergono differenti discipline, dalle scienze della terra al mondo dell'arte sino ad una dimensione più esplicitamente progettuale – esplora allora le traiettorie di movimento di una postura fondata su un'idea di possibile coesistenza piuttosto che su forme di contrapposizione. Inoltre, la pubblicazione riflette sull'attualità del tema delle cosiddette 'rinnovabili', attraverso la particolare attitudine provocatoria di una Fondazione che, anche in questa occasione, non si sottrae al compito di stimolare una discussione sulle questioni del presente e del futuro suggerendo, come spesso risulta opportuno, per andare avanti, di tornare indietro, questa volta sino al tempo del mito.

Partendo dall'introduzione di Marco Belpoliti, sono infatti la possibile complicità fra Hestia ed Hermes – divinità del focolare o della casa la prima, sovrintendente agli scambi la seconda – oppure l'esperienza del vecchio Empedocle – che per dialogare con le manifestazioni del mondo naturale si getta nel cratere dell'Etna – a orientare i contributi delle tre sezioni successive, verso l'approfondimento di ruoli e significati del fuoco come "modo di conoscere", esperienza sensoriale tangibile e strumento di progresso psichico oltreché tecnico.

La prima sezione mette in dialogo "Sguardi diversi sul fuoco" convergenti verso ribaltamenti di prospettiva rispetto alle più frequenti modalità di concezione di questo elemento naturale.

Fuoco la cui origine è legata a quella delle piante e, dunque, come ricorda Giuseppe Mariano Delogu, esiste già prima della comparsa dell'uomo. Seppur oggi

possa apparire quasi inutile il ricorso al fuoco tradizionale per le esigenze di vita, nel pianeta differenti tipi di regime di fuoco coincidono con la distribuzione di un ricco mosaico di biodiversità. Occorre conoscerlo e dialogarci per formare comunità consapevoli e ben addestrate rispetto ad usi 'controllati', e non estirpare il fuoco dalle zone che si sono evolute insieme a esso. Evoluzioni che riguardano la specificità delle componenti naturali e coincidono con una varietà di forme e manifestazioni rituali legate al fuoco come "parte costitutiva dell'esperienza umana". Ignazio Emanuele Buttitta per questo ci invita a saltare sulle fiamme o danzare attorno al fuoco, distaccandosi dal tono di una rievocazione folkloristica quanto piuttosto ricordando l'importanza della trasformazione della materia come pratica di riorganizzazione spaziale, temporale e sociale. Assieme ai riti e simbolismi legati ad un 'eccezionale' momento di celebrazione, Serge Brif-

Fig. 1
Dalla parte del fuoco. Riti, visioni, pratiche di coltivazione nel paesaggio, a cura di Luigi Latini e Simonetta Zanon (coedizione Fondazione Benetton Studi Ricerche-Antiga, Treviso 2024), pubblicato in due volumi autonomi, in italiano e in inglese (*On the side of fire. Rites, approaches and cultivation practices in landscapes*).

faud e Quentin Rivière esplorano il fuoco nella sua dimensione di pratica 'quotidiana'. Le savane dell'isola de La Réunion, oggi ampiamente intrecciate a un tessuto urbano, sono un patrimonio di modalità locali di relazione con le risorse naturali. Quelle superstiti, oggi utilizzate da una popolazione marginalizzata, possono essere valorizzate proprio suggerendo l'attualizzazione di forme di allevamento primitive fondate sull'utilizzo del fuoco, con la prospettiva di mantenere la funzione pastorale della savana erbosa e migliorare la transizione socio-ecologica dell'isola, accompagnando consapevolmente il bruciare.
Il fuoco coincide dunque con il ribaltamento della nostra condizione di vita, da immutabile a costantemente dinamica. Di questa condizione i vulcani sono la massima espressione, come forma della terra sempre in movimento e capace di modificare, in un continuo equilibrio tra produzione di energia interna e rilascio all'esterno, le condizioni ambientali e climatiche del pianeta. Le incursioni di Donatella de Rita nel mondo dell'arte e di Salvatore Caffo nel Parco dell'Etna consentono allora di mettere i piedi a terra – una terra vivente e di continuo modellata – per osservare come clima, storia umana e geomorfologia siano temi intrecciati, ma anche come gli stessi vulcani possano essere interessanti campi di sperimentazione di strumenti di conservazione attiva di un patrimonio geologico[2]. Ancora un ribaltamento conclude la prima sezione, sradicando il concetto di incendio come 'tabula rasa'. Tra Chicago ed Izmir , Rosa Tamborrino e Pelin Bolca dimostrano come gli eventi disastrosi possono coincidere con la messa in campo di nuovi strumenti progettuali e di gestione in ambito architettonico e urbanistico, o diventare potenti osservatori di mutamenti culturali e sociali di una nazione.
Fra la prima e la terza sezione – fra sguardi analitici e proiezioni progettuali – la seconda coincide con un momento di pausa che restituisce l'importanza di una relazione umana e sentimentale col fuoco come condizione imprescindibile per comprenderne e interpretarne i possibili significati.
I "Diari sul campo" di Enrico Pau, Xabier Erkizia e Carlos Casas, oltre la semplice restituzione di una cronaca, documentano l'incontro con le molteplici dimensioni – visibili e invisibili – del fuoco. Fiamme che coincidono col dolore degli abitanti di una terra bruciata – quella del Montiferru – ma anche con la loro consapevolezza e speranza che i polloni incendiati si faranno di nuovo alberi. Attraverso il fuoco, si rappresentano geografie dal volto umano appartenenti a un preciso territorio, oppure ci si perde nell'impossibilità di disegnare una mappa. Attorno al vulcano Cumbre Vieja, l'ascolto di un'eruzione ci lascia sospesi per aria, forse come il vecchio Empedocle, fra il senso della paura e il desiderio d'immersione "in un oceano di rumori senza segni apparenti". L'utilizzo della registra-

zione di qualità atmosferiche attraverso video e audio è un approccio comune alle esperienze raccolte[3]: l'ultima riflette sulla possibilità di utilizzare questa "percezione potenziata" per tornare indietro al momento in cui "uno vede una cosa per la prima volta", stimolando la nostra capacità di re-immaginare attraverso una 'rappresentazione' non convenzionale di un momento di passaggio da una condizione all'altra.
La transizione verso l'ultima sezione "Progetti nel paesaggio e nel giardino" è introdotta ancora dal tema della 'rappresentazione': gli esercizi proposti da Juan Manuel Palerm la praticano come approccio per iniziare a trasformare un nuovo paesaggio emerso a seguito dell'eruzione del vulcano Cumbre Vieja nell'isola di La Palma. La misurazione delle forme e delle tipologie delle colate laviche, la comprensione di come può cambiare la percezione del suolo oppure di quali nuove 'specie di spazi' caratterizzano l'isola – come i terreni interessati ma non invasi dalle colate laviche in forma di isole interne – sono i temi approfonditi in un laboratorio di sperimentazione progettuale attraverso il quale si suggerisce di poter iniziare a trovare strumenti di carattere giuridico e normativo, e non viceversa.
Le successive esperienze raccolte stimolano ulteriormente ad approfondire questa prospettiva attraverso un coro di voci che ci parlano del fuoco secondo intonazioni differenti.
I 'giardini' di Kate Cullity e Marni Elder si concentrano su una dimensione narrativa. Attraverso il disegno di un mosaico e l'adozione di particolari componenti vegetali locali, ad esempio, si 'mette in mostra'[4] l'antica pratica aborigena di gestione della terra nota come *fire-stick farming*. Uscendo dal museo, Robin Winogrond indaga invece le possibilità del fuoco nell'ambito degli spazi pubblici aperti: nella città di Uster, a est di Zurigo, un anello sulle sponde del lago di Greifen sottolinea il valore sociale del fuoco, come elemento che può conferire valore di luogo d'incontro a uno spazio stimolandone usi non convenzionali.
Proponendo un cortocircuito tra territorio e giardino, infine, Véronique Mure prende in considerazione i Jardin des Méditerranées come esperienza emblematica di co-abitazione col fuoco e comprensione dei piro-paesaggi del pianeta. In dialogo con gli incendi del settembre 2015 a Marsiglia, i 7 ettari del Domaine du Rayol sulla costa del Var assumono la prospettiva di un patrimonio vivente e nutritivo per comprendere 'poeticamente' l'ecologia del fuoco, riconoscerne la complessità e, soltanto allora, 'praticamente' poter pensare di riorganizzare le interfacce tra l'abitato e il bosco o pianificare i margini urbani.
Ancora una volta sospesa in una dimensione fra la vita e la morte – o viceversa – un'alternanza di opposti caratterizza dunque complessivamente l'atmosfera che si osserva o si ascolta stando "Dalla parte del fuo-

co". È un ciclo continuo, dentro il quale, come suggerito nella postfazione di Leonardo Caffo, niente si brucia e tutto si rigenera.

Per approfondire questo ciclo e, nuovamente, considerare il fuoco come elemento fondante della nostra civiltà e con un'attitudine meno conflittuale, possiamo esplorare il fondo speciale tematico a conclusione della pubblicazione, curato da Simonetta Zanon. Ripartendo dall'inizio – dunque dal paradossale 'sacrificio' che, si è detto, in sintesi questo libro sembra proporre – ci permettiamo ancora di perderci nei pensieri sollecitati dalla lettura, aggiungendo, ai fotogrammi di un fuoco "come primo cinema" mostrati da Carlos Casas, un'ulteriore possibile sequenza.

Aleksandr – protagonista dell'ultima pellicola di Andrej Tarkovskij intitolata, per l'appunto, *Sacrificio* – indossando un kimono decorato col simbolo dello Yin e dello Yang, dà fuoco alla propria casa senza dare alcuna giustificazione. Soltanto dopo aver osservato le fiamme che stanno distruggendo il focolare domestico, nell'ultima scena, l'albero che all'inizio del film compare inaridito – e che Aleksandr immagina possa rinascere perché innaffiato ogni giorno – è inquadrato sorprendentemente con i rami in fiore.

Nella conclusione di una parabola cinematografica che per ammissione dello stesso regista russo può essere interpretata dallo spettatore secondo differenti prospettive[5], c'è allora la possibilità che un atto non corrispondente ad una logica 'normale' abbia in realtà una spiegazione.

Forse – come Aleksandr, stanchi ma necessariamente coinvolti dallo sviluppo di nuove tecnologie e da un progresso di cui avvertiamo i pericoli – potremmo rinnovare la nostra capacità di trovare un'armonia con le cose che ci circondano, proprio imparando ancora da quelle energie che hanno caratterizzato le nostre prime forme di progresso.

Con la perseveranza di un monaco che innaffia ogni giorno un albero, ma anche provando ad assecondare azioni contraddittorie e distruttive, eppure, forse, capaci di conclusioni inattese.

Note

[1] Edito dalla Fondazione Benetton Studi Ricerche con la collaborazione di Antiga Edizioni e pubblicato separatamente anche in lingua inglese con il titolo *On the side of fire*.

[2] Per un approfondimento di questa tematica si rimanda alla versione italiana tradotta dall'originale in spagnolo del paper di Camila Burgos Vargas, presentato al Convegno Internazionale UNISCAPE "People and Disciplines in function of Landscape", tenutosi a Santa Cruz de Tenerife dall'8 al 12 luglio 2024, in https://fbsr.it/wp-content/uploads/2025/02/CamilaBurgosVargas_paper.pdf (06/25).

[3] Oltre alla lettura della pubblicazione, l'ascolto e la visione delle registrazioni delle Giornate internazionali di studio sul paesaggio del 23 e 24 febbraio 2023 – disponibili sul nuovo sito della Fondazione – possono essere d'ulteriore stimolo, in https://fbsr.it/edizioni/dalla-parte-del-fuoco/ (06/25).

[4] Per un approfondimento del rapporto tra le parole 'giardino' e 'mostra' si rimanda agli esiti della ricerca "Per un progetto curatoriale del giardino", a cura di Michele Tobia, in https://fbsr.it/edizioni/per-un-progetto-curatoriale-del-giardino/ (06/25).

[5] Cfr. Tarkovskij A. (a cura di) 2015, *Scolpire il tempo: riflessioni sul cinema*, traduzione di Vittorio Nadai, Istituto internazionale Andrej Tarkovskij, Firenze, p. 200.

Il Premio Annalisa Maniglio Calcagno per la migliore Tesi di Laurea Magistrale in Architettura del Paesaggio (Prima Edizione 2024-2025)

Adriana Ghersi
Dipartimento di Architettura e Design, Università degli Studi di Genova, Italia
adriana.ghersi@unige.it

Francesca Mazzino
Dipartimento di Architettura e Design, Università degli Studi di Genova, Italia
francescamazzino1@gmail.com

02
2025
seconda serie

Received: *February 2026* / Accepted: *February 2026* | © 2025 Author(s). Open Access issue/article(s) edited by RI-VISTA, distributed under the terms of the CC-BY-4.0 and published by Firenze University Press. Licence for metadata: CC0 1.0. DOI: 10.36253/rv-19909

Si è svolta il 25 febbraio 2026 la premiazione della prima edizione (2024-2025) del Premio Annalisa Maniglio Calcagno per la migliore Tesi di Laurea Magistrale in Architettura del Paesaggio, istituito dal Dipartimento di Architettura e Design dell'Università degli Studi di Genova e dal Consiglio del Corso di Laurea Magistrale Interateneo (UNIGE-UNIMI) in Architettura del Paesaggio. Tra le 44 tesi italiane e provenienti da altri paesi europei che hanno partecipato, la giuria, composta da Annalisa Metta (Presidentessa IASLA), Anna Sessarego (Presidentessa AIAPP Liguria) e Fabio Manfredi (docente UNIGE), ha conferito il premio a *Re-Connect. Prądnik River Park Project in Krakow*, di Tomasz Jaróg (Università di Tecnologia di Cracovia), la menzione d'onore a *Paths of Resistance: Landscape practice as communing*, di Emma Kaufmann LaDuc (ETH di Zurigo) e l'encomio a *Sound of Harvest*, di Anna Golikova (IUAV) e a *Ritrovare un giardino scomparso. Una proposta di conservazione attiva per gli spazi aperti storici di villa Mirabello nel Parco di Monza*, di Andrea Barcellesi (UNIFI).

Dagli scritti di Annalisa Maniglio Calcagno: il paesaggio come una tela senza cuciture

Il premio costituisce l'occasione per riproporre alcuni scritti in cui Annalisa Maniglio Calcagno mette in evidenza il ruolo e l'importanza della figura del paesaggista, non solo relativamente alla progettazione di giardini e parchi, ma in relazione ad una più ampia capacità di interpretare il paesaggio, in tutte le sue dimensioni spaziali e temporali, per comprendere i caratteri identitari e individuare le linee di sviluppo, per intervenire a livello di pianificazione e di progettazione, dai paesaggi storici e culturali da valorizzare, sino ai paesaggi degradati da riqualificare.

Da questi testi derivano precise indicazioni, ancora attualissime, relative al percorso da seguire per raggiungere obiettivi ancora parzialmente disattesi, per una piena comprensione e messa in valore del paesaggio italiano, attraverso un lavoro che si radica nell'identità dei luoghi per raggiungere tutti gli interlocutori possibili (amministratori, tecnici, abitanti, visitatori).

Dalla 'crisi dei luoghi' emerge la necessità di intervenire, alle diverse scale, per la protezione, la valorizzazione e la riprogettazione dell'intero territorio, a partire da un metodo di studio adattabile alle specifiche caratteristiche di ogni paesaggio, per affrontare le sfide che anche la Convenzione Europea del Paesaggio ci indica, tra cui la partecipazione, necessaria per costruire le basi per una nuova cultura del paesaggio nel nostro paese.

Sulla crisi dei luoghi

"L'accrescimento dei tessuti urbani, l'estendersi nelle periferie di un costruito indefinito nei confini e privo di identità nei rapporti spaziali, nelle tipologie edilizie e nei materiali, il moltiplicarsi nelle località

Fig. 1 - Annalisa Maniglio Calcagno © famiglia Maniglio.

Fig. 2 - Dalla tesi Re-Connect. Prądnik River Park Project in Krakow © Tomasz Jaróg (Università di Tecnologia di Cracovia).

turistiche marine e montane di uno sviluppo edilizio anonimo e incontrollato, il diffondersi nei paesaggi agrari di capannoni industriali, centri commerciali, reti stradali, edifici vari, hanno originato, a partire dalla seconda metà del secolo scorso, una progressiva perdita di qualità, caratteri e identità dei paesaggi e una dilagante banalizzazione dei nostri territori; hanno provocato un degrado diffuso negli spazi di vita quotidiani, negli equilibri sociali, ecologico-ambientali e idrogeologici, negli antichi rapporti uomo-natura. Ne è derivata una profonda 'crisi dei luoghi', che ha generato nella società contemporanea un malessere diffuso unito al desiderio di valorizzare identità paesistiche a lungo ignorate o trascurate; di bonificare e riqualificare siti degradati e aree da tempo abbandonate; di riconquistare una migliore vivibilità nei propri spazi di vita e di lavoro; di poter disporre ancora di nuovi paesaggi di qualità, capaci di restituire benessere psico-fisico e di ritrovare, come scrive Turri, 'la rappresentazione di sé che l'uomo sa dare attraverso il paesaggio'" (Calcagno Maniglio, 2015, p. 39).

Dimensione paesaggistica

"La CEP fonda il suo impianto normativo e la sua efficacia giuridica sulla promozione della dimensione paesaggistica nell'intero territorio degli Stati europei: riguarda i paesaggi naturali, quelli rurali, urbani e periurbani, quelli considerati eccezionali, quelli della vita quotidiana e quelli degradati; valorizza il ruolo delle comunità locali chiamandole ad una partecipazione attiva, fondata sulle comuni percezioni e attese, ai processi di identificazione dei valori e delle strategie d'intervento nei paesaggi della vita quotidiana, fondamento delle identità locali; sollecita la sensibilizzazione, educazione e formazione di una cultura paesaggistica della società civile; promuove la formulazione di obiettivi di qualità del paesaggio per rendere più equilibrata ed armoniosa l'evoluzione del contesto socio-ambientale; incoraggia l'attivazione di forme di cooperazione transfrontaliera per attivare programmi comuni di valorizzazione del paesaggio e scambi di informazioni utili su esperienze compiute. Si tratta di uno strumento innovativo finalizzato ad una nuova visione del mondo per concepire, tutelare, gestire e pianificare, in termini paesaggistici, l'intero territorio, per soddisfare il diritto della popolazione di godere ancora di un paesaggio di qualità; un disegno politico rivolto alla promozione, e all'affermazione, su scala europea, di un rinnovato approccio pubblico al tema del paesaggio" (Calcagno Maniglio 2015, p. 33).

Metodo di studio

"Si è visto come ogni attività che riguardi il paesaggio

parta dalla conoscenza approfondita: un'operazione articolata e complessa che costituisce premessa indispensabile per assicurare quella tutela attiva, appropriata e concreta ad un'ingente risorsa garantita anche dalla nostra Costituzione e che non deve solo rivelare la qualità degli 'spazi', ma riuscire a promuovere inventari e metodi di valutazione che servano da guida in qualsiasi attività di pianificazione, di gestione, di manutenzione, di progetto del paesaggio (Calcagno Maniglio, 2003, p. 9).

"Il metodo di studio da utilizzare per la conoscenza del paesaggio non può essere concepito in forma e articolazione unica valida per tutti i casi, ma deve prevedere la sequenza logica più adeguata per ogni specifica situazione paesistico-territoriale: paesaggio rurale, industriale, montano, collinare, costiero, periurbano, ecc., ...; deve individuare la scala operativa più idonea all'estensione degli elementi fisici che caratterizzano le diverse situazioni territoriali: grandi piane alluvionali, pianure di fondovalle o fasce costiere densamente antropizzate, versanti montuosi a bassa antropizzazione, ecc., ... La validità e attendibilità dell'analisi paesistica dipende da una impostazione fondata su ben determinati principi dettati dai caratteri specifici del paesaggio; la sua utilità, dalla rigorosa applicazione degli stessi" (Calcagno Maniglio, 2002, p. 9).

Valori, vocazione dei luoghi, scomposizione in unità e ricomposizione di una tela senza cuciture

"Analisi opportunatamente condotte aiutano [...] ad individuare i caratteri – valori, vulnerabilità o potenzialità biogenetica – che rendono una porzione di paesaggio idonea ad accogliere determinati interventi o attività e ad evidenziare gli elementi che potrebbero venire compromessi o degradati dall'esplicazione di una certa attività o dall'attuazione di particolari interventi.

Nella fase conoscitvo-analitica dei casi di studio [...] è [...] necessaria una scansione spaziale della continuità del paesaggio, in ambiti, tipi o unità paesistiche, fondata su problemi derivanti da concetti e prassi di tipo urbanistico-territoriale, generalmente finalizzati ad obiettivi di pianificazione, progettazione, valutazione della compatibilità o potenzialità del paesaggio.

In tali suddivisioni, operate a soli fini di studio, si [...] (preferisce) utilizzare partizioni morfologiche in *ambiti* significativi, certamente più utili delle scansioni in unità paesistiche, fondate sull'individuazione di porzioni di paesaggio con caratteri strutturali e comportamenti omogenei, rispetto a valori, vocazioni e potenzialità d'uso preventivamente individuate nell'analisi e utilizzabili rispetto a ben determinati criteri e operazioni applicative. [...] In analisi di maggior dettaglio occorre concentrare l'attenzione sulla ripe-

tizione di forme di organizzazione spaziale al fine di individuare i vari tessuti che identificano il paesaggio (urbani, agricoli, misti, ...) e le loro caratteristiche ecologiche o eco-antropiche.
Ogni suddivisione deve, comunque, essere assunta solo temporaneamente, per il lavoro di analisi e, una volta ultimata, essere ricomposta nella unità e continuità del paesaggio, giustamente definito da Mc Harg 'una tela senza cuciture'" (Calcagno Maniglio, 2002, p.10).

Partecipazione

"Negli studi sul paesaggio deve essere tenuto in opportuna considerazione, tra le specificità locali, un ulteriore settore di indagine, posto in chiara evidenza dalla Convenzione Europea sul Paesaggio: la verifica sulla percezione sociale del paesaggio, una dimensione percettiva che non è propria del singolo ma della collettività interessata e coinvolta nei paesaggi in cui vive ed opera da protagonista, un'indagine che rivela un'attenzione particolare per la sua rilevanza sociale. Le diagnosi e le scelte paesistiche devono essere dibattute e condivise con la collettività residente attraverso una partecipazione attiva, per costituire la base di una nuova cultura, di un processo partecipativo in funzione propositiva per il divenire dei paesaggi" (Calcagno Maniglio, 2002, p.10).

Restauro dei giardini storici

"Queste brevi note [...] vogliono sottolineare come ogni giardino storico sia espressione di un'architettura del paesaggio estremamente delicata, [...] che deve essere oggetto di cure particolari non solo attraverso una manutenzione corretta ed assidua e tempestive opere di recupero e riqualificazione delle situazioni di degrado, ma anche mediante modalità appropriate di fruizione in rapporto ai valori che racchiude. Un altro aspetto di rilevante importanza è, infatti, proprio quello che attiene al corretto uso dei giardini storici, al rapporto che questi beni posso-

Fig. 3 - Il paesaggio e il giardino dalla loggia del palazzo, Giardini Botanici Hanbury, Ventimiglia © F. Mazzino.

Fig. 4 - Il paesaggio terrazzato storico delle Cinqueterre © A. Ghersi.

no instaurare con la nostra società, la nostra cultura e con le attuali esigenze fruitive (Calcagno Maniglio, 2006, p. 35).

Annalisa Maniglio Calcagno, scomparsa a 88 anni nel giugno 2024, Professore Emerito di Architettura del Paesaggio (già Preside della Facoltà di Architettura e Pro-Rettrice dell'Ateneo) presso l'Università degli Studi di Genova, è stata maestra e riferimento culturale per tutti gli studiosi di Architettura del Paesaggio. Ha istituito i primi corsi di Architettura del Paesaggio in Italia e ha fondato la Scuola di Paesaggio genovese. Tra i numerosi incarichi internazionali di prestigio ricordiamo quelli di Vicepresidente IFLA (International Foundation for Landscape Architecture), membro onorario ICOMOS ed esperto per il Consiglio d'Europa sulla Convenzione Europea del Paesaggio. Ha scritto oltre 200 tra libri, articoli e saggi sui temi più rilevanti della disciplina.

Riferimenti bibliografici

Calcagno Maniglio A. (a cura di) 2015, *Per un paesaggio di qualità. Dialoghi su inadempienze e ritardi nell'attuazione della Convenzione Europea*, FrancoAngeli, Milano.

Calcagno Maniglio A. 2006, *Osservazioni e considerazioni sulla conservazione e sul restauro del giardino storico*, in F. Mazzino (a cura di), *Giardini storici della Liguria. Conoscenza, riqualificazione, restauro*, San Giorgio Editori, Genova, pp. 23-35.

Calcagno Maniglio A. 2003, *Metodologia per un atlante dei paesaggi italiani*, in F. Mazzino, A. Ghersi (a cura di), *Per un atlante dei paesaggi italiani*, Alinea, Firenze, pp. 9-25.

Calcagno Maniglio A. 2002, *Premessa*, in F. Mazzino, A. Ghersi (a cura di), *Per un'analisi del paesaggio Metodo conoscitivo, analitico e valutativo per operazioni di progettazione e di gestione*, Gangemi, Roma, pp. 7-10.

Cartography of a Genocide. Fare architettura come atto di resistenza epistemica

Ludovica Marinaro
Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Napoli Federico II, Italia
ludovica.marinaro@unina.it

Received: *June 2025* / Accepted: *December 2025* | © 2025 Author(s). Open Access issue/article(s) edited by RI-VISTA, distributed under the terms of the CC-BY-4.0 and published by Firenze University Press. Licence for metadata: CC0 1.0. DOI: 10.36253/rv-19858

Il 6 ottobre 2025 il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi Roma Tre inaugura l'anno accademico con la conferenza *Cartography of a Genocide*, che ha unito la voce di Eyal Weizman, fondatore dello studio di architettura *Forensic Architecture*[1], a quella di Francesca Albanese, relatrice speciale ONU sui territori palestinesi occupati.

L'evento, accompagnato dagli interventi istituzionali del rettorato e della direzione dipartimentale, ha avuto un valore fortemente simbolico e ha visto una partecipazione corale e densissima che dall'aula Libera si è estesa agli spazi limitrofi dell'Ex Mattatoio.

Ne è emersa una postura disciplinare precisa: oggi l'architettura è chiamata a confrontarsi con un compito di portata più ampia, se possibile, della costruzione dei modi di abitare il pianeta, che investe la ricerca e produzione della verità. La conferenza ha infatti articolato una riflessione che travalica i confini tradizionali della cultura del progetto, presentando l'attività di *Forensic Architecture* (F.A) come dispositivo epistemologico.

L'agenzia di Weizman impiega strumenti propri della progettazione architettonica contemporanea per la ricostruzione di eventi di violenza estrema e crimini di guerra, con una pratica che definisce 'contro-forense', poiché si colloca deliberatamente al di fuori dei dispositivi statali dell'indagine ufficiale, operando esclusivamente a supporto di comunità soggette a forme di violenza esercitate da apparati governativi. I contesti geopolitici in cui opera sono eterogenei – dal Mediterraneo segnato dalle politiche migratorie italiane, alla Francia, al Messico e a Bogotá – e gli esiti prodotti, seppur prevalentemente rivolti a sedi giudiziarie nazionali e internazionali, interessano un pubblico sempre più vasto. Per Weizman e i suoi collaboratori la nozione di 'prova' non è solo tecnico-procedurale, bensì strumento epistemico e politico capace di rendere pubblicamente accessibile una verità altrimenti occultata e di mantenere aperta la possibilità di giustizia anche quando questa appare nel presente strutturalmente negata.

La pubblicazione della prova per F.A implica pertanto un superamento intenzionale dello spazio del tribunale, accompagnato da una riflessione critica sulle potenzialità e sui limiti del diritto come dispositivo di giustizia in situazioni di violenza strutturale. Per diffondere e trasmettere la realtà che emerge, la produzione di *Forensic Architecture* usa di conseguenza anche formati extra-giuridici: mostre, film, presentazioni per attivisti e altre modalità espositive che traducono l'evidenza tecnica in narrazione politica e culturale, rendendo intellegibili a un pubblico esteso le dinamiche materiali e temporali della violenza indagata.

Un caso esemplare di questa pratica 'forense comunitaria' citato da Weizman è quello dell'omicidio del-

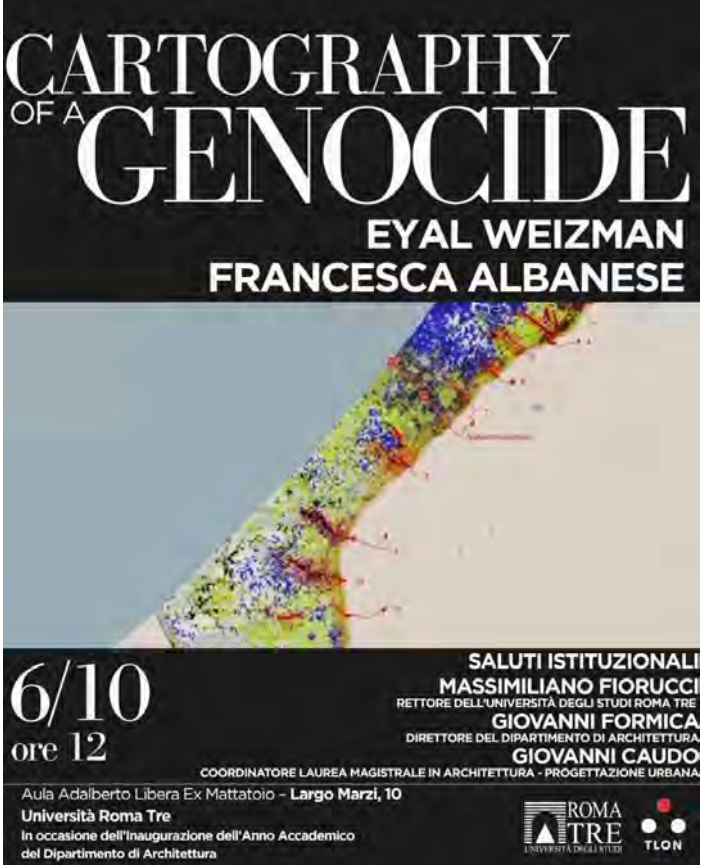


Fig.1 - Locandina originale della conferenza.

Fig. 2 - L'aula Adalberto Libera gremita durante la lectio magistralis di Eyal Weizman (foto di Ludovica Marinaro).

la giornalista Shireen Abu Akleh. L'indagine, avviata su richiesta diretta della famiglia della giornalista, si è sviluppata a partire da tracce materiali minime – 4 proiettili conficcati in un albero – investigate mediante strumenti di modellazione tridimensionale, fotogrammetria e analisi sincronizzata di fonti video eterogenee.

Attraverso questa ricostruzione spaziale e temporale, è stato possibile non solo attribuire la responsabilità dell'omicidio all'esercito israeliano, ma identificare con precisione la posizione del tiratore, dimostrando che l'azione letale è avvenuta in condizioni di piena visibilità e consapevolezza dell'identità professionale della vittima. In quel frangente, caratterizzato da una forte competizione geopolitica attorno al controllo delle prove – che ha coinvolto apparati militari e istituzioni investigative internazionali – l'indagine ha evidenziato come la verità non emerga unicamente dal possesso esclusivo dell'evidenza materiale, ma dalla capacità di interpretarla criticamente e di renderla accessibile nello spazio pubblico anche grazie al concorso di reti locali di ricercatori e testimoni del campo profughi di Jenin.

L'architettura per F.A si fa pertanto dispositivo di mediazione tra sapere tecnico e conoscenza esperienziale, capace di contrastare la frammentazione, la manipolazione dell'informazione e il dominio della narrazione, che Weizman denuncia come fatto centrale nell'azione genocidaria: «Questa guerra – e le guerre contemporanee – non riguarda solo la distruzione di persone e cose, ma il controllo della narrazione di ciò che quella distruzione significa. Riguarda la verità di ciò che sta accadendo».

Uno degli aspetti più preoccupanti connessi al genocidio del popolo palestinese a Gaza sta proprio nel tentativo di riscrivere la storia promuovendo unicamente la propaganda politica israeliana e annientando sistematicamente ogni voce, ogni strumento, ogni mezzo

in grado di documentare quanto realmente avviene. Parafrasando quanto il filosofo francese Lyotard disse in merito alla negazione dell'Olocausto, Weizman afferma che il genocidio: «È una violenza così totale che distrugge gli strumenti di misura», e con essi distrugge necessariamente ogni riferimento tangibile perché si possa misurare alcunché.

Ed eccoci alla terra.
L'intreccio tra sterminio di una popolazione e trasfigurazione del territorio che essa abita costituisce la dimensione strutturale del genocidio, afferma Weizman, non un effetto collaterale, ma una relazione deliberata che colpisce simultaneamente corpi, ricordi e spazio di vita. Leggere il genocidio anche come aggressione a questo 'corpo esteso' che di fatto incarna la nozione di paesaggio sancita dalla Convenzione Europea, significa allora assumere, dal punto di vista dell'architettura del paesaggio, la responsabilità conoscitiva e civile di contribuire alla produzione di verità e alla domanda di giustizia che, come ribadisce Albanese, sono la condizione preliminare irrinunciabile di ogni prospettiva di pace.
In questo scenario, la mappa – o meglio tutte le mappe che compongono l'atlante[2] ricomposto da F.A a partire dal 2023 – diventa un campo di negoziazione fra verità, potere e memoria da collocarsi, sempre secondo Albanese, in un orizzonte di responsabilità internazionale.
La rappresentazione del paesaggio ferito non è pertanto neutrale: è un atto che implica posizionamento, esposizione e rischio. Seguendo il ragionamento di Weizman, anche in questo contesto la nozione di paesaggio rifugge quella di sfondo estetico per rivelarsi come infrastruttura della memoria collettiva, archivio materiale di conflitti, stratificazione di traumi, lente interpretativa sensibile e orizzonte concreto per una narrazione etica.

man (non verificato)

Fig. 3 - "Mimetismo umanitario". Weizman illustra un altro strumento di violenza messo in atto nel genocidio che consiste nella manipolazione delle pratiche amministrative. Lo scatto ritrae una delle copiose nevicate di pagine A4 che hanno ricoperto la città devastata per attuare il direzionamento forzato dei corpi nello spazio trasformando la parola scritta in infrastruttura operativa del conflitto. Nella lettura di Albanese ciò che viene presentato come misura di tutela umanitaria si configura invece come "violenza umanitaria", un meccanismo di espulsione che assume strumentalmente il linguaggio della protezione legale (foto di Ludovica Marinaro).

Questo il testo originale scritto sui fogli A4 della 'nevicata' rappresentata in foto:
Option C
Evacuation of the civilian population from Gaza to Sinai
Location and governance
1. Due to the fighting against Hamas, there is a need to evacuate the non-combatant population from the combat area.
2. Israel should act to evacuate the civilian population to Sinai.
3. In the first stage, tent cities will be established in the area of Sinai, the next stage includes the establishment of a humanitarian zone to assist the civilian population of Gaza and the construction of cities in a resettled area in northern Sinai.
4. A sterile zone of several kilometers should be created within Egypt, and the return of the population to activities/residences near the border with Israel should not be allowed. In addition, a security perimeter should be established in our territory near the border with Egypt.

Correlando immagini satellitari, dati *open source*, testimonianze dirette e ricostruzioni tridimensionali per rendere leggibili i *pattern* sistemici di distruzione e cancellazione territoriale, *Cartography of a Genocide* svela il vero obiettivo del genocidio che consiste fin dal principio nell'espulsione dei palestinesi da Gaza. Esso si esplicita attraverso la lettura convergente di dichiarazioni pubbliche e, soprattutto, dei modelli operativi messi in atto sul campo.

«Tuttavia il genocidio ha fallito» asserisce Weizman. La distruzione materiale prodotta – pur immensa – non coincide, dice, con il pieno compimento del progetto politico, che ha incontrato un limite nella permanenza della popolazione sul territorio.
L'immagine ricorrente del ritorno alle case, sintetizzata dal concetto di *sumud* (perseveranza), diventa secondo Weizman la contro-figura simbolica del fallimento strategico dell'espulsione.
La *sumud* non è un fatto recente, connota l'intera storia del conflitto israelo-palestinese. Affonda le sue radici nella tradizione beduina e nelle forme di abitare che questa ha creato costruendo il paesaggio palestinese storico. Impedire, spezzare questo 'ritorno a casa' per Israele significa cancellare le tracce materiali e immateriali di questa 'casa' che a tutti gli effetti è un intero paesaggio.
Per comprendere a fondo queste dinamiche e le loro radici, Weizman conduce la platea in un viaggio virtuale nel paesaggio della Palestina antica, ricomposta da *Forensic Architecture* attraverso sovrapposizioni meticolose di immagini aeree e testimonianze. Nella ricostruzione territoriale pre-*Nakba* proposta, la geografia idrografica del Wadi Gaza emerge quale bivalente protagonista: da un lato infrastruttura sociale fulcro del territorio, dall'altro soglia fisica e simbolica attraverso cui leggere la continuità storica tra cartografia coloniale e pratiche contemporanee di espulsione.
La marginalità del Wadi nella percezione quotidiana contrasta in effetti con il ruolo centrale che assunse nella cartografia proto-sionista di fine Ottocento, dove la Palestina terminava esattamente in corrispondenza di esso. A sud si estendeva il deserto, segnato unicamente dalla presenza delle tribù beduine. Tale linea non rappresentava soltanto un confine naturale, ma la traduzione geografica di un criterio coloniale che faceva coincidere la fine della Palestina con la fine della terra coltivata. Le mappe prodotte da F.A mostrano un'agricoltura capace di plasmare il paesaggio e di organizzarlo secondo logiche adattive ai margini del deserto, poiché la sopravvivenza alimentare dipendeva strettamente dalla capacità di ancorare la sabbia e difendere i campi. Colture resilienti come l'orzo – capace di tollerare salinità e scarsità idrica – peraltro sostenevano un'economia di esportazione

Fig. 4 - Nell'immagine alle spalle di Weizman si vede l'antica Gaza, il sito archeologico noto come Anthedon, trasformato in un quartier generale divisionale e sepolto sotto cumuli di terra. Cimiteri e strati archeologici sono stati deliberatamente cancellati. F.A ha ricostruito con cura quel sito perché non esiste più, se non nelle macerie che lo ricoprono. «Forse futuri archeologi scaveranno proprio quelle macerie e ne recupereranno dei frammenti» dice Weizman (foto di Ludovica Marinaro).

integrata in reti commerciali internazionali. Questa stratificazione agricola riportata in luce dalla cartografia di F.A smentisce la retorica israeliana della terra improduttiva e mostra un territorio storicamente fertile e tecnicamente governato.

A produrre una trasformazione sistematica del paesaggio furono successivamente l'occupazione e il regime coloniale. Tra ottobre e dicembre 1948, nella fase conclusiva della guerra che accompagna la pulizia etnica della Palestina, le comunità di beduini palestinesi i cui villaggi si distribuivano lungo l'intera rete degli affluenti del Wadi Gaza vennero progressivamente espulse verso valle, fino a confluire nella Striscia di Gaza.

Sovrapponendo così la cartografia storica agli attuali ordini di evacuazione, Weizman individua una ripetizione strutturale: l'ipotesi di ricollocazione verso il deserto egiziano a sud, presentata pubblicamente come misura umanitaria, altro non è che un'espulsione forzata dal confine della Palestina storica.

Nei bacini superiori di Wadi Gaza permangono tuttavia cimiteri storici che funzionano come ancore materiali di continuità: luoghi minimi di radicamento attorno ai quali si manifesta un ritorno intermittente delle comunità espulse. Il ritorno è una pratica ripetuta costantemente nel presente, visibile nella ricostruzione ciclica di insediamenti distrutti – emblematico il caso del villaggio di al-Araqib, demolito e ricostruito centinaia di volte. Ciò è essenziale per comprendere l'azione meccanica implacabile e insistente dei bulldozer israeliani – che Weizman mostra nei video che scorrono sullo schermo – intenti a cancellare le tracce degli abitati per impedirne il riconoscimento, sfiancare la *sumud*.

La distruzione delle aree agricole e della pesca, combinata con l'attacco agli aiuti umanitari, non va dunque letta come una somma di eventi isolati e casuali ma come parte integrante del disegno di espulsione e sostituzione geografica. Rimboschimenti forzati, arginature e infrastrutture agricole impiantate sulle impronte dei villaggi rimossi, osservabili anche nel Naqab/Negev nei pressi di Be'er Sheva, rivelano un vocabolario coloniale inscritto materialmente nel suolo che precede il genocidio, il quale è un picco di intensità all'interno di una storia più lunga di trasformazioni coercitive del paesaggio.

Appare così esplicita la matrice pedologica di questo genocidio in cui alla violenza politica fa eco una precisa degradazione ecologica: dal terreno fertile alla sabbia, dall'acqua al deserto. In questa corrispondenza quasi cartografica tra strategia militare e struttura ambientale, Weizman riconosce la ripetizione del paradigma storico delle riserve indiane d'America: territori separati, ecologicamente peggiori, destinati a contenere popolazioni espulse.

Il deserto viene arruolato a soggetto operante e attivo nel genocidio secondo una pratica che l'autore de-

Fig. 5 - "Ungrounding". Nello scatto alle spalle dei relatori l'immagine mostra il processo di trasfigurazione territoriale in atto con le operazioni militari israeliane. Una trasfigurazione profonda e sistematica del territorio in cui si vedono i resti degli edifici sollevarsi in 'onde architettoniche', ciò che Weizman chiama una «tempesta di terra» in cui sono annegate migliaia di persone (foto di Ludovica Marinaro).

finisce *ungrounding*: una distruzione che erode il suolo come infrastruttura sociale primaria, un principio operativo ricorrente in molti altri genocidi, quello del popolo armeno, quello del popolo Ovaherero in Namibia. La cancellazione dei primi strati della superficie – dove si inscrivono proprietà, spazi pubblici e relazioni collettive – produce un paesaggio irriconoscibile che impedisce il ritorno e la ricostruzione al punto che è lo stesso smarrimento a farsi strumento di tortura.

> I palestinesi vengono bendati e condotti nei luoghi dove un tempo sorgevano le loro case. Quando la benda viene rimossa, tutto ciò che vedono è deserto. Quello spazio disancorato è una forma di tortura psicologica. Le nostre identità sono radicate nella familiarità con i luoghi, e quando quel luogo viene distrutto oltre ogni riconoscibilità, qualcosa di fondamentale va perduto.

Di fronte a questa violenza psicologica, *Forensic Architecture* risponde con la pratica della «testimonianza situata»: la costruzione di modelli spaziali insieme ai sopravvissuti come dispositivo mnemonico. La modellazione diventa un atto reciproco tra memoria e rappresentazione: il modello ricostruisce il villaggio cancellato mentre la memoria ne riattiva la forma.
La battaglia in effetti non si combatte soltanto sul suolo, ma nelle reti informative che modellano percezione e realtà, e il conflitto diventa una questione di narrazione tanto quanto di occupazione. L'uso del linguaggio è infatti uno degli strumenti più offensivi del genocidio. Come asserisce Francesca Albanese:

> Israele ha usato il linguaggio del diritto internazionale, 'ordini di evacuazione', 'aree sicure', 'corridoi umanitari', la Gaza Humanitarian Foundation, 'migrazione volontaria'... per distrarci. E ora l'ultima lingua, l'ultima parola che viene usata per portarci via linearmente da qualsiasi possibilità di preservare ciò che resta della vita palestinese in Palestina è 'pace'.

Persino il termine 'Striscia di Gaza' è uno strumento di violenza poiché, ricorda Weizman: «Gaza non è mai stata una striscia. La striscia è il modo in cui Gaza è stata messa sotto assedio dopo la Nakba».
Nella lettura di Albanese ciò che viene presentato come misura di tutela umanitaria si configura piuttosto come «mimetismo umanitario» o ancora «violenza umanitaria», un meccanismo di espulsione che assume strumentalmente il linguaggio della protezione legale.
Tutto quanto finora raccontato dalle esperienze incrociate dei due ospiti fa capo a un disegno preciso, a un progetto preordinato: l'idea di una «*Greater Israel*» che intende materializzare una sfera di dominazione che combina potenza militare, forza finanziaria e infrastrutture algoritmiche.
In questo slittamento verso un paesaggio aumentato dalle infrastrutture digitali, la distruzione di Gaza non si esaurisce nella fase militare, ma prosegue nella sfera progettuale. Secondo Weizman, i piani di ricostruzione, circolati in immagini e video render sui social network a più riprese nell'estate 2024 e 2025, traducono in forma architettonica ciò che il genoci-

dio non è riuscito a compiere pienamente sul piano espulsivo. La riorganizzazione spaziale proposta nei masterplan internazionali – in particolare quello promosso dall'Egitto con il sostegno di attori regionali e occidentali – riprodurrebbe di fatto l'impronta stessa della devastazione.

> E il timore è che, se non resistiamo, se non lo denunciamo, se non protestiamo contro questi piani fatti sopra la testa dei palestinesi senza consultazione con i ricercatori palestinesi, con chiese costruite sulle fosse comuni dei palestinesi a Gaza, l'architettura diventerà la continuazione del genocidio con altri mezzi

conclude Weizman. L'architettura, invece, può avere un ruolo diverso. Deve oggi affermare con coraggio un ruolo diverso, questo è l'appello rivolto al pubblico di professionisti e studiosi in formazione.
«È un'opportunità fantastica [quella di essere qui oggi] perché è come se ci stessimo sincronizzando su ciò che l'architettura può fare», con queste parole infatti Weizman aveva aperto non solo la giornata, ma ancor più gli orizzonti di sviluppo che la professione oggi può avere, evidenziando al contempo la potenzialità creativa e la carica politica che può assumere a sostegno di un equilibrio da ricostruire.
La lectio magistralis di Weizman dunque, oltre a svolgere un servizio di pubblica informazione e accertamento storico dei fatti in una condizione di inaccessibilità alle informazioni, fornisce un modello di come la disciplina del progetto possa operare per descrivere, raccontare e tenere traccia di quanto sta accadendo in Palestina così come negli altri scenari di conflitto aperti nel mondo. L'idea stessa di neutralità tecnica viene messa in discussione stimolando un dibattito necessario sull'etica della produzione di conoscenza e sulla costruzione di narrazioni spaziali multilivello.

Come gesto inaugurale, *Cartography of a Genocide* non ha solo definito il perimetro simbolico dell'anno accademico di Roma Tre, ma ha proposto un'idea di formazione che assume il 'progetto' come gesto politico, nel suo senso più nobile, un gesto oggi più che mai urgente e necessario.

Note

[1] Fondata nel 2010 dall'architetto Eyal Weizman presso il Centre for Research Architecture della Goldsmiths, University of London, Forensic Architecture è nota per le sue indagini collaborative e interdisciplinari che combinano arte, scienza e giustizia. Per rispondere alla crescente domanda di lavoro, il nucleo iniziale si è evoluto nell'organizzazione Investigative Commons, una struttura distribuita con sedi in diversi contesti geografici, tra cui l'Italia, dove alcune unità operano, ad esempio, a partire da Bologna su tematiche legate alla migrazione. Il primo ufficio al di fuori di Londra è stato istituito nel 2020 presso Al-Haq, una delle principali organizzazioni per i diritti umani nel mondo arabofono. Due anni dopo la fondazione di tale sede, Al-Haq, insieme ad altre ONG palestinesi e gruppi della società civile, è stata designata come organizzazione terroristica dal Ministero della Difesa israeliano, evidenziando ulteriormente il contesto di rischio politico entro cui si colloca l'operato di Forensic Architecture. <https://forensic-architecture.org>

[2] Si può apprezzare e navigare l'atlante interattivo al link: <https://gaza.forensic-architecture.org/database>

¡¿Inteligencia Natural?!

Giulia Marino
Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Napoli Federico II, Italia
giulia.marino@unina.it

Received: *January 2026* / Accepted: *March 2026* | © 2025 Author(s). Open Access issue/article(s) edited by RI-VISTA, distributed under the terms of the CC-BY-4.0 and published by Firenze University Press. Licence for metadata: CC0 1.0. DOI: 10.36253/rv-19684

Tra il 17 e il 21 novembre 2025 si è svolta a Barcellona la XIII Biennale Internazionale del Paesaggio*. Per cinque giorni si sono ritrovati in città professionisti, studiosi, ricercatori, docenti e studenti di architettura del paesaggio provenienti da tutto il mondo.

La manifestazione si è aperta con due giorni dedicati agli eventi collaterali che si sono svolti presso la Fiera di Barcellona. In questa sede inedita si sono concentrate diverse attività, tra cui il dibattito *Insight the Project* moderato da Maria Goula e la *Book Launch Fira* coordinata da Octavi Mestre, durante la quale sono stati presentati libri e riviste recentemente pubblicati in Europa. Tra queste anche *Ri-Vista. Research for landscape architecture*, presentata da Emanuela Morelli e Marco Cillis con riferimento ai suoi obiettivi e caratteri generali oltre che, più specificatamente, all'ultimo numero edito (vol. 23, no. 1, 2025), *Aperto. Per un ritratto dello spazio aperto / Open. For a portrait of open space*, curato da Emanuela Morelli, Jordi Bellmunt e Marco Cillis.

Successivamente, il programma si è articolato come di consueto nella prestigiosa sede del Palau de la Música Catalana, tra il Simposio, i diversi interventi, la presentazione del catalogo della XII edizione, la mostra al COACC (Col·legi d'Arquitectes de Catalunya), le presentazioni dei progetti finalisti dei due premi organizzati dalla Biennale[1] e le premiazioni.

Il titolo dell'edizione 2025 è stato: *Intelligenza naturale?! – Abbracciare la conoscenza multiforme nell'era dell'intelligenza artificiale.*

> "Intelligenza naturale?!" non è semplicemente un tema, ma un invito ad ampliare la nostra comprensione oltre le dicotomie familiari [...]. Ci sfida a sviluppare pratiche paesaggistiche che siano allo stesso tempo umili e ambiziose: umili nel riconoscere la profonda intelligenza già presente nei sistemi naturali, e ambiziose nella nostra visione di come l'architettura del paesaggio potrebbe facilitare nuove relazioni tra diverse forme di conoscenza. (Cervera, 2025)

La proposta, come si legge nel testo introduttivo a questa XIII edizione, è quella di porre l'attenzione sull'intelligenza naturale "non in opposizione all'intelligenza artificiale, ma come parte di un *continuum* di forme di conoscenza che possono influenzarsi e arricchirsi a vicenda" (Cervera, 2025). Si propone, inoltre, di guardare all'architettura del paesaggio non solo come disciplina tecnica ma come "pratica di traduzione" in grado di rivelare molteplici intelligenze e, di conseguenza, di considerare i professionisti che lavorano in questo ambito non come individui eccezionali che impongono la loro visione su una natura che è passiva, ma come "facilitatori di un dialogo" tra diverse intelligenze.

A questo invito provocatorio hanno risposto, spesso in modo altrettanto provocatorio, i molti relatori in-

tervenuti nelle diverse giornate. Luis Callejas – intervenuto come giurato del Premio Ribas Piera, dedicato alle scuole – ha parlato, per esempio, del disegno come forma di intelligenza e di una "intelligenza creativa" che emerge con più forza "non quando qualcuno padroneggia un mezzo, ma quando lo incontra per la prima volta" (Callejas, 2025).

Annalisa Metta – intervenuta per presentare il lavoro del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Roma Tre, ovvero una delle dieci scuole finaliste del Premio Ribas Piera – ha condiviso un modo di guardare da un lato all'architettura del paesaggio come "un sismografo – capace di rivelare, individuare e registrare le agentività del paesaggio – e un catalizzatore, in grado di potenziare e orientare le agentività e le intelligenze plurali" (Metta, 2025); dall'altro alla natura come una "piattaforma di interazione e di intelligenza", non come una semplice collezione di entità non umane ma come una "rete di comportamenti". Tanto che, nelle esperienze didattiche che ha presentato, agli studenti non viene chiesto come appaiono i paesaggi bensì come si comportano, cercando di coltivare la capacità di "identificare, comprendere e coordinare intelligenze visibili e invisibili, dai fenomeni atmosferici alle dinamiche del suolo, fino ai rituali sociali" (Metta, 2025).

Gary Hildebrand – presidente della giuria[2] del Premio Ribas Piera – si è detto "incuriosito dal tema dell'intelligenza naturale, soprattutto dalla presenza di un punto interrogativo e uno esclamativo" (Hildebrand, 2025) e lo ha affrontato mettendo in relazione l'intelligenza naturale con l'agency di tutti gli attori nel cosiddetto 'mondo più che umano', ponendo una serie di interrogativi a partire dal dibattito contemporaneo e da una sua lettura di autori come Bruno Latour, Donna Haraway e Anna Tsing, e arrivando infine ad affermare: "pur concordando sul fatto che la natura abbia una sua *agency*, vorrei insistere maggiormente sull'*agency* dei progettisti che coesiste con quello della natura. La mia esperienza professionale mi permette di affermare con certezza che tale *agency* esiste" (Hildebrand, 2025).

Kate Orff, invece, ha declinato la questione nei termini di una *landscape intelligence* che sta nell'intreccio di ecosistemi, biomi, comunità, politiche e tempi lunghi, che deve e può essere attivata, coltivata e scalata, fuori dagli steccati disciplinari. A partire dalla sua esperienza, Orff vede nell'azione una possibile soluzione che vada in questa direzione. Pubblicazioni, apprendimento e persone: sono le tre parole chiave che pone sul tavolo per dare sostanza all'idea di 'scalare' la *landscape intelligence,* per tentare di essere all'al-

Fig. 1 - XIII Biennale Internazionale del Paesaggio di Barcellona, Palau de la Música Catalana, novembre 2025. Fotografia di Christian Ribas, per gentile concessione della Biennale Internazionale del Paesaggio di Barcellona.

tezza delle sfide che abbiamo davanti. "Le questioni poste dal paesaggio oggi sfidano le scale che abbiamo a disposizione. Abbiamo siti, abbiamo clienti, abbiamo flussi di finanziamento, abbiamo un contesto normativo che consente certe cose e ne impedisce altre. Ma dobbiamo comunque fare meglio" (Orff, 2025). Nel presentare alcuni dei suoi progetti più noti, ha posto l'accento sul passaggio da soluzioni contingenti a nuove forme di governance che possono derivare dalla stessa esperienza progettuale. Sempre a proposito dell'efficacia di nuovi immaginari condivisi e dell'azione collettiva, per spiegare la catena che lega la diffusione di una pubblicazione – attraverso l'apprendimento – alla formazione di un nuovo pubblico, ha proposto due esempi: ha raccontato di come il progetto *Living Breakwaters*[3] sia diventato un programma didattico open access, per gli insegnanti che desiderano portare questo caso di studio reale in classe; e di come alcune di queste idee siano recentemente confluite in un'antologia a più voci[4] scritta per non addetti ai lavori e diventata in breve tempo un bestseller raggiungendo un pubblico molto vasto.

La stessa Kate Orff ha presieduto la giuria che ha selezionato gli otto progetti finalisti[5] del Premio Rosa Barba, scelti tra i molti progetti candidati dagli stessi autori e realizzati nel mondo tra il 2019 e il 2024.

La giuria, inoltre, ha assegnato il Premio Rosa Barba 2025 al progetto per il *Grønningen-Bispeparken*, a Copenhagen, dello studio SLA. Il premio del pubblico nella categoria dei professionisti, invece, è andato al progetto *The Dark Line*, già LILA Project of the Year nel 2023; mentre la menzione speciale della Federazione Internazionale degli Architetti Paesaggisti (IFLA) è stata assegnata al progetto *Urban Balcony* di Turenscape, al cui fondatore Kongjian Yu, recentemente scomparso, è stato dedicato un tributo e un momento di ricordo.

Tre progetti tra loro molto diversi ma con alcuni punti di tangenza. Il tema della gestione delle acque piovane, per esempio, torna tanto nel progetto di SLA – dove una serie di *bioswales* è in grado di raccogliere, contenere e convogliare più di 3.000 metri cubi di acqua piovana – quanto in quello di Turenscape, in cui torna l'ormai iconica figura della 'spugna' per spiegare il funzionamento complessivo del progetto. Altro tema ricorrente è quello della trasformazione di situazioni scomode o irrisolte: una discarica di rifiuti edili e un grande canale di scolo in cemento nel caso di Turenscape e una vecchia ferrovia per il trasporto del carbone nel caso della *Dark Line*, dove vengono conservate le variazioni in termini di suoni, luci e atmosfere che il passare del tempo ha prodotto su questo paesaggio postindustriale, seppur a fronte del complesso e articolato progetto del nuovo percorso.

In più occasioni, inoltre, sono intervenuti rappresentati di IFLA e IFLA Europe che hanno dato voce alle tante comunità di paesaggisti che, ciascuna secondo le sue possibilità, nei cinque continenti, perseguono importanti obiettivi su scala planetaria, lavorando nella cornice comune di alcune linee tematiche come,

Fig. 2 - Finalisti del XIII Premio Internazionale delle Scuole di Architettura del Paesaggio Ribas Piera, XIII Biennale Internazionale del Paesaggio di Barcellona, Palau de la Música Catalana, novembre 2025. Fotografia di Christian Ribas, per gentile concessione della Biennale Internazionale del Paesaggio di Barcellona.

tra le altre, l'azione per il clima e biodiversità, la partecipazione della comunità e la sicurezza alimentare. Tuttavia, si è dato spazio anche a questioni complesse e irrisolte come quella del riconoscimento della figura professionale del paesaggista[6] in Europa che – come sottolineato da Iñaki Viñuelas, presidente della Asociación Española de Paisajistas – nella maggior parte dei paesi non è regolata. Non tutto 'rose e fiori', dunque, il lavoro dei paesaggisti europei ed è tanto significativo quanto per nulla scontato che in una manifestazione di grande prestigio come la Biennale di Barcellona si trovi spazio per affrontare anche questi temi.

Se questi sono aspetti quotidiani del lavoro di tante e tanti paesaggisti e se alcuni dei progetti vincitori e finalisti del Premio Rosa Barba sono molto noti, troppo poco si sa, invece, delle attività che si svolgono nelle scuole di architettura del paesaggio. Presentare al pubblico una selezione di esperienze didattiche sullo stesso piano delle migliori esperienze professionali a livello mondiale è uno dei principali meriti della Biennale di Barcellona. Il Premio Internazionale Ribas Piera dedicato alle scuole di paesaggio prevede, infatti, che ogni scuola in fase di candidatura possa presentare fino a cinque lavori svolti dagli studenti nei cinque anni precedenti la convocazione del Premio. Dare spazio e visibilità alle pratiche didattiche e alle diverse posture teoriche, non solo è interessante ma è anche necessario affinché si possa imparare dallo scambio reciproco tra scuole, oltre che tra scuole e professionisti.

A fronte dei diversi contesti, delle metodologie didattiche e dei posizionamenti culturali, tra molte delle scuole finaliste[7] c'è un dato comune: hanno almeno un corso di laurea o un master in Architettura del Paesaggio, se non un intero Dipartimento dedicato. Tuttavia, questa non è una condizione comune a tutte le scuole dove si propone questo insegnamento, né tanto meno a tutte le scuole finaliste. È il caso del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Roma Tre – e una situazione analoga si verifica anche in altri Dipartimenti in Italia – dove malgrado l'assenza di corsi di laurea o master dedicati si portano comunque avanti con tenacia insegnamenti di progettazione del paesaggio all'interno del corso di laurea in architettura, workshop intensivi e corsi trimestrali come il Laboratorio di osservazioni e interazioni paesaggistiche[8], che combina letture teoriche, lavoro sul campo e osservazioni guidate da esperti, e che prevede il coinvolgimento di biologi, entomologi, progettisti, critici, storici e filosofi.

Il Premio Ribas Piera è stato assegnato dalla giuria all'Università di Greenwich. Il pubblico, invece, ha premiato due scuole a pari merito: ETH Zurich e la Pontificia Universidad Católica de Chile, che ha ricevuto anche una Menzione da parte della Giuria.

L'Università di Greenwich propone un approccio collettivo e sperimentale che si concretizza attraverso una particolare forma di sintesi, mappatura e rappresentazione: gli arazzi. Questi, nel racconto di Ed Wall, diventano metafore per parlare dei paesaggi costieri

del Mare del Nord che rappresentano, fatti di relazioni multiscalari e in costante trasformazione.
La fisicità degli arazzi rappresenta in un certo senso l'approccio fisico, concreto, che si persegue nella pratica progettuale ma anche nel campo di sperimentazione didattica che si svolge intorno alla relazione tra materiali, processi, rappresentazioni e tempo.
"In dialogo con il tema della Biennale 'Intelligenza Naturale?!', questi lavori considerano l'architettura del paesaggio come una pratica che sfrutta la forza dei processi naturali e interpreta il progetto come un mezzo per controllarli, nella forma e nell'impatto" (Voser, 2025). Così si chiude, invece, la breve presentazione che Martina Voser fa della selezione di progetti presentata dall'ETH. La parola chiave per descriverli è 'processo', da osservare e da cui apprendere. Ciò che si propone agli studenti, a Zurigo, è di progettare con e attraverso i processi – che tengono insieme passato e futuro, trasformazione e adattamento – non controllandoli, ma guidandoli. A partire dalla realtà svizzera, i temi prevalenti sono perlopiù legati all'acqua: siccità, erosione, fenomeni estremi, irrigazione in luogo del drenaggio. I progetti presentati hanno a che fare con condizioni liminali di interfaccia tra terra e acqua, habitat dinamici con una biodiversità ricchissima da cui trarre ispirazione non solo dal punto di vista naturale, ma anche sociale e politico. Gli studenti sono invitati a considerare trasformazioni e dinamiche nelle loro attività di osservazione e sperimentazione sul campo, ma anche al momento di rientrare nei laboratori, dove lavorano con i processi idrologici e geomorfologici in modo intuitivo: ad esempio, conducendo sperimentazioni con un piccolo dispositivo per interagire con acqua e sabbia, installato sulla terrazza della scuola, combinando simulazioni 3D, nuvole di punti e scansioni con il disegno analogico a mano.
Alla Pontificia Università Cattolica del Cile, infine, lo strumento di lavoro prevalente – che emerge dal racconto di Pablo Alfaro – è il viaggio, l'esperienza diretta intesa come forma di conoscenza. "Il paesaggio stesso è il punto di partenza per l'insegnamento" (Alfaro, 2025). A fronte della vastità del paese e della diversità dei paesaggi che lo attraversano – dal deserto di Atacama alle Ande, dal sud fertile alla Patagonia – la sfida dal punto di vista didattico è quella di ac-

quisire gli strumenti per operare in tutte queste condizioni, tenendo insieme sistemi ecologici specifici e molto diversi, ma anche la consapevolezza del valore culturale e identitario intrinseco di questi paesaggi e del ruolo che essi ricoprono rispetto a questioni urgenti come l'adattamento ai cambiamenti climatici.
A valle delle intense giornate trascorse al Palau de la Música, si può affermare che l'invito lanciato da Marina Cervera (Executive Director della Biennale Internazionale del Paesaggio di Barcellona) sia stato pienamente accolto:

> In un'epoca in cui l'intelligenza artificiale sta rapidamente trasformando il nostro rapporto con il progetto, la XIII Biennale Internazionale del Paesaggio di Barcellona pone una questione che è al tempo stesso interrogativa ed esclamativa: "Intelligenza naturale?!" Questo tema provocatorio ci invita a guardare oltre la dicotomia tra naturale e artificiale, incoraggiando l'esplorazione del ricco ecosistema di intelligenze che danno forma ai nostri paesaggi [...] (Cervera, 2025)

Non solo, lo sprone di Cervera si è rivelato anche molto utile per costruire uno spazio di scambio e confronto a tutte quelle intelligenze che ogni giorno pensano, indagano e disegnano i paesaggi più diversi, che con passione insegnano e apprendono come guardarli, interpretarli e, se necessario, trasformarli.

*** Nota**

Durante la Biennale – così come anche sul sito web di riferimento – i relatori si sono espressi in inglese, spagnolo o catalano; pertanto, tutte le citazioni riportate in italiano nel testo sono frutto di traduzione da parte dell'autrice.

Note

[1] XIII Premio Internazionale delle Scuole di Architettura del Paesaggio Ribas Piera e XIII Premio Internazionale di Architettura del Paesaggio Rosa Barba Casanovas.

[2] La giuria del Premio Rosa Barba era composta da Kate Orff (presidente), Henry Crothers, Michel Desvigne, Bruno Marques e Laura Zampieri; mentre Gary Hilderbrand (presidente), Luis Callejas, Hayriye Esbah-Tunçay, Eulàlia Gómez-Escoda e Huang Wenjing sono stati i cinque giurati del Premio Ribas Piera.

[3] Il concetto di 'Living Breakwaters' è stato sviluppato da un ampio gruppo multidisciplinare guidato da SCAPE nell'ambito di una proposta per il concorso Rebuild By Design indetto in seguito all'uragano Sandy. Living Breakwaters è un progetto da 111 milioni di dollari, considerato un modello di climate-adaptive nature-based infrastructure, che ha previsto da un lato lo studio e la realizzazione di centinaia di metri di frangiflutti costieri – che rompono le onde, riducono l'erosione della spiaggia e forniscono una serie di habitat per numerose specie marine – e dall'altro numerose occasioni e diverse forme di coinvolgimento e sensibilizzazione delle comunità. Si veda <scapestudio.com/projects/living-breakwaters/> (02/26).

[4] Ci si riferisce a: Wilkinson K. K., Johnson A. E. (a cura di) 2025, *All We Can Save. Truth, Courage, and Solutions for the Climate Crisis*, One World, New York.

[5] Gli otto progetti finalisti del Premio Rosa Barba 2025 sono stati: *Grønningen-Bispeparken* (Danimarca) – SLA; *Urban Balcony Embracing Rewilded Nature* (Cina) – Turenscape; *Waterscape Park* (Albania) – PROAP; *Parco della Pace* (Italia) – PAN Associati + EMF + Studio Franco Zagari + ITS Engineering Company; *The Dark Line* (Taiwan) – Michèle Orliac + Miquel Batlle + dA VISION Chung-Hsun Wu; *Bridgefoot Street Park* (Irlanda) – DFLA (Dermot Foley Landscape Architecture); *Corredor integral del Piedemonte de Cali* (Colombia) – Edward Conde Serna; *Glenstone* (USA) – PWP Landscape Architecture, Adam Greenspan.

[6] Questo tema è stato recentemente affrontato anche da Annalisa Metta, presidente di IASLA, che ha messo in luce l'incoerenza e il disallineamento tra il percorso universitario e il sistema ordinistico nella realtà italiana. Si veda: Metta A. 2025, *Essere paesaggisti in Italia: poca chiarezza, molti ostacoli*, «Il Giornale dell'Architettura», 12 novembre 2025, <ilgiornaledellarchitettura.com/2025/11/12/essere-paesaggisti-in-italia-poca-chiarezza-molti-ostacoli/> (02/26).

[7] Nell'edizione 2025 le dieci scuole finaliste, selezionate tra le settantadue candidature pervenute da tutto il mondo, sono state: Pontificia Universidad Católica de Chile (Cile); Central Universidad de Chile (Cile); Politecnico di Milano (Italia); Università degli Studi Roma Tre (Italia); Università di Cagliari (Italia); University of Greenwich (Regno Unito); Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (Spagna); ETH Zürich (Svizzera); Cornell University (USA); University of Virginia (USA).

[8] Il Laboratorio di osservazioni e interazioni paesaggistiche è un corso per studenti di architettura e di filosofia, a cura di Annalisa Metta, Marco Ranzato, Margherita Autorino, Federico Broggini, Valeria Volpe (Dipartimento di Architetttura, Università degli Studi di Roma Tre). Questo corso è tra quelli menzionati nel dossier presentato per la candidatura al Premio Ribas Piera.

Riferimenti bibliografici

Alfaro P. 2025, *13ª Biennal Internacional de Paisatge de Barcelona - sessió 1 - 19/11/2025*, <https://www.youtube.com/watch?v=KgzGp9EwZB8> (03/26).

Callejas L. 2025, *13ª Biennal Internacional de Paisatge de Barcelona - sessió 2 - 20/11/2025*, <https://www.youtube.com/watch?v=Rz-bRnqF3as> (03/26).

Cervera M. 2025, *Natural Intelligence?! - Embracing Multifaceted Knowledge in the Age of AI* in Pre-catalogo della XIII Biennale Internazionale del Paesaggio di Barcellona, pp. 111-113, <https://landscape.coac.net/sites/default/files/2025-11/PRINT_01.pdf> (01/26).

Hildebrand G. 2025, *13ª Biennal Internacional de Paisatge de Barcelona - sessió 1 - 19/11/2025*, <https://www.youtube.com/watch?v=kQHWaiZKR-Q> (03/26).

Metta A. 2025, *13ª Biennal Internacional de Paisatge de Barcelona - sessió 2 - 20/11/2025*, <https://www.youtube.com/watch?v=hjPZMgNIrpU> (03/26).

Orff K. 2025, *13ª Biennal Internacional de Paisatge de Barcelona - sessió 2 - 20/11/2025*, <https://www.youtube.com/watch?v=fl080ypOE_g> (03/26).

Voser M. 2025, *Design Studio Voser - Liminal, orchestrating landscape dynamics in the Linthebene / Traces, projecting new thresholds and shorelines for Biel/Bienne - ETH Zurich*, <landscape.coac.net/en/design-studio-voser> (01/26).

Wall E. 2025, *13ª Biennal Internacional de Paisatge de Barcelona - sessió 1 - 19/11/2025*, <https://www.youtube.com/watch?v=atyfCHtJsWk> (03/26).