

UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI BERGAMO

ELEPHANT&CASTLE

LABORATORIO DELL'IMMAGINARIO | ISSN 1826-6118



36

II/2025

RACCONTARE IL PAESAGGIO

A cura di | Edited by | Sous la direction de
Anne-Laure Amilhat-Szary, Anna Chiara Cimoli,
Leo Lecci & Paola Valenti



elephantandcastle.unibg.it



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI BERGAMO

ELEPHANT&CASTLE

LABORATORIO DELL'IMMAGINARIO

è un progetto editoriale del
Gruppo di ricerca "Arts and Humanities"
affidente al Dipartimento di
Lettere, Filosofia, Comunicazione
dell'Università degli studi di Bergamo

ELEPHANT&CASTLE

LABORATORIO DELL'IMMAGINARIO | ISSN 1826-6118

Direttore fondatore

Alberto Castoldi

Direttrici responsabili

Franca Franchi

Alessandra Violi

Comitato direttivo

Marco Belpoliti

Adriano D'Aloia

Jacques Dürrenmatt

Elena Mazzoleni

Francesca Pagani

Nunzia Palmieri

Giovanni Carlo Federico Villa

Comitato scientifico

Pierpaolo Antonello (University of Cambridge)

Simon Baker (Maison Européenne de la Photographie)

Giuliana Bruno (Harvard University)

Franca Bruera (Università di Torino)

Raul Calzoni (Università di Bergamo)

Gianni Cicali (Georgetown University Washington D.C.)

Didier Girard (Université Lumière Lyon 2)

Elio Grazioli (Università degli studi di Bergamo)

Rosalind Krauss (Columbia University)

Arnauld Maillet (Sorbonne Université)

Claudio Milanese (Université Aix-Marseille)

Daniel Müller-Nielaba (Universität Zürich)

Vivian Sobchack (University of California, Los Angeles)

Marina Spunta (The University of Leicester)

Anna Maria Testaverde (Università degli studi di Bergamo)

Amelia G. Valtolina (Università degli studi di Bergamo)

Comitato di redazione

Paolo Cesaretti, Elisabetta De Toni, Stefania Consonni, Michela Gardini,
Francesca Guidotti, Francesca Pasquali, Greta Perletti, Luca Carlo Rossi

Responsabile di redazione

Shannon Magri

Redazione

Emiliano Cavaliere, Gabriele Gimmelli, Andrea Pitozzi, Giuseppe Previtali,
Giacomo Raccis, Mirco Roncoroni



Tutti i contenuti sono rilasciati con Licenza
Creative Commons Attribution 4.0 International

36

II/2025

RACCONTARE IL PAESAGGIO

A cura di | Edited by | Sous la direction de

Anne-Laure Amilhat-Szary, Anna Chiara Cimoli, Leo Lecci & Paola Valenti

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.36>

2 Introduzione

Anne-Laure Amilhat-Szary, Anna Chiara Cimoli, Leo Lecci & Paola Valenti

TESTIMONIANZE

6 La distance critique et l'impossible narration photographique. La photographie de paysage depuis Ed Ruscha

Remi Coignet

SAGGI

13 Après l'incendie. Une approche en creux des paysages

Danièle Méaux

25 Paesaggio urbano come espressione del potere: Bangkok e la "terra dei Thai" tra Occidentalismo e tradizione

Massimo De Grassi

39 Libidinal Landscapes. Exercising Sexuality as Queer World-Making in 1970s and 1980s New York

Stefano Mudu

49 *Il corpo non è un'entità definita. Cambia costantemente, come il tempo atmosferico.*

Natura e paesaggio nella performance butō

Andrea Daffra

63 *Aristocratica: A New Domestic Landscape.* Il paesaggio domestico tra video, progetto e immagine negli anni Ottanta.

Veronica Bassini

74 Dal paesaggio al territorio: eco-arti e stratificazioni di senso

Virginia Vannucchi

86 *Le Oasi e i Deserti* di Mario Schifano: storia di paesaggi e memorie coloniali

Giorgia Gastaldon

95 Paesaggi metabolici. *Commons* e pratiche artistiche

Maria Giovanna Mancini

- 
- 105** **Walking the world. Corpo, spazio e paesaggio in Richard Long tra pratiche esperienziali e cartografia poetica**
Jessica Bianchera
- 118** **“Lo spiegamento del geometrico domina il paesaggio”:
astrazione, landscape e mindscape nelle opere e negli scritti
di Peter Halley (1980-1995)**
Alessandro Ferraro
- 128** **Olivetti e il territorio come progetto:
il caso dell’Unità Residenziale Ovest**
Filippo Yahia Masri
- 137** **“Je crus d’ailleurs que nous avons traversé une barrière”:
la porosità dei confini in *L’illusion poétique* di Ananda Devi**
Elisa Arecco
- 147** **Incarnare il paesaggio: forme di territorialità e colonizzazione
del ‘Nuovo Mondo’ in *Trittico dell’infamia* di Pablo Montoya**
Alessandro Secomandi
- 158** **Tecno-estetica audiovisiva e medium del paesaggio**
Alberto Spadafora
- 168** **Punti compatti di un paesaggio genetico: gli asterischi nella
poesia di Andrea Zanzotto e Paul Celan**
Giulia Paloschi
- 179** Autrici/Autori | Contributors

In copertina

© Stefano De Luigi/ © VILLÆ- MiC, Villa Adriana a Tivoli (Roma), dicembre 2022.
Courtesy: AdAC Archivio di Arte Contemporanea -Università di Genova



RACCONTARE IL PAESAGGIO

A cura di | Edited by | Sous la direction de

Anne-Laure Amilhat-Szary, Anna Chiara Cimoli, Leo Lecci & Paola Valenti

Introduzione

ANNE-LAURE AMILHAT-SZARY

Université Grenoble Alpes, CNRS, Sciences Po
Grenoble, Pacte & School of Political Studies,
Université Grenoble Alpes, France

anne-laure.amilhat@univ-grenoble-alpes.fr

ANNA CHIARA CIMOLI

Università degli studi di Bergamo
annachiara.cimoli@unibg.it

LEO LECCI

Università degli studi di Genova
leo.lecci@unige.it

PAOLA VALENTI

Università degli studi di Genova
paola.valenti@unige.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.36.599>

Abstract

L'introduzione del presente numero di *Elephant & Castle* tratta il concetto di paesaggio secondo una prospettiva critica e interdisciplinare, mettendo in discussione l'idea comune che lo riduce a semplice porzione visibile di territorio o a dato naturale da osservare. Il paesaggio viene così interpretato da una pluralità di docenti e ricercatori come una costruzione culturale, percettiva e mediale, che prende forma attraverso pratiche di rappresentazione, regimi visuali e codici di lettura dello spazio, nonché come dispositivo critico attraverso cui ripensare le forme contemporanee dell'abitare.

The introduction to this issue of *Elephant & Castle* addresses the concept of landscape from a critical and interdisciplinary perspective, challenging the common assumption that reduces it to a merely visible portion of territory or to a natural given to be observed. Landscape is thus interpreted by a plurality of scholars and researchers as a cultural, perceptual, and medial construction, taking shape through practices of representation, visual regimes, and codes for reading space, as well as a critical device through which to rethink contemporary forms of inhabiting.

I termine *paesaggio* è oggi quantomai diffuso: ricorre nel linguaggio quotidiano, nelle politiche di tutela, nell'urbanistica e nella pianificazione territoriale, così come in molte discipline che studiano lo spazio e l'ambiente. In tali ambiti il significato della parola spesso è dato per scontato: *paesaggio* è l'ambiente che ci circonda, una porzione di territorio visibile, un dato naturale da osservare, contemplare, fotografare (soprattutto a favor di *social networking*).

In tempi piuttosto recenti, tuttavia, la nozione di paesaggio ha iniziato a essere oggetto di un'attenzione critica che ne ha ampliato il campo semantico e, conseguentemente, la possibilità divenire un oggetto di indagine sempre più complesso.

In diversi ambiti disciplinari – dalla geografia culturale alla storia dell'arte, dalla comparatistica agli studi visuali – il paesaggio viene interpretato come il risultato di pratiche di rappresentazione e di specifici regimi di visibilità. Come ha osservato W. J. T. Mitchell, il paesaggio può essere inteso meno come un oggetto e più come un medium culturale, una forma attraverso cui una società organizza e rende visibile la propria relazione con lo spazio. In questa prospettiva, un luogo diventa paesaggio quando entra in relazione con pratiche sociali, tradizioni figurative e modelli di visione che ne orientano la percezione.

Questa configurazione si forma nell'interazione tra territorio e interpretazione, tra modi di vivere e modi di vedere, tra pratiche sociali, memorie e media. È una dinamica relazionale che trova una formulazione teorica nella nozione di *médiance*, elaborata da Augustin Berque per descrivere il rapporto tra essere umano e ambiente: una relazione di mediazione attraverso cui lo spazio viene percepito, interpretato e vissuto. Conseguentemente, la percezione dello spazio si forma entro tradizioni visive e culturali che definiscono ciò che può essere riconosciuto come paesaggio.

Un'estensione del problema ha poi portato alla considerazione della trasformazione delle condizioni stesse in cui il paesaggio viene prodotto e percepito. Michael Jakob ha descritto la condizione dell'*omni-paesaggio*, segnalando come la diffusione indiscriminata del termine produca una sostanziale ambiguità semantica e richieda una riflessione sui dispositivi che selezionano e incorniciano il visibile – dalla finestra alla cornice fino allo schermo. Gilles Clément, con la nozione di *Terzo Paesaggio*, ha poi richiamato l'attenzione sulle aree marginali e residuali, interpretate

come spazi di biodiversità e come luoghi che mettono in discussione le logiche tradizionali di controllo e progettazione dello spazio.

Questo numero di *Elephant & Castle* si colloca all'interno di tale campo di riflessione. Prende origine dalle discussioni sviluppate nel convegno internazionale *Raccontare il paesaggio* (Università di Genova, 2023), che ha aperto uno spazio di dialogo tra ricerca teorica e pratiche visive. In quell'occasione il progetto fotografico *Il Bel Paese* di Stefano De Luigi si è posto come interlocutore privilegiato, interrogando la tenuta del modello pittoresco nazionale di fronte alle trasformazioni sia dello spazio contemporaneo sia della nozione stessa di paesaggio.

Sulla scia di questa esperienza, la *call for papers* da cui questo numero ha preso origine è stata concepita come un laboratorio interdisciplinare, uno spazio di confronto in cui metodologie e sguardi critici tra loro anche molto diversi vengono messi in relazione e fatti dialogare attorno al tema del paesaggio. I contributi raccolti chiamano in causa fotografia, letteratura, pittura, videoarte, e indagano il paesaggio come luogo di mediazione tra spazio naturale e urbano, memoria e materia, esperienza corporea e rappresentazione. Significativamente, il fototesto emerge come dispositivo analitico capace di connettere immagini e interpretazione, rendendo intelligibili stratificazioni storiche e soggettive che resterebbero opache se affidate al solo sguardo. In egual misura, pratiche come la performance e la videoarte introducono una dimensione corporea e temporale che riattiva lo spazio oltre la contemplazione visiva, restituendone la dimensione esperienziale.

Raccontare il paesaggio significa dunque intervenire sui dispositivi che ne rendono possibile l'esistenza: i codici che educano lo sguardo, le cornici che selezionano il visibile, le forme narrative e i media che trasformano lo spazio in esperienza condivisa. In questa prospettiva il paesaggio emerge come una costruzione percettiva e culturale che richiede, insieme, analisi critica e capacità di invenzione. Le pratiche artistiche e progettuali diventano così strumenti per elaborare nuove modalità di interpretare e abitare lo spazio comune.

Il corpus di saggi che si occupano di letteratura guardano in alcuni casi alla dimensione spaziale del testo, analizzandola nelle dinamiche mimetiche, interpretative e financo fisiche: è il caso di Giulia Palo-

schi, che analizza l'uso dell'asterisco in Paul Celan e Andrea Zanzotto evidenziandone le funzioni semantiche, la dimensione visivo-compositiva e i rimandi alle forme della natura. Altri saggi operano carotaggi mirati su un testo: Alessandro Secomandi analizza la prima parte del *Tríptico de la infamia* di Pablo Montoya cogliendo le dimensioni transculturali incorporate, fra l'altro, nei tatuaggi; Elisa Arecco studia la labilità del confine nei tre racconti che compongono *L'illusion poétique* della scrittrice mauriziana Ananda Devi.

Per quanto riguarda i saggi che prendono le mosse dai *visual studies*, alcuni eleggono dei casi di studio circoscritti che, messi in relazione tra loro, formano una mappa dinamica e vitale: è il caso del saggio di Jessica Bianchera sulla pratica del camminare nell'opera di Richard Long; di Alberto Spadafora sulla relazione fra fotografia e paesaggio nel film *Godland* di Hlynur Pálmason; di Rémi Coignet sulla complessità del paesaggio analizzata attraverso *Twentysix Gasoline Stations* di Ed Ruscha; di Danièle Méaux sulla fotografia di fronte al nuovo fenomeno dei cosiddetti "mega-incendi"; di Alessandro Ferraro sulla dicotomia fra *landscape* e *mindscape* nell'opera di Peter Halley; di Giorgia Gastaldon sulle memorie coloniali della nativa Tripolitania nell'opera di Mario Schifano. Interseca architettura e urbanistica lo sguardo di Filippo Masri, che rilegge il peso dell'Unità Residenziale Ovest (detta "Talponia") nell'insediamento Olivetti di Ivrea, e quello di Massimo De Grassi, che studia l'occidentalizzazione della città di Bangkok, la "Venezia d'Oriente", nel XIX secolo. Né potevano mancare saggi attenti alla componente sociologica e antropologica inscritta nelle forme comunitarie di valorizzazione dei paesaggi e all'eco-critica. Maria Giovanna Mancini, in particolare, si occupa del ruolo delle pratiche artistiche rispetto al concetto di *commoning* ponendole sullo sfondo della riflessione contemporanea circa la dimensione politica della partecipazione, mentre Virginia Vannucchi identifica nel lavoro delle artiste Emanuela Ascari e Irene Coppola una possibilità di riattivare criticamente la rappresentazione del paesaggio, al di là del concetto di genere, secondo l'indicazione di Mark A. Cheetham.

Altri saggi guardano al paesaggio con lenti intermediali: Stefano Mudu studia il *world-making* delle comunità queer nella New York degli anni Settanta e Ottanta, la costruzione di quelli che chiama "paesaggi

libidici" e la loro rappresentazione soprattutto attraverso la fotografia e il video; Veronica Bassini si pone al centro della convergenza fra musica, videoclip e design nella Milano dei primi anni Ottanta, riflettendo sulle nuove configurazioni del *domestic landscape* attraverso il lavoro di Occhiomagico, Alchimia e Metamorphosi.

Il corpo umano, certamente non più *modulor*, è comunque presente in filigrana in molti saggi: è protagonista, in particolare, del contributo di Andrea Daffra, che studia il ruolo del paesaggio nella danza butō spostando il focus dalla lettura più tradizionale, secondo cui questo tipo di performance è ispirata a un panteismo premoderno, verso un'interiorizzazione sensibile del paesaggio stesso.



TESTIMONIANZE

La distance critique et l'impossible narration photographique.

La photographie de paysage depuis Ed Ruscha

REMI COIGNET

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.36.597>

Parole chiave

Paesaggio
Territorio
Distanza Critica
Ed Ruscha
Fotografia

Keywords

Landscape
Territory
Critical Distance
Ed Ruscha
Photography

Abstract

"Raconter le paysage" ainsi que le fait Jean-Christophe Bailly est une merveilleuse manière de rendre compte de cette notion si complexe, recouvrant le réel et son image. Cependant la photographie, n'étant pas un langage, m'en semble incapable. Et je vais essayer de vous expliquer pourquoi. Ensuite, je tenterai de démontrer pourquoi, depuis au moins la parution en 1963 de *Twentysix Gasoline Stations* d'Ed Ruscha, la photographie de paysage la plus réflexive se caractérise par une distance critique, vis-à-vis de la notion de paysage et de l'acte photographique lui-même. Et comment cette distance fait-elle de la photographie de paysage le support privilégié de discours critiques, politiques, économiques, écologiques ou iconologiques.

"Describing the landscape", as Jean-Christophe Bailly does, is a wonderful way of conveying this complex notion, which encompasses both reality and its image. However, photography, not being a language, seems to me incapable of doing so. I will try to explain why. Then I will attempt to demonstrate why, since at least the publication of Ed Ruscha's *Twentysix Gasoline Stations* in 1963, the most reflective landscape photography has been characterised by a critical distance from the notion of landscape and the act of photography itself. And how does this distance make landscape photography the preferred medium for critical, political, economic, ecological or iconological discourse?

Introduction

Je ne suis pas universitaire, mais observateur de terrain de la scène photographique depuis une vingtaine d'années. Auteur, éditeur, critique surtout. J'ai tenté de développer une critique de type littéraire ou cinématographique pour le livre de photographie. Ce qui m'intéresse par-dessus tout est de tenter de comprendre la production de sens effectuée par les photos et les photographes.

Mes idées et mes observations n'ont donc pas la rigueur de la démarche scientifique et sont donc nécessairement floues et ondoyantes. Ce sont celles d'un spectateur engagé, pour reprendre la formule de Raymond Aron. Un spectateur cependant qui conçoit bien la nécessité pour comprendre le présent de connaître, fut-ce de manière empirique, le passé, l'histoire du médium.

Au fil de cette expérience, j'ai acquis un certain nombre de convictions, notamment sur la relation de la photographie au langage et au paysage que j'ai pu énoncer partiellement, ici ou là, dans divers textes ou dans des conversations publiques ou privées. Le thème de ce colloque et votre invitation sont pour moi l'occasion de les réunir et de tenter de les mettre en forme. Je vous en remercie donc.

Ma toute première conviction est que pour tenter de tenir un discours un tant soit peu conséquent sur un domaine aussi fuyant que l'image photographique, il faut tâcher d'avoir la plus grande précision terminologique possible. Si vous le permettez, avant d'en venir au paysage, je vais donc faire un petit détour par le langage.

La photographie n'est pas un langage et ne peut donc pas raconter

J'entends souvent parler de langage ou d'écriture photographique, voire de langue universelle, y compris par des curateurs ou autres autorités du milieu, mais c'est selon moi un abus de langage justement.

Souvent, je constate dans les discours qu'une confusion s'établit avec la notion de style (sur laquelle il y aurait aussi beaucoup à dire, mais c'est un autre débat). Je ne suis pas linguiste et ce n'est pas à des universitaires comme vous que je vais l'apprendre, mais je pense que l'on peut être d'accord pour dire qu'un langage (du moins les langues occidentales

basées sur un alphabet) se caractérise par des unités (les sons, les lettres) qui se combinent pour former des éléments de sens stables de plus en plus larges : les mots, les phrases, les textes. Ces textes peuvent être littéraires, philosophiques ou juridiques.

Je ne connais pas de photographie littéraire. Des photographies enchâssées dans un processus littéraire, oui, comme chez Sebald par exemple. Je connais aussi de multiples formes de photo-texte qui visent justement selon moi à combiner les capacités signifiantes des images et des mots.

Je disais littéraire, philosophique ou juridique, mais un texte, le plus souvent, est purement utilitaire : "passe-moi le sel." Je parlais d'éléments de sens stables. Si je dis "sel", tout le monde comprend de quoi je parle ou ce que je demande en fonction du contexte (suivant que nous sommes autour d'une table ou d'une route verglacée). Si je photographie une salière, pour commencer ce n'est pas du sel, ensuite c'est une salière particulière. Si je photographie un marais salant, nous aurons sans doute un beau paysage, mais le lien avec mon beefsteak que je veux saler est assez distendu. Et la communication avec mon interlocuteur pas facile.

Or si la lettre ou le mot sont l'unité de base de la langue, W.J.T. Mitchell rappelle que l'image est l'unité de sens fondamentale en histoire de l'art. Mais comme mon exemple trivial du sel le laisse apparaître, l'image photographique est toujours contingente. Et le plus souvent cette unité fondamentale va comporter plusieurs éléments : un chemin, un marais salant, une montagne de sel pour reprendre mon exemple.

Il existe un petit livre de photographie, que vous connaissez peut-être, intitulé *Point It*. Il a été référencé par Martin Parr et Gerry Badger dans leur *Histoire du livre de photographie*. Ce petit livre est destiné aux voyageurs. Il regroupe les photos de milliers d'objets et est censé permettre aux voyageurs d'obtenir ce qu'ils souhaitent dans des pays dont ils ne parlent pas la langue juste en pointant un objet du doigt.

Mais c'est une communication extrêmement limitée et qui est rendue possible parce que les différents objets sont photographiés sur fond neutre, donc décontextualisés.

Ce que je tente de dire est que la photographie est toujours contingente. Toujours liée, comme la sémiologie de la photographie l'a établi en s'appuyant

sur Peirce, au réel qui à un moment donné s'est trouvé face à l'objectif et s'est trouvé transcrit sur la pellicule ou aujourd'hui la carte-mémoire. Dans un premier temps, une photographie individuelle ne "dit" rien d'autre que "Ça a été" selon la célèbre formule de Roland Barthes. Je viens moi-même de prononcer ces mots : "une photographie individuelle ne 'dit' rien d'autre 'que' [...]." Il me semble que cela révèle notre difficulté à tenter d'expliquer ou de comprendre une œuvre plastique. Nos pensées et nos idées étant constituées de mots, il est tentant de plaquer la notion de langage sur tous les modes d'expression. Car évidemment ce n'est pas parce que la photographie n'est pas un langage qu'elle n'est pas un formidable moyen d'expression. Et c'est souvent cette crainte que la photographie ne soit pas considérée à sa juste valeur que je ressens chez ceux qui veulent absolument la faire accéder au statut de langage.

Mais revenons à nos unités de sens. Si l'image est l'unité de base, la photographie individuelle étant contingente, la plupart des photographes travaillent en séries pour tenter d'élargir et de stabiliser le sens produit et pour organiser un flux de sens entre plusieurs contingences. Certains artistes s'efforcent de verbaliser ces opérations.

Lewis Baltz, cherchant à établir le champ de la photographie, avançait ceci : "Il serait plus utile, même si pas forcément plus vrai, de penser la photographie comme un espace étroit et profond entre le roman et le film."

Daniel Blaufuks quant à lui, me disait à propos de l'un de ses livres, *Collected Short Stories* : "Il fonctionne selon un principe bien connu des gens de cinéma. Dès que tu mets ensemble deux images, même si elles sont opposées, tu crées un dialogue entre elles et tu crées un montage."

La photographie n'étant donc pas un langage, les photographes les plus ambitieux jouent avec les possibilités et les limites du médium pour produire du sens.

Ce point établi, il me semble que l'on peut chercher ce que *fait* la photographie de paysage contemporaine. Pour moi, elle développe une distance critique aussi bien vis-à-vis de l'acte photographique, que du genre et de la notion de paysage.

La distance critique dans la photographie de paysage depuis Ed Ruscha

Un point encore de terminologie avant de poursuivre : en juillet dernier dans un article du *Monde*, l'artiste Eva Jospin a eu une formule lapidaire qui a retenu mon attention :

"Ce sont les peintres qui ont inventé le paysage ; avant, il n'existe pas, il n'est qu'un territoire."

Elle ramasse ainsi de nombreuses recherches dont celles de Jacques Rancière et résume l'acception que j'ai du mot paysage : un espace embrassé par un point de vue. Je définis ce même espace s'il n'est pas contemplé, mais exploité par des hommes ou laissé à l'état sauvage comme un territoire.

Les limitations temporelles en histoire de l'art sont bien sûr toujours un peu arbitraires, mais je considère que le livre de Ed Ruscha *Twentysix Gazoline Stations* de 1963 marque une césure dans l'histoire de la photographie de paysage. Pour deux raisons. D'abord, Ruscha rejetait la photographie comme art "en soi" telle qu'elle se développait alors aux USA : "I think photography is dead as a fine art ; its only place is in the commercial world, for technical or information purpose", déclarait-il en 1965.

Je vois là une critique de la grande tradition de photo de paysage américaine incarnée notamment par Ansel Adams, et son *zone system* qui visait à avoir le "meilleur" tirage possible de ses vues sublimes de Yosemite. Une pratique qui était couplée à une sensibilité écologiste. L'idée de Adams était que produire du sublime aiderait à protéger ce patrimoine naturel. Or évidemment (et ce n'est pas une critique de ma part) toute visée patrimoniale est conservatrice, voire réactionnaire.

Ensuite parce qu'il déplace le sujet de la photo de paysage, comme le *ready-made* de Marcel Duchamp déplaçait celui de la sculpture : "Instead of going out and calling a gas station 'art', I'm calling it's photograph art. But the photograph isn't the art. The photograph by itself doesn't mean anything to me ; it's the gas station that's the important thing."

La photographie de Ruscha n'est pas pour autant pauvre ou amateur. Il a étudié la technique photographique au Chouinard Art Institute, il a fait lui-même les tirages pour ce premier livre et lorsque l'on observe ses planches contacts on voit qu'il a choisi certains recadrages.

Donc selon moi, ce que fait Ed Ruscha est de faire entrer le territoire contemporain dans le paysage photographique. Il sort du sublime et du romantisme pour lancer : "regardez, le paysage aujourd'hui c'est ça. Des stations-service et pas des majestueuses forêts.". Il y a le même écart entre Ruscha et Adams qu'entre Duchamp (que Ruscha a d'ailleurs rencontré lors de l'exposition de ce dernier à Pasadena en 1963) ; qu'entre Duchamp, disais-je, exposant son porte-bouteille et une sculpture de Rodin.

Ou, pour rester dans le champ de la photographie, entre le *New York* de William Klein (1956) et le *Paris* en train de disparaître de Eugène Atget.

Ruscha introduit donc une double distance critique :

Par rapport à la prétention de la photographie à être un art "en soi" ;

Par rapport à la notion de paysage, et donc de ce qui est digne d'être regardé depuis un point de vue.

Je ne dis pas que tout aujourd'hui découle de Ruscha, mais son œuvre est comme le catalyseur d'un air du temps, d'un *zeitgeist*. Et toutes les pratiques photographiques du paysage un tant soit peu intellectuelles (par opposition à des pratiques sentimentales, disons Bernard Plossu pour faire vite) à partir de là, vont intégrer cette double dimension critique et du médium et du paysage. Je ne donnerai que deux ou trois exemples volontairement choisis en Italie, mais on pourrait les multiplier à l'infini.

Luigi Ghirri, dont certains d'entre vous ici connaissent certainement le travail bien mieux que moi, me semble emblématique de cette distance critique. Par ses cadrages, par l'inclusion de cadres ou d'écrans dans le cadre, mais surtout par l'inclusion d'images de paysage (peintures murales, cartes postales, etc.) il avertit sans cesse son spectateur de l'artifice qu'il est en train de contempler ("Ceci n'est pas une pipe", en quelque sorte), mais aussi de la construction qu'est la notion de paysage et du "spectacle" qu'elle devient plus encore dans la société de consommation. Je pense en particulier à cette photo de Salzburg où l'on voit quatre personnages contempler un panorama peint des montagnes environnantes. Ou à cette autre où en bas est inscrit au fronton d'un bâtiment "Azzuro" et sur 90% de l'image uniquement du ciel bleu.

Ghirri ne raconte pas le paysage, mais met en garde contre la facile séduction de sa représentation. Et pour moi c'est sans doute dans sa série *Atlante*, où il photographie en *close-up* les pages d'un atlas que se radicalise au mieux sa démarche à la fois tendre et conceptuelle : pourquoi aller encore photographier dehors alors qu'existe déjà une représentation totale ? Il semble alors affirmer que le seul voyage aujourd'hui possible se situe dans les signes, dans les images. On retrouvera d'ailleurs exactement la même démarche quarante ans plus tard, lorsque des artistes comme Mischka Henner vont s'emparer de Google Maps et de Google Streetview.

Je ne dirai que deux mots de Guido Guidi pour souligner que sa manière techniquement fautive (et donc volontaire de sa part) de créer du flou sur des images réalisées à la chambre me paraît être une manière élégante de rappeler "je suis une image".

La série *Il Bel Paese* de Stefano De Luigi enfin grâce auquel en partie du moins nous sommes réunis ici. L'obscurcissement que Stefano réalise sur ses images, le voile qu'il y impose est pour moi une manière de dire "minute, on ne voit rien" : il y a l'image, stéréotypée, mondialisée, idéalisée de l'Italie. La baie de Naples pour le dire vite, mais il y a aussi les traces de l'économie du XX^e siècle et le paysage contemporain qui inclut toutes ces strates que les Italiens eux-mêmes le plus souvent ne voient sans doute pas. Je suis convaincu que le plus souvent les habitants ne considèrent pas l'espace dans lequel ils vivent comme un paysage, mais comme un territoire utilitaire : au quotidien, n'est-ce pas, nous vivons et nous ne nous regardons pas vivre.

L'artefact choisi par Stefano, qui renvoie aux pratiques les plus anciennes de la photographie, le daguerréotype ou le sténopé, est là, me semble-t-il, pour manifester, particulièrement dans un projet de cette ampleur, la nécessaire distance pour concevoir un territoire comme paysage. Mais aussi pour affirmer l'unité d'un regard. Une marque d'auctorialité en quelque sorte. Cette réunion forme donc la double distance que j'évoquais. Aussi, si la photographie ne raconte pas un paysage, elle en rend compte.

L'impossible narration, mais le support d'un discours visuel politique, économique, écologique ou iconologique

J'évoque depuis tout à l'heure des pratiques réflexives du paysage, ce qui implique des auteurs dotés d'intentions, de pensées, de questions sur le monde et l'image dont les photographies sont la manifestation plastique, comme le sont les stations services d'Ed Ruscha. Aussi, pour terminer, plutôt que de parler *in abstracto*, je me contenterai de proposer quelques exemples de discours dont la photographie de paysage peut se faire le support. On pourrait sans doute multiplier ces exemples à l'infini, mais peut-être – en tous cas, je l'espère – peuvent-ils, combinés à ce que j'exposais plus haut, former une base à l'analyse de la photographie de paysage.

Quelques exemples donc. Lewis Baltz appartient à la génération tout juste suivant celle d'Ed Ruscha. Il est diplômé du San Francisco Art Institute en 1969. Ses premiers travaux, *The Tract Houses* (1971) et *The New Industrial Parks near Irvine, CA* (1974) traitent de lotissements et de zones industrielles. Lorsque je lui demandais en 2012, s'il considérait que photographier des paysages ou des architectures était une manière de tenir un discours sur la production de richesse, sur le système capitaliste, il me répondit : "Mon Dieu, j'espère bien que ça l'est ! Tout sujet pourrait l'être, mais celui-là assurément, du fait de la cynique marchandisation des conditions de vie des gens."

Paul Graham pour son troisième livre *Troubled Land* (1987) a photographié en Irlande du Nord dans la période la plus intense de ce que l'on a nommé en anglais les "Troubles", autrement dit les affrontements entre protestants et catholiques, entre partisans du maintien dans le Royaume-Uni et du rattachement à la République d'Irlande. À première vue, il ne s'agit que de magnifiques paysages parfaitement composés à la chambre. Mais dans chaque image ou presque, de minuscules signes (comme une bordure de trottoir peinte aux couleurs républicaines ou unionistes) viennent témoigner d'un conflit politique et religieux inscrit physiquement dans le territoire. Là où de nombreux reporters ont capté des instants de manifestations ou d'affrontements, Paul Graham s'engage dans une démarche beaucoup plus réflexive, sur l'actualité, le conflit, son ancrage territorial et met la notion de paysage au service de cette réflexion

comme en témoigne le sous-titre du livre : *The Social Landscape of Northern Ireland*.

Une bonne vingtaine d'années plus tard l'apparition de Google Maps et Google Street View a suscité une gigantesque production métaphotographique de paysages. Par-delà le jeu, les plus intéressantes de ces œuvres d'appropriation, comme celles de Mischka Henner, se font le support de réflexions tant iconographiques que politiques. Dans *Dutch Landscape* (2011), dont le titre est évidemment une référence ironique au siècle d'or de la peinture hollandaise, il relève le choix curieux fait par les autorités de ce pays pour dissimuler sur les cartes satellites les lieux sensibles (aéroports, bases militaires, etc.) par des taches de couleur très picturales. Il y a donc là une double réflexion sur la nature du paysage à l'heure du numérique et sur ce qui est montrable ou non à l'ère de la transparence proclamée.

Pour *Human Territoriality* (2020), Roger Eberhard a photographié sur quatre continents d'anciennes frontières, depuis le mur d'Hadrien jusqu'à la Crimée, qui soit ont cessées d'exister soit se sont déplacées. Son objectif était de montrer comment un "objet" supposément aussi intangible qu'une frontière était mouvant au fil du temps. Il parle "d'histoire de la politique spatialisée." Les photos sont de magnifiques paysages réalisés à la chambre. Le "problème" est que la plupart du temps l'on ne voit absolument aucune trace de la frontière. Aussi, Eberhard qui n'est absolument pas dupe de la capacité de la photographie à "raconter" cette histoire des frontières s'est adjoint l'aide d'un universitaire, professeur de géopolitique et de géographie qui en quelques lignes en regard de l'image, résume l'histoire de la frontière représentée. Car sans ce texte, "on ne voit rien". Les images que Roger Eberhard est allé collecter aux quatre coins du monde (donc un effort de temps et d'argent important) ne sont que le support muet d'un discours qui se veut d'une grande neutralité philosophique ou politique (Roger est Suisse), mais conduit le lecteur/spectateur à s'interroger sur la volonté de pouvoir, l'expansionnisme et toutes les violences commises au nom de frontières ou plus largement sur la vanité de toute action humaine.

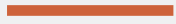
Ce travail me permet aussi de pointer une caractéristique essentielle à mes yeux de la notion de paysage : la rencontre de la géographie et de l'histoire

(y compris l'histoire économique ou récente). Chose que l'on trouve déjà chez Ruscha.

Le puissant projet de Roger Eberhard résume pourtant au fond l'aporie de tout le courant de l'*Aftermath Photography* : la photographie n'étant pas un langage, ne connaît pas le temps verbal (passé, présent, futur) et sans l'appui d'un discours textuel ou verbal le fameux "ça a été" n'est au fond que le présent de la prise de vue regardé avec plus ou moins de nostalgie.

Enfin, peut-être en réaction à ce précédent projet, ou comme l'autre face d'une médaille, Roger Eberhard vient tout juste de publier en septembre 2023 un nouveau livre, *Escapism*. Il s'agit cette fois d'appropriation : en Suisse, dans les bars, le café est servi avec un petit pot de crème dont le couvercle en aluminium comporte une image miniature. On peut y voir des représentations de la Suisse pittoresque ou de pays exotiques (plages paradisiaques, icebergs majestueux ou vastes déserts). Depuis des décennies, ces images diffusées massivement ont contribué à façonner une compréhension visuelle stéréotypée du monde. Aujourd'hui, selon les mots du photographe, ces photographies ressemblent à un requiem pour l'écosystème de la planète.

En reproduisant et en agrandissant environ 100 fois ces miniatures, Eberhard rend visibles les points de trame du procédé d'impression et donc la matérialité de la représentation. C'est ainsi un lien puissant qu'il établit entre paysage, image et leur indéniable séduction d'une part, et d'autre part leur usage économique par une société de consommation qui *in fine* vient détruire le territoire, source de l'un et de l'autre.



SAGGI

Après l'incendie. Une approche en creux des paysages

DANIÈLE MÉAUX

Université Jean Monnet Saint-Etienne
daniele.meaux@univ-st-etienne.fr

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.36.572>

Mots clé

Paysage
Photographie
Feu
Dispositif
Art

Keywords

Landscape
Photography
Fire
Device
Art

Abstract

A l'encontre d'une définition du paysage qui en fait un spectacle perçu à distance, éventuellement depuis une hauteur, les oeuvres contemporaines du photographe Maxime Riché (2024) et des membres du collectif LesAssociés (2025), consacrées à l'après-feu à Paradise en Californie et au sein du massif des Landes de Gascogne en France, tendent à le penser, en creux, en tant que milieu dont les habitants se nourrissent pour exister. Par des biais plastiques et au travers de dispositifs dialogiques variés, ils l'envisagent comme un bien commun qui réclame le débat démocratique.

Contrary to a definition of the landscape that makes it a spectacle perceived from a distance, possibly from a height, the contemporary works by photographer Maxime Riché (2024) and members of the LesAssociés collective (2025), devoted to the aftermath of the fire in Paradise, California, and in the Landes de Gascogne massif in France, tend to think of it, in isolation, as an environment whose inhabitants feed on in order to exist. Using a variety of plastic and dialogical devices, they envisage it as a common good that calls for democratic debate.

Les théoriciens de l'art se sont longtemps satisfaits d'une définition qui faisait du paysage un spectacle appréhendé à distance, éventuellement depuis une hauteur permettant un surplomb sur la totalité d'une étendue offerte au regard. Qu'il soit représenté ou perçu *in situ*, le paysage ainsi conçu est apprécié à l'aune d'une culture visuelle et susceptible de provoquer chez le spectateur un plaisir esthétique (Cauquelin 1989: 11-23; Roger 1997: 11-30; Stoichita 1999: 51) qui est intimement lié à un sentiment de maîtrise du territoire (Mitchell 2002: 10-15). La manière de concevoir les choses a cependant progressivement évolué au cours de la seconde moitié du xx^e siècle. Les approches phénoménologiques ont exercé une influence notable sur les façons d'appréhender l'espace qui ont accordé une attention croissante à la présence incarnée du sujet immergé au sein des sites, comme aux échanges susceptibles de s'instaurer entre l'intériorité et l'extériorité (Colot 1988: 11-23). Par ailleurs, de nombreuses disciplines – relevant de champs académiques ou professionnels divers – se sont emparées des problématiques paysagères.

Des géographes, tel John B. Jackson ou David Lowenthal, ont appréhendé le paysage comme un espace produit et pratiqué par les sociétés (Jackson 1985; Lowenthal 1975). Il s'agit pour eux d'une entité hybride, faite d'éléments naturels et d'aménagements humains, densément entremêlés et rétroagissant les uns sur les autres, d'un organisme dynamique évoluant de façon polyrythmique au gré de transformations d'empans variés. Pour ces chercheurs, le paysage gagne à être envisagé en lien avec la somme des vécus et des habitudes que les groupes humains développent en son sein. S'estompe dès lors la frontière entre ce qui relève d'une appréciation esthétique et ce qui tient à des affects de nature sociale et/ou culturelle. Selon Augustin Berque, le paysage se présente comme une entité vécue, un "milieu" dont des habitants font l'expérience (Berque 2000: 336-337), ces derniers construisant leur subjectivité au travers d'une relation avec le monde qui les environne, les implique et les pénètre de toutes parts (Merleau-Ponty 1945: 281-344).

En lien avec de telles considérations, des sites ordinaires et triviaux ont peu à peu retenu l'attention, dans la mesure où ils constituent les cadres de vie de nombreuses personnes et réclament, à ce titre, la

réflexion de ceux qui ont pour mission de les étudier ou d'en penser l'évolution (qu'ils soient géographes, architectes, urbanistes ou politiques):

[...] les paysages sont désormais abordés dans le cadre d'une réflexion plus générale sur les villes et l'extension suburbaine, sur les sites industriels et leur emprise territoriale, sur les friches, sur l'impact des aménagements techniques dévolus au transport des hommes et des marchandises ou bien à la production et à la circulation de l'énergie (Besse 2009: 12).

C'est informés de ces différents points de vue que les artistes photographes abordent aujourd'hui les sites au sujet desquels ils travaillent. S'ils pratiquent la prise de vue, ils ne se cantonnent pas à une capture des apparences visibles qu'ils chercheraient à agencer en de belles compositions. Ils s'engagent plutôt dans des enquêtes sises sur de longues périodes d'immersion durant lesquelles ils s'imprègnent de l'identité d'un lieu et dialoguent avec ceux qui y vivent (Méaux 2019: 7-18). Par le biais de lectures, ils se documentent sur les territoires qui les intéressent. Ils n'hésitent pas non plus à faire appel à des procédures plastiques originales qui s'éloignent des plans d'ensemble traditionnellement dévolus au genre paysager. Ces artistes conjuguent ensuite leurs photographies à des textes (paroles d'habitants ou propos d'experts issus de domaines variés) au sein d'agencements concertés – qui témoignent d'une conscience développée des possibilités et des limites des représentations visuelles. Ces dispositifs (proposés au sein d'expositions, de films ou de livres) se présentent comme des "œuvres ouvertes" (Eco 1979: 15-37) soumises à l'interprétation des spectateurs qui sont libres de s'y mouvoir pour y élaborer leurs propres points de vue critiques.

C'est dans cette mouvance que se situent les travaux artistiques de Maxime Riché et des photographes regroupés au sein du collectif LesAssociés qui se sont intéressés à des territoires récemment ravagés par des méga-feux: pour le premier à Paradise en Californie (en 2018) et pour les autres dans le massif des Landes de Gascogne (en 2022). Ces artistes ne s'en tiennent pas à la monstration des lieux; tout en les donnant à voir, ils traduisent la réminiscence d'une expérience traumatisante et le sentiment d'un manque qui perdure. Cette étude vise à mettre en

évidence le fait qu'une telle perspective s'avère propice au développement d'une réflexion approfondie sur la nature même de "ce qui fait paysage".

Aujourd'hui, se déploient, au Canada, aux États-Unis, en Amazonie et en Europe méridionale, des incendies hors normes que l'on qualifie de "méga-feux". Leur développement tient pour partie au réchauffement climatique lié à des choix économique-politiques; il s'explique aussi par l'expansion de zones consacrées à la monoculture de conifères¹ et par la construction d'habitations à proximité immédiate des étendues forestières. Repris à l'envi par les médias, le terme de "méga-feu" ne renvoie pas à une définition rigoureuse, puisqu'il correspond à des critères différents selon les pays. Responsable du service américain des forêts, Jerry Williams considère en tout cas que les feux de forêts manifestent de nos jours un comportement que les spécialistes (ou les riverains) n'avaient jamais observé auparavant (Williams 2013): ils se distinguent par leurs extraordinaires intensité et vitesse de propagation, l'amplitude de la surface de terrain qu'ils dévastent, les extrêmes chaleurs qu'ils atteignent; il s'avère impossible de prévoir leur évolution, de les canaliser ou de les éteindre, si bien que leurs conséquences humaines et écologiques sont sans commune mesure avec celles des incendies "normaux".

Après leur passage, les terres complètement dé-garnies sont emportées par le ruissellement, de sorte que les graines ou les rejets sont balayés et que les sols demeurent durablement infertiles. Certaines espèces vivantes sont anéanties. La fréquence de ces phénomènes a également des effets désastreux: la régénération de la forêt requiert au moins une cinquantaine d'années et, du fait de la répétition rapprochée des incendies, les arbres n'ont pas le temps de repousser. Les méga-feux détruisent des quartiers d'habitation (voire des villes entières) et s'avèrent parfois très meurtriers. Selon certains commentateurs, ces sinistres phénomènes ouvriraient une nouvelle ère – celle du "pyrocène" (Pyne 2021: 15) – au sein de laquelle les flammes manifesteraient une telle agentivité qu'elles viendraient à modeler l'ensemble de la planète. Sans céder à des considérations millénaristes, il faut convenir que les méga-feux constituent des phénomènes d'une singulière gravité.

Maxime Riché a conduit une investigation sur les conséquences du violent incendie qui a dévasté la

ville de Paradise en 2018. Certains membres du collectif LesAssociés ont mené un travail d'ampleur sur les effets à long terme du feu qui a sévi en Gironde en 2022. Dans les deux cas, les artistes se sont détournés de la fabrication de vues sensationnelles pour questionner "l'après-incendie"; ils se sont concentrés sur la manière dont les personnes concernées ont vécu ces sinistres et s'en souviennent, la façon dont elles ressentent désormais les sites ravagés qui les entourent et sont capables d'envisager un avenir au sein des lieux. Ce n'est pas l'acmé de ces tragiques phénomènes qui est prise en considération, mais leurs effets dans la durée et leur persistance lancinante, dans les vécus quotidiens comme dans les esprits. Les artistes ont recueilli la parole des habitants, mais c'est également au sein de leurs images qu'ils ont réussi à transcrire la violence du choc éprouvé, les souvenirs rémanents, la difficulté à faire le deuil d'un environnement investi d'habitudes et d'affects.

Paradise en Californie

La ville de Paradise – dont la population était estimée à 26 882 habitants en 2017 – a été entièrement détruite par l'incendie Camp Fire qui a sévi du 8 au 26 novembre 2018. Ce "méga-feu", qui a fait quatre-vingt-neuf victimes² et détruit 620 km² de forêt, a été déclenché par des étincelles provenant de lignes à haute tension situées dans une forêt proche de la municipalité. La société de service public "Pacific Gas and Electric Company" qui gère ces installations a été accusée d'avoir fait passer les profits et les bénéfices de ses actionnaires avant la sécurité publique: les équipements étaient désuets et des manquements répétés à l'entretien et au débroussaillage ont été observés (*Le Figaro* 2023). Avant ce méga-feu, la ville était prospère et son nom sonne aujourd'hui comme le symbole d'un Éden déchu, son sort exemplifiant la fragilité des hommes face au dérèglement de la nature (qu'ils ont eux-mêmes déclenchés).

Ce n'est qu'en 2020 que Maxime Riché s'est rendu sur place pendant une dizaine de jours; il y est ensuite retourné un mois en 2021. Lors de ce second séjour, alors que l'incendie Dixie Fire se déclarait (sous les mêmes installations électriques, mais sans toucher la ville car les vents soufflaient dans la direction opposée), il s'est détourné de la figuration sensationnelle de la puissance des flammes, pour concentrer



Fig. 1 | Maxime Riché, *Paradise*. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

son attention sur les conséquences du méga-feu de 2018 marquant toujours le territoire et ses habitants. L'artiste déclare s'être surtout intéressé à l'aptitude des gens à reconstruire tant bien que mal leur existence, malgré les difficultés psychologiques et financières auxquelles ils étaient confrontés.³ Maxime Riché a passé beaucoup de temps à s'entretenir avec des habitants dont il a peu à peu gagné la confiance. Les vues qu'il a réalisées en moyen format montrent des terres brûlées, des voitures calcinées et des sites ravagés, mais aussi des personnes, cadrées en plans moyens ou rapprochés, qui fixent l'objectif de manière frontale (et ont donc activement participé à la



Fig. 2 | Maxime Riché, *Paradise*. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

prise de vue).

Alors que les portraits ont été réalisés avec une pellicule normale, bon nombre de vues paysagères ont été faites au moyen d'un film diapositive infra-rouge, combinant sensibilité aux rayons lumineux et réactivité à la chaleur (originellement fabriqué à des fins de détection des camouflages).⁴ Le recours à ce type de pellicule révèle des détails qui échappent à l'œil nu; il confère aux herbes ou aux feuillages rescapés des flammes, des tonalités or, rubis ou tyrien qui suggèrent l'idée d'un embrasement et d'une intense chaleur, tandis que le noir profond des troncs carbonisés revêt une densité singulière. Le souvenir lancinant de l'incendie, tel qu'il ressurgit constamment dans la mémoire des habitants de Paradise, semble ainsi être demeuré accroché aux lieux. Si le médium photographique est d'ordinaire reconnu pour son exactitude optique et sa relative fidélité aux apparences, ce sont les réminiscences et les peurs liées au traumatisme passé qui se donnent à lire grâce à ce procédé. Maxime Riché revendique la recherche de techniques aptes à fournir des effets plastiques qui lui permettent de traduire des processus invisibles, mais pourtant bien réels; dans le cas présent, il s'agit de faire apparaître la rémanence de la terrible épreuve vécue et la hantise permanente qu'elle ne recommence. Afin de caractériser cette manière de faire, le photographe emploie le terme de "documentaire spéculatif" (Riché 2024: non paginé).

Lors des expositions,⁵ sont accrochés aux cimaises des résinotypes de grand format - pour la



Fig. 3 | Maxime Riché, *Paradise*. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

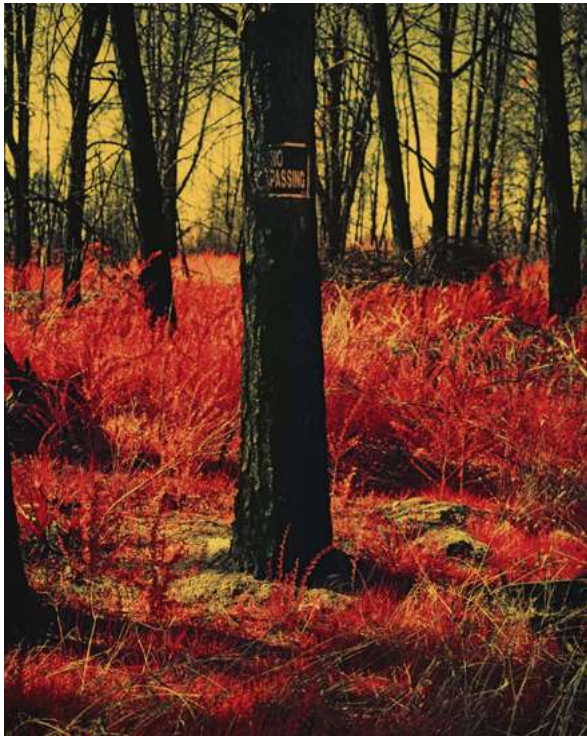


Fig. 4 | Maxime Riché, *Paradise*. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

réalisation desquels les pigments sont imprimés sur de la gomme combinée à des composants naturels, non-toxiques, obtenus à partir de résine de pin et parfois mélangés à des cendres collectées à Paradise. Ce procédé de tirage exalte la noirceur charbonneuse et la texture granuleuse des troncs calcinés; il travaille à évoquer matériellement l'action corrosive des flammes, et peut-être plus symboliquement le deuil qui est celui des habitants. Là encore, quelque chose d'insaisissable par les yeux se trouve néanmoins donné à voir.

Un ouvrage de grand format – intitulé *Paradise* – a été publié aux Éditions André Frère en 2024. Les tonalités cendre et or de sa couverture gaufrée évoquent le processus d'une destruction par le feu. L'or revient sur la tranche du livre ainsi qu'au sein de certaines pages intérieures, tandis qu'un papier couché et brillant sert la stridence des coloris des photographies faites grâce au film infra-rouge. La conception matérielle de l'ouvrage travaille donc à la traduction de la violence de la chaleur portée à des

degrés extrêmes d'intensité, rapprochant l'évocation du méga-feu de celle de l'Enfer et réactualisant une sorte de peur primitive du feu.

Que le travail soit exposé ou mis en livre, les portraits frontaux dialoguent avec les vues paysagères de sorte que se trouve convoqué le drame qui est venu violenter le rapport des personnes représentées au territoire où elles vivent, leur relation à leur "milieu" – au sens que Jakob J. von Uexküll ou Augustin Berque confèrent à ce terme (Uexküll 2010; Berque 2014: 15-25). Le dialogue des vues du territoire et des portraits fait ressortir le soudain esseulement des êtres, face à des sites devenus méconnaissables. Certains ont perdu des proches; tous sont orphelins de leur lieu d'habitation, des espaces qui constituaient le cadre de leurs existences, autrement dit de leurs paysages quotidiens, au sens où ceux-ci présupposent des habitudes concrètes et, sur un plan plus affectif, des formes d'attachement (Besse et Tiberghien 2003: 12, 20). La série des photographies ainsi agencées donne à considérer, par le biais de la juxtaposition, la douloureuse béance qui se creuse entre les individus portraiturés et l'espace, désormais dévasté, au sein duquel elles habitent.

Les paroles rapportées, nouant le désastre à des situations singulières, figurent dans l'ouvrage sous forme manuscrite. Certains locuteurs donnent libre cours à la colère qu'ils éprouvent à l'égard de la société chargée de la gestion des lignes à haute tension voisines. Des pompiers expriment leur épuisement et reviennent sur la brutalité des épreuves vécues. Certaines personnes se rappellent du rugissement animal de l'incendie, de sa hauteur phénoménale, de sa singulière vitesse de propagation. Les propos recueillis permettent en tout cas de mesurer combien les vies des uns ou des autres ont été déstabilisées. Les difficultés évoquées sont également très concrètes: certains ont réussi à se reloger, mais restent endeuillés de leur paysage familier; d'autres habitent toujours, de longs mois après l'incendie, dans des caravanes, attendant le versement des sommes que leur doivent les assurances, afin de pouvoir reconstruire; il en est encore qui ont dû quitter les lieux. Tous les individus interviewés se disent obsédés par la mémoire du sinistre qui a fait basculer leur vie, par la douleur de la disparition de personnes proches, de maisons ou d'environnements immédiats, mais aussi par la hantise d'un nouvel incendie. Ils témoignent de

leur incapacité à retrouver une existence normale, le feu étant devenu pour eux une constante obsession.

Le travail de Maxime Riché a également été présenté en un film photographique de 7 minutes (Riché 2022).⁶ Sur un rythme relativement lent, au gré de raccords *cut* ou fondus, les vues défilent; au début du travail, la bande-son fait entendre le crépitement intense de l'incendie avant de laisser place aux propos des habitants. La forme filmique engage plus immédiatement que les dispositifs du livre ou de l'exposition à rapprocher chaque énonciation d'une personne qui apparaît simultanément à l'image et dont le spectateur a le sentiment qu'elle émane.

Les expositions, le livre et le film se complètent et se répondent, sans qu'aucune de ces formes d'actualisation de l'œuvre ne prévalent sur les autres (Méaux



Fig. 5 | Élie Monferier, *Six Cents Degrés*. Avec l'aimable autorisation de l'artiste

2021: 99). De façons différentes, elles travaillent en tout cas à restituer une temporalité complexe. Sur les photographies, la végétation calcinée et les sols exténués, les voitures brûlées et les sites dévastés renvoient à l'apparence des lieux en 2020 ou en 2021 (lors des séjours du photographe et des prises de parole des individus interviewés). Mais ceux-ci relatent les terrifiants moments vécus en novembre 2018 et les tonalités criardes des photographies, dues à l'usage du film infra-rouge, sonnent comme une stridente rémanence du passé au sein des mémoires: elles suggèrent un retour lancinant "de l'Autrefois dans le Maintenant" (Benjamin 1989: 478). Mais les locuteurs expriment aussi leur peur panique qu'un tel drame ne recommence, leur crainte obsessionnelle d'un retour des flammes et leur difficulté à se projeter dans l'avenir. Si les reconstructions ne se font que lentement, au rythme poussif des indemnisations progressives, chacun confie son aspiration à retrouver un habitat, un lieu où il puisse tenter de tisser de nouvelles habitudes. De la sorte, passé, présent et (précaire) futur s'entremêlent de façon intime, en de permanents échanges et mouvements en boucle. D'une manière ou d'une autre, la formulation de la survivance du passé semble nécessaire pour préparer la possibilité d'un après, même si les empêchements sont tels que le cours du temps paraît patiner (Riché 2025).

Les incendies en Gironde

Le collectif LesAssociés développe, depuis une dizaine d'années, une approche documentaire qui croise image fixe et image animée.⁷ À l'instar de Maxime Riché en ce qui concerne la ville de Paradise, plusieurs membres du groupe se sont intéressés aux suites de l'incendie qui a frappé le massif des Landes de Gascogne durant l'été 2022. Des feux exceptionnels, par leur ampleur et leur durée, se sont alors déclarés à La Teste de Buch, à Landiras, Saumos et Arès, détruisant près de 40 000 hectares de forêt. S'il n'y eut pas de victimes, la vitesse de propagation des flammes contraignit la préfecture à évacuer préventivement près de 50 000 personnes. Déclenché par la violence de l'événement, le projet *Six cents degrés* a impliqué huit membres du collectif.⁸

Certains d'entre eux ont mobilisé la plasticité de l'image afin d'évoquer l'effet de la chaleur extrême sur les substances végétales ou les artefacts. Élie



Fig. 6 | Alexandre Dupeyron, *Six Cents Degrés*. Avec l'aimable autorisation de l'artiste

Monferrier a par exemple tiré, sur du papier kraft issu de la filière bois des Landes, des gros plans en noir et blanc d'objets calcinés qu'il avait ramassés sur les sols dévastés, peu après l'incendie: sur un fond blanc uniforme, se détachent une cassette, un os, un bidon métallique ou une chaussure d'enfant, complètement carbonisés et déformés par l'intensité des températures. C'est sur un mode indiciel que ces vues serrées renvoient à la puissance destructive de l'incendie: les choses à demi-fondues se présentent comme des vestiges dont le spectateur mesure la dégradation.

Alexandre Dupeyron a quant à lui élaboré des vues argentiques de format carré qui montrent les coupes transversales de troncs calcinés. Ces photographies sont faites à la gomme bichromatée à partir de cendres prélevées sur le terrain et cette technique tend à accentuer les motifs circulaires du bois, symboles d'une croissance des arbres que l'incendie a interrompue (mais qu'il s'avère aussi, dans certaines circonstances, capable de régénérer). Les épreuves photochimiques sont les traces de ces restes, de sorte que s'impose l'idée d'une relation physique entre ce que l'on voit et la matérialité du processus dont les vues consignent le résultat. L'emploi des cendres fait aussi matériellement des vues d'Alexandre Dupeyron des reliques des arbres martyrisés.



Fig. 7 | Alban Dejong, *Six Cents Degrés*. Avec l'aimable autorisation de l'artiste

Des images en couleurs réalisées par Alban Dejong, on peut sans doute dire qu'elles s'avèrent plus constatatives. Des plans moyens montrent des personnes qui prennent la pose au sein d'environnements dévastés: leur visage comme leur maintien corporel expriment un profond abattement devant l'ampleur de ce qui a été perdu. Des sites déserts sont également donnés à voir par ce photographe – qu'ils s'agissent des zones évacuées au moment de la tragédie ou des territoires ravagés par le feu. Enclin à un relatif réalisme, Alban Dejong ne s'interdit pourtant pas l'usage d'éclairages artificiels – qui travaillent à suggérer la brutalité d'événements qui semblent échapper à la capacité humaine de prévision. Pour réaliser de telles vues aux tons saturés, le photographe a respecté de longs temps de pose, durant lesquels il a balayé certaines parties de l'espace représenté au moyen de lampes dispensant une lumière colorée.

Joël Peyrou a pour sa part produit des vues rapprochées et sous-exposées d'individus dont l'expression traduit la manière dont ils ont été affectés par la violence des faits. Ces portraits sombres de sujets endeuillés alternent avec des représentations des lieux désolés pour esquisser en creux, sur le mode du manque ou du délitement, la relation qui unit ordinairement les êtres au territoire où ils vivent et dont



Fig. 8 | Joël Peyrou, *Six Cents Degrés*. Avec l'aimable autorisation de l'artiste

ils se nourrissent pour exister – au sens étymologique du terme *ek-sistere*: se tenir debout, trouver une forme de stabilité. Ce photographe exploite la sous-exposition afin de suggérer l'asthénie engendrée par le traumatisme, alors que certaines des vues qu'il a consacrées à des zones habitées sont soumises à un trop plein de lumière blanche qui signe le retrait de toute vie. Joël Peyrou a encore réalisé des plans moyens au sein desquels des forestiers ou des sapeurs-pompiers se tiennent au milieu de sites dévastés: c'est cette fois à l'intérieur même du champ qu'une faille tragique semble se creuser entre les personnes et leur milieu.

Chez Élie Monferrier ou Alexandre Dupeyron, le flou tend parfois à réactiver le sentiment de désarroi suscité par le drame; il signe la désorientation éprouvée devant des espaces auparavant familiers, désormais tellement abîmés qu'ils interdisent toute projection. La perception d'un lieu ne se fait pas de manière égale et détachée, mais au travers d'invités qui dépendent de l'engagement du sujet dans une activité déterminée (Gibson 1986: 10). Ici, les représentations sont si sombres et troubles que les sites semblent se soustraire à toute tentative d'accroche concrète. Les membres du collectif aiment d'ailleurs à se servir de films argentiques périmés à même de créer des altérations – qui renvoient à un désordre de la perception dont le lecteur imagine qu'il répond au désordre de la situation. Cependant, même quand les vues sont nettes, l'extrême désolation des sites – souches calcinées et tronc carbonisés, terres fumantes et pinèdes dévastées – semble anéantir la



Fig. 9 | Joël Peyrou, *Six Cents Degrés*. Avec l'aimable autorisation de l'artiste

capacité des lieux à accueillir la vie. Afin de renforcer l'inhumanité des ruines trouées et noircies par le feu, Élie Monferrier a eu recours à l'usage diurne du flash – qui ramène les éléments étagés dans la profondeur sur un même plan et accentue les contrastes, conférant un aspect cauchemardesque à ce qui reste des habitations.

Au sein de ce projet commun, place est également faite aux timides reprises de la végétation. C'est en argentique et en noir et blanc que Michaël Parpet a photographié les herbes tendres qui percent les cendres, les jeunes fougères qui poussent sur un sol calciné, les rejets observables à la base de troncs sombres que l'on aurait pu croire définitivement morts. Ses vues resserrées laissent peu de place au ciel, tournées qu'elles sont vers le sol sous la surface duquel, malgré la chaleur intense, le système racinaire des plantes est resté vivant, de sorte qu'elles renaissent quelques semaines à peine après l'incendie. Comme l'explique ce photographe, le feu peut dans certaines proportions s'avérer bénéfique à la vie végétale – qu'il travaille à renforcer.⁹ C'est ainsi que les brûlis, pratiqués avec parcimonie, favorisent le redémarrage de la poussée de jeunes plantes – recherchées par les troupeaux en raison de leur richesse en azote et en sels minéraux – ainsi que le développement de la biodiversité. Mais l'application de ces techniques sises sur une intime connaissance des milieux se présente bien loin des procédures en vigueur au sein des plantations monospécifiques des Landes de Gascogne, tournées vers un productivisme à court terme qui épuise l'écosystème. Dans les vues



Fig. 10 | Michaël Parpet, *Six Cents Degrés*. Avec l'aimable autorisation de l'artiste

contrastées de Michaël Parpet, le noir intense des troncs carbonisés tranche avec la gamme subtile des gris de la végétation qui reprend, comme la mort implacable s'oppose aux nuances de la vie.

Dans le bel ouvrage (de format carré et à reliure apparente) publié par le collectif en 2025, s'entremêlent sans solution de continuité ces réalisations photographiques très diverses qui rétroagissent les unes sur les autres et se contaminent mutuellement. Les images voisinent également les contributions d'anthropologues, de géographes ou de journalistes. Dans ce livre, place est aussi faite aux témoignages oraux d'habitants qui ont été interviewés. Une diversité de points de vue contradictoires, mais complémentaires tend ainsi à se faire entendre. Les différences d'analyses du phénomène s'accompagnent

de divergences en ce qui concerne les manières de concevoir le réaménagement du territoire. Les membres du collectif ont abordé les témoignages sans *a priori*, prêtant attention à la diversité des sentiments et des avis. Joël Peyrou observe que, selon les milieux sociaux ou les professions exercées, les propos tenus sur le feu, en particulier sur ses causes, diffèrent considérablement:¹⁰ les néo-ruraux tendent par exemple à imputer le sinistre au réchauffement climatique déterminé par les activités humaines, tandis que les sylviculteurs y sont moins enclins. Si les forêts industrielles sont généralement critiquées pour leur artificialité (et leur inflammabilité), elles font néanmoins l'objet d'un fort investissement affectif, d'un attachement des habitants - que séduisent leurs alignements réguliers. Certains dénoncent le manque de moyens impartis aux villages afin de lutter contre le feu. La priorité des pompiers étant de sauver les habitations, des hectares de forêt sont partie en fumée.

L'exposition, qui était présentée à l'Écomusée de Marquèze, du 1^{er} avril au 28 septembre 2025, combinait aux photographies et aux propos recueillis un film réalisé grâce à un drone par Olivier Panier des Touches, assorti d'un accompagnement sonore de Frédéric Corbion.¹¹ Pendant quarante minutes, la trajectoire de l'engin permettait d'explorer le sol calciné à une vitesse moyenne de 6 km/h, sur une distance qui représente un centième de la surface totale disparue, donnant ainsi à mesurer l'ampleur du sinistre et le temps nécessaire à une reconstruction du site.

Dans l'ouvrage comme dans l'exposition, des réalisations photographiques et des énonciations diversifiées se croisent et se répondent afin de proposer un panorama choral, complexe et nuancé du drame, de ses tenants et aboutissants. À l'instar de toute question concernant le paysage, les incendies gagnent à être abordés au prisme de compétences variées, selon des points de vue divergents - politiques, écologiques, économiques, esthétiques ou anthropologiques... - comme au travers des points de vue des habitants:

[...] parce que les paysages sont des ressources communes, et parce qu'ils répondent à des besoins humains généraux, sociaux et psychologiques, mais aussi politiques [ils] peuvent être considérés non seulement comme des biens communs [...], mais aussi comme des lieux et des conditions

de fabrication du commun, voire comme des enjeux pour le *commoning* (Besse 2018: 5).

La perte comme expérience de paysage

Dans les médias, les feux et les méga-feux sont généralement évoqués par le biais de chiffres: quantité d'hectares brûlés, effectif de pompiers mobilisés, nombre de victimes, de maisons détruites ou évacuées, montants à déboursier par les assurances, etc. Pour le citoyen moyen, tous ces chiffres demeurent fort abstraits. L'ignorance de la manière dont les calculs sont pratiqués fait aussi que les nombres brouillent l'appréhension des phénomènes davantage qu'ils ne l'éclairent. Il en va différemment des réalisations artistiques qui ont été analysées ici: sans aucunement céder au spectaculaire, ces œuvres tendent à conférer à ces événements une consistance sensible, à faire éprouver l'ampleur concrète et durable des sinistres, le terrible esseulement ressenti par les habitants des territoires concernés. L'émotion éprouvée devant ces œuvres – qu'elles soient exposées, mises en livre ou en film – contribue ainsi à une compréhension en profondeur de ces tragiques phénomènes et alimente, chez les spectateurs, une réflexion qui peut se poursuivre et enfler dans la durée. À travers l'évocation de ces drames et de leurs conséquences, les travaux de Maxime Riché ou des membres du collectif LesAssociés permettent d'approcher en creux la valeur existentielle du paysage, d'appréhender pour ainsi dire par la négative la relation intense de l'être vivant et de son milieu – tels qu'ils se co-produisent mutuellement (Berque 2014: 16).

Paradise ou *Six Cent Degrés* mettent en évidence l'épaisseur temporelle du paysage qui a été affecté par la catastrophe et en porte les stigmates. L'incendie n'est pas montré en activité, mais au travers des vestiges qu'il laisse, concrètement sur le terrain mais aussi dans les mémoires de ceux qui l'ont vécu. Dès lors, le paysage n'apparaît plus comme une simple *res extensa* observable dans la simultanéité, mais comme une réalité vivante, douée d'une profondeur diachronique au sein de laquelle les accidents qui surviennent déterminent des effets en chaîne et résonnent durablement (et diversement) dans les esprits. La temporalité du paysage tient à la ma-

nière dont le sinistre terrible hante la mémoire de ses habitants, mais aussi à leurs difficiles tentatives de projection vers un avenir où la végétation timidement reprendra et où il s'agira tant bien que mal de reconstruire: passé, présent et futur s'entremêlent.

Comme le suggèrent les photographies et les propos recueillis par les artistes, les grands incendies engendrent une tragique césure: les lieux sont ravagés, la végétation et les constructions sont détruites; tout ce qui constituait pour les habitants des points d'"*affordance*" (Gibson 1986: 10) au sein de leur cadre de vie se trouve anéanti. La permanence et la stabilité des sites sont source de bien-être pour celui qui y a établi son existence: il peut y puiser le sentiment d'une continuité favorable à la construction d'une identité et y asseoir la conscience de l'appartenance à une collectivité (Lowenthal 1985: 163, 165). La dévastation de leur environnement ampute donc les personnes concernées d'une partie d'elles-mêmes et de leurs liens à toute une communauté. Les individus interviewés le disent: ils peinent à se projeter dans un lendemain, parce qu'ils n'en ont pas les moyens économiques, mais aussi car le tissu qui les rattachait au monde et sur lequel ils pouvaient prendre appui a irrémédiablement été déchiré. "En supprimant le réseau des relations entre les individus et leur environnement mutuellement ajustés [...], les grands feux suppriment le futur" (Zask 2022: 149) et cette atteinte à leur capacité de projection (sise sur un sentiment de pérennité du paysage) se présente sans doute pour eux comme une des pires conséquences des méga-feux.

L'incendie a rompu des rapports de connivence, sis sur des habitudes prises et des "arts de faire" quotidiens (Certeau 1980), qui reliaient les individus à des espaces avec lesquels ils constituaient une unité indissoluble (Berque 2014: 15-25). De fait, chaque personne tend à se prolonger dans le monde environnant d'une manière qui l'apaise et le structure, tandis que son milieu l'imprègne... de sorte que quand les sites sont brutalisés, les corps et les esprits souffrent également. Les travaux de Maxime Riché et du collectif LesAssociés ne se cantonnent nullement à l'évocation de catastrophes: ils mettent en évidence la fondamentale "géographicit " (Dupont 2007) de l'être humain qui se construit par le biais d'échanges avec un environnement qu'il façonne en retour, si bien que ce dernier a tout à la fois valeur de mémoire et d'ho-

rizon. Le ravage des lieux est terriblement violent car, touchant à des réalités qui ont littéralement été incorporées, il sonne comme une ablation physique.

Les deux œuvres qui ont ici été examinées font la part belle au recueil des paroles d'habitants. Cette démarche - qui rappelle les manières de faire des sociologues ou des anthropologues (Méaux 2019: 215-226) - prend acte du fait que l'atteinte portée aux sites qui ont été ravagés par les flammes constitue une brutalité psychologique et affective exercée sur ceux qui y vivent. Mais les artistes se montrent également soucieux de croiser une pluralité de points de vue, en intégrant à leurs travaux des textes plus théoriques qui relèvent d'une diversité d'expertises. Cette conduite répond à la complexité même des problématiques paysagères qui ne peuvent être abordées de façon univoque et requièrent d'être considérées selon une multiplicité de perspectives et de disciplines. Les œuvres tendent ainsi à mettre en évidence que le paysage est un sujet éminemment politique qui nécessite le débat. Conçu comme un "bien commun", il requiert peu ou prou l'exercice de la démocratie (Besse 2018).

Cette façon de penser le paysage, les œuvres *Paradise* ou *Six Cent Degrés* travaillent peu ou prou à la soumettre à l'attention d'un public. Ces œuvres ne touchent sans doute qu'un nombre relativement restreint de personnes, l'art contemporain ne rencontrant pas l'attention des masses. Elles inscrivent cependant la question dans la sphère d'un "partage du sensible" (Rancière 2000) dans la mesure où elles sont douées d'une forme d'agentivité symbolique, propice au développement de prises de conscience individuelles et collectives, comme à l'élaboration de réflexions critiques.

Notes

¹ L'absence de biodiversité engendre une plus grande vulnérabilité de ces zones aux incendies.

² Il s'agit de l'incendie le plus meurtrier de l'histoire des États-Unis.

³ Entretien de l'auteur avec Maxime Riché, le 31 juillet 2023.

⁴ Ce type de film n'est plus produit depuis une vingtaine d'années. Le photographe confie avoir été précisément attiré par le fait que le procédé était périmé.

⁵ Ce travail a été exposé à PhotoMarseille d'octobre à décembre 2022, à Fotografia Europea à Reggio Emilia (Italie) d'avril à juin 2022 ou dans le cadre du festival photographique de La Gacilly du 1^{er} juin au 1^{er} octobre 2023.

⁶ Ce film a reçu la mention spéciale des Nuits Photo 2022, à Paris. Il faut préciser que la forme du film photographique est actuellement en pleine expansion.

⁷ Ce collectif, créé en 2013, s'est développé sur le principe d'un échange de points de vue et d'une concertation régulière. En 2015, un ouvrage commun a été publié – *D'ici, ça ne paraît pas loin* – qui tente une approche du sentiment d'appartenance géographique des Girondins.

⁸ Le titre du projet renvoie à l'extrême chaleur de l'incendie. Encore aujourd'hui, dans le massif des Landes de Gascogne, de la matière continue à se consumer au niveau du sol, dans les tourbières. Les membres du collectif impliqués sont: Alban Dejong, Alexandre Dupeyron, Frédéric Corbion, Cyrille Latour, Élie Monferrier, Olivier Panier des Touches, Michaël Parpet, Joël Peyrou.

⁹ Entretien de l'auteur avec Michaël Parpet, le 10 janvier 2025.

¹⁰ Entretien de l'auteur avec Joël Peyrou, le vendredi 4 août 2023.

¹¹ L'installation vidéo *Ground Zero* (incluant le film) était également présentée au sein d'une exposition à la Fondation Manuel Rivera-Ortiz dans le cadre des Rencontres internationales de la photographie d'Arles en 2023.

Bibliographie

- BENJAMIN W. (1989), *Paris, Capitale du XIX^e siècle. Le livre des Passages, 1927-1949*, Éditions du Cerf, Paris.
- BERQUE A. (2000), *Écocomène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Belin, Paris.
- BERQUE A. (2014), "La mésologie", in Berque A. (a cura di), *Le Lien au lieu*, Éditions Les éoliennes, Paris, pp. 15-25.
- BESSE J.-M., TIBERGHEN G. A. (2003), "L'expérience du paysage", in JACKSON J. B. (a cura di), *À la découverte du paysage vernaculaire*, Actes Sud, Arles, pp. 9-34.
- BESSE J.-M. (2009), *Le Goût du monde. Exercices de paysage*, Actes Sud/École Nationale du Paysage, Arles/Paris.
- ID. (2018), "Éditorial: Paysages en commun", in *Les Carnets du paysage*, 33: *Paysages en commun*, pp. 5-13.
- CAUQUELIN A. (1989), *L'Invention du paysage*, Plon, Paris.
- CERTEAU M. de (1980), *L'Invention du quotidien*, 1.: *Arts de faire*, Éditions Gallimard, Paris.
- COLLECTIF LESASSOCIÉS (2015) *D'ici, ça ne paraît pas loin*, Le Bec en l'air, Paris.

- ID. (2025), *Six cents degrés*, Corps 14 Éditions, Bordeaux.
- COLLOT M. (1988), *L'Horizon fabuleux*, Corti, Paris.
- DUPONT L. (2007), "De la géographicit  et de la médiance", in *Géographie et cultures*, 63: <http://journals.openedition.org/gc/1592> (consulté le 4 septembre 2023).
- ECO U. (1979), *L'Œuvre ouverte*,  ditions du Seuil, "Points", Paris.
- GIBSON J. J. (1986), *The Ecological Approach to Visual Perception*, Routledge, London.
- JACKSON J. B. (1986), *Discovering the Vernacular Landscape*, Yale University Press, Yale.
- LE FIGARO (25 septembre 2021), " tats-Unis: le fournisseur d'électricité PG&E accusé d'être à l'origine de l'incendie": <https://www.lefigaro.fr/international/californie-le-fournisseur-d-electricite-pg-e-accuse-d-homicides-apres-un-feu-de-foret-20210925> (consulté le 5 août 2023).
- LOWENTHAL D. (1985), *The Past in Foreign Country*, Cambridge University Press, Cambridge.
- M AUX D. (2021), "Des  uvres aux allures de constellation", in BUI-GNET C., FAVIER A. et NOSELLA C. (a cura di), *Variabilit , mutations, instabilit  des cr ations contemporaines*, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence, pp. 89-100.
- EAD. (2019), *Enquêtes. Nouvelles formes de photographie documentaire*,  ditions Filigranes, Tr z lan.
- MERLEAU-PONTY M. (1985), *Ph nom nologie de la perception*,  ditions Gallimard, "Tel", Paris.
- MITCHELL W. J. T. (a cura di, 2002), *Landscape and Power*, The University of Chicago Press, Chicago.
- PYNE S. J. (2021), *The Pyrocene: How We Created an Age of Fire, and What Happens Next*, University of California Press, Berkeley.
- RANCIÈRE J. (2000), *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique  ditions, Paris.
- RICHÉ M. (2024), *Paradise*, André Frère  ditions, Marseille.
- ID. (2022), *Paradise* (film): <https://maximeriche.com/Paradise> (consulté le 6 août 2023).
- ROGER A. (1997), *Court traité du paysage*,  ditions Gallimard, Paris.
- STOICHITA V. I. (1999), *L'Instauration du tableau*, Droz, Genève.
- UEXKÜLL J. J. von (2010), *Milieu animal et milieu humain*, Rivages, Paris.
- WILLIAMS J. (2013), "Exploring the onset of high-impact mega-fires through a forest land management prism", in *Forest Ecology and Management*, 294: *The Mega-fire reality*, pp. 4-10.
- ZASK J. (2022), *Quand la forêt br le. Penser la nouvelle catastrophe  cologique*, Premier parallèle, Paris.

Paesaggio urbano come espressione del potere: Bangkok e la “terra dei Thai” tra Occidentalismo e tradizione

MASSIMO DE GRASSI

Università di Trieste
mdegrassi@units.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.36.579>

Parole chiave

Occidentalismo
Thailandia
Urbanistica
Monumenti
Paesaggio urbano

Keywords

Occidentalism
Thailand
Urban planning
Monuments
Urban landscape

Abstract

Il contributo vuole evidenziare le modalità di costruzione e di gestione dei paesaggi urbani della Thailandia e della capitale Bangkok, e dei contenuti naturalistici, artistici e monumentali da essi sottesi, da parte prima della dinastia Chakri e quindi dei governi e delle giunte militari succedutisi a partire dal colpo di Stato militare del 1932 fino ai giorni nostri, passando per il cambio di nome della nazione, passato nel 1939 da Siam a Thailandia. Si tratta di un paese che, unico nell'area, non aveva conosciuto dominazioni coloniali ma aveva scelto mondi culturali 'altri' ai quali fare riferimento, in particolare quelli francesi e italiani, per costruirsi una nuova immagine e una nuova identità 'moderna' passando prima attraverso la valorizzazione degli scenari naturali, poi costruendo nuove dinamiche urbane intorno ad aree monumentali dense di memorie storiche.

This article aims to highlight the methods of construction and management of the urban landscapes of Thailand and its capital Bangkok, and the naturalistic, artistic and monumental content that underlies them, first by the Chakri dynasty and then by the governments and military juntas that followed from the military coup of 1932 to the present day, including the change of name of the nation from Siam to Thailand in 1939. It is a country that, unique in the area, had not known colonial domination but had chosen 'other' cultural worlds to refer to, in particular the French and Italian ones, to build a new image and a new 'modern' identity, first by enhancing natural scenery, then by building new urban dynamics around monumental areas full of historical memories.

La modernizzazione della monarchia nella seconda metà dell'Ottocento

La creazione della monarchia Thai come istituzione moderna passa attraverso una complessa serie di processi che interesserà per primi il IV e il V regno della dinastia Chakri: quelli dei re Mongkut (1851-1868) e soprattutto quello del figlio Chulalongkorn (1868-1910) (Baker – Phongpaichit 2005). Processi che determineranno le direttrici dello sviluppo urbano della capitale Bangkok e la sua configurazione 'moderna' in relazione alla nuova immagine che la monarchia vorrà dare di sé.

Come si vedrà, attraverso pratiche di consumo culturale pesantemente influenzate dai gusti occidentali, la famiglia reale thailandese riuscì a riformulare il proprio "capitale simbolico" collegandosi alle fonti di una 'civiltà' che non era più, come nel passato, quella del mondo 'indianizzato' dell'Asia meridionale e sudorientale o quella cinese, ma quella maturata in Europa, in un Occidente visto come esempio di modernità, razionalità e progresso (Peleggi 2003: 3). Chulalongkorn sarà infatti nel 1897 il primo sovrano asiatico a compiere un viaggio di stato nel vecchio continente, cercando di far conoscere il proprio paese ma nel contempo approfondendo la sua conoscenza dell'Occidente (Tingsabadh 2000). Una conoscenza che comprendeva una grande attenzione al linguaggio monumentale e artistico parte fondante dell'immagine delle corti e della società europee.

Attingere a fonti esterne per plasmare la propria identità sociale e l'immagine pubblica non era una

novità per la regalità del Sud-est asiatico, soprattutto per quella dei regnanti di Ayutthaya prima e poi della Bangkok dei primi tempi. Come le élite di gran parte del mondo, l'aristocrazia Thai si considerava portatrice di novità e modello di sofisticatezza, e tale percezione di sé le conferiva, a sua volta, autostima e prestigio 'internazionale', soprattutto in quell'area geografica (Peleggi 2003: 7-9). La vera novità consisteva nell'emergere in quel contesto di un'élite transnazionale la cui identità cosmopolita si basava su gusti e pratiche culturali condivisi. La nuova autopercezione della casata Chakri come membro di un possibile ordine della regalità mondiale era un tratto distintivo del progetto di modernizzazione perseguito durante il regno di Chulalongkorn, una modernizzazione in cui contava non solo la nuova immagine del sovrano e della sua stirpe, ma anche dei luoghi in cui questa regalità trovava compiuta espressione, una novità enorme in un contesto culturale in cui l'immagine stessa del sovrano era stata per secoli nascosta o resa quasi impalpabile agli occhi dei più: "la riconfigurazione dell'immagine pubblica della monarchia siamese testimonia l'apprezzamento dell'élite al potere per la visualità come tratto dominante della cultura della modernità" (Peleggi 2003: 4).

In quest'ottica appare evidente che la costruzione della nuova capitale passasse attraverso modelli e realizzazioni che manterranno tratti comuni ad analoghe realizzazioni europee, ma inserite in un contesto più elaborato, dove comunque la dimensione tradizionale continuava e continuerà ad avere un peso importante nella determinazione delle scelte urbani-



Fig. 1 | Il centro di Bangkok visto dal Chao Praya River, sullo sfondo il Memorial Bridge, inaugurato nel 1932.



Fig. 2 | La residenza reale di Bang Pa-in, sulla sinistra la Sala del Trono Phra Thinang Warophat Phiman, sulla destra il padiglione votivo Aisawan Thiphya-Art.



Fig. 3 | La facciata della Sala del Trono Phra Thinang Warophat Phiman a Bang Pa-in.

stiche e architettoniche, fino a determinare la *facies* urbana del centro direzionale della capitale.

A Bangkok, fondata nel 1782 come città reale e dal 1890 centro amministrativo del regno, la dinastia Chakri aveva esercitato la propria autorità attraverso scelte architettoniche e urbanistiche. L'impostazione urbana aveva così seguito, almeno teoricamente, principi che derivavano dalla tradizione religiosa sudasiatica e che prevedevano il collocamento del palazzo reale in una posizione centrale del sito, equivalente al Monte Meru nell'universo mitologico. In questo modo alla metà del XIX secolo, Bangkok aveva conservato una struttura prevalentemente acquatica, da cui derivava l'appellativo di "Venezia d'Oriente" utilizzata dai viaggiatori dell'epoca (Peleggi 2003: 6). Il Grande Palazzo Reale era situato al centro della città reale fortificata, Krung Rattanakosin nella traslitterazione occidentale, sulla riva destra del fiume Chao Phraya (Bangkok propriamente detta, mentre Thonburi indicava la zona sulla riva sinistra). A ovest della città reale si trovava il principale insediamento cinese e a sud-ovest il quartiere di carattere più europeo, caratterizzato dalla presenza di magazzini, consolati stranieri e dall'hotel Oriental, fondato nel 1876 e ricostruito nel 1886 su progetto di un architetto italiano (Ferri De Lazara - Piazzardi 1996: 41-43) un quartiere che si era sviluppato in modo significativo a partire dagli anni cinquanta senza pianificazioni di sorta.

Nella seconda metà del XIX secolo il complesso del Grande palazzo reale, la cui parte originaria risaliva agli ultimi decenni del XVIII secolo, venne ampliato



Fig. 4 | Un ponte della residenza di Bang Pa-in con le statue ornamentali.

da Mongkut associandolo a edifici in stili diversi, dal siamese al cinese fino al neoclassico, mantenendo però il centro direzionale all'interno del perimetro originario. Il re fece costruire anche una nuova sala del trono destinata all'accoglienza degli emissari europei, successivamente demolita nel 1907.

In quel teatro urbano avrà luogo gran parte del processo di costruzione della nuova capitale, parte fondamentale, se non decisiva, della rimodulazione dell'immagine pubblica della dinastia Chakri.

Oltre a promuovere numerose iniziative volte a conferire prestigio e rilievo internazionale al Paese nel settore dell'istruzione e nell'organizzazione della pubblica amministrazione, il successore di Mongkut, Chulalongkorn, si era impegnato in modo continuativo nella costruzione di un'immagine moderna del regno. Questo percorso era stato caratterizzato da una strategia di valorizzazione personale e dinastica, attuata attraverso una revisione approfondita dei tradizionali processi di gestione della vita di corte (Peleggi 2002: 13-16).

Seguendo modelli consolidati nelle monarchie nazionali europee, il sovrano avvia la costruzione di un'iconografia reale, aspetto che non aveva precedenti nella tradizione locale. Per la prima volta, un re thailandese viene programmaticamente rappresentato in fotografie, dipinti e sculture, molte delle quali realizzate da artisti europei, in particolare italiani, e la sua immagine viene riprodotta su monete, francobolli, cartoline e appare anche su riviste internazionali (Peleggi 2013: 85-89). In questo contesto, la creazione del nuovo centro residenziale e amministrativo nel



Fig. 5 | Il padiglione votivo Aisawan Thiphya-Art a Bang Pa-in con la statua di Rama V.

distretto del Dusit, al di fuori dell'area degli insediamenti reali nel centro di Bangkok, assume un ruolo centrale nel segnare una distinzione rispetto al passato e nel creare uno spazio adeguato alle esigenze di un regno sottoposto a riforme, in linea con le aspettative maturate dal sovrano in seguito al confronto con i modelli residenziali delle monarchie europee (Filippi 2008: 98-104).

La residenza di Bang Pa-in

Una sorta di antefatto per la ricomposizione del centro di Bangkok era stata la realizzazione del complesso della residenza estiva reale di Bang Pa-in, a una cinquantina di chilometri dal centro della nuova capitale, non distante dall'antica capitale Ayutthaya. Costruita nel 1632 dal Re Prasat Thong ma abbandonata dopo il sacco di Ayutthaya del 1767, la residenza di Bang Pa-in fu ristrutturata per volere di Re Mongkut (Rama IV) a partire dall'inizio della seconda metà dell'Ottocento (Moffat 1961: 167-172).

La maggior parte dei lavori vennero effettuati durante la prima parte del regno di Re Chulalongkorn, Rama V, che aveva ordinato la realizzazione del parco e degli edifici in stile europeo. In quel contesto, tra gli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento, si era dato corso a un insieme di costruzioni sicuramente affascinante, se visto nel suo complesso, ma che certo non aveva il pregio della coerenza. Le costruzioni lasciavano infatti indiscriminatamente spazio a forme neoclassiche e neobarocche di matrice visibilmente francese, compresa una serie di copie di sculture settecentesche poste a decorare ponti e giardini, ma anche a citazioni cinesi e ovviamente locali, senza che ci fosse una continuità stilistica in queste scelte, tanto che ai margini dell'area sorgerà per volontà dello stesso sovrano anche un tempio buddhista, il Wat Niver Dhammaprawat, realizzato in stile neogotico tra il 1876 e il 1879 dall'impresa Grassi di Capodistria, responsabile di molte realizzazioni in stile occidentale nell'area (Tongpan 1998; 9-21; Nalesini 2000: 1-3).

La scelta di immergere quelle costruzioni nel paesaggio arrivava indubbiamente dalle residenze euro-



Fig. 6 | Una veduta della Ratchadamnoen Road dal ponte Pi Pob Li La, sullo sfondo la Sala del Trono AnantaSamakhom.



Fig. 7 | La Ratchadamnoen Road agli inizi del Novecento, sullo sfondo l'antica cittadella reale.

pee, soprattutto quelle del Nord Europa, come quella russa di Peterhof; spiccava però la scelta di costruire una vera e propria reggia sull'acqua, assecondando la struttura territoriale esistente, in piena armonia con la tradizione locale. Rimanevano infatti intatte le peculiarità paesaggistiche del luogo, con i palazzi e i padiglioni organizzati lungo il corso del fiume Chao Phraya, modificato ad arte per collocare le varie sezioni del complesso, dislocato su diverse isolette collegate tra loro da ponti.

La maggior parte degli attuali edifici furono realizzati tra il 1872 e il 1889 per volere di Rama V. Pensata come un grande spazio verde sul modello dei parchi europei, la struttura ospita un palazzo reale in stile cinese, il Wehart Chamrunt ("Luce celestiale"), la Phra Thinang Warophat Phiman ("Eccellente e Luminosa dimora celeste"), realizzata nel 1876 in stile Luigi XVI come residenza e sala del trono di Chulalongkorn che ospita una galleria di immagini reali e scene tratte dalle saghe del Phra Aphai Mani e del Ramayana, e quindi una serie di padiglioni in stile occidentale, tra il Neoclassico e il Luigi XVI. Tutto collegato da viali e ponticelli fregiati da teorie di statue riprodotte a stampo in materiale cementizio da modelli calcati dalla statuaria del Settecento Francese. Ho Withun Thasana, una torre di avvistamento dai colori vivaci, usata dai regnanti per ammirare il panorama avvistare la fauna locale e l'Aisawan Thiphya-Art, un padiglione votivo costruito nel bel mezzo di un laghetto. L'unico edificio in stile classico Thai del palazzo, dove all'interno è ospitata una statua in bronzo di Rama V realizzata in Francia, probabilmente dallo stesso Sau-



Fig. 8 | Il ponte Pan Fa Li La sulla Ratchadamnoen Road, sullo sfondo la cupola del Wat Saket, Il tempio del Monte d'oro.

lo, autore anche del monumento equestre al Dusit.¹

Si trattava in buona sostanza di esemplare esercizio di fusione con il paesaggio e per quanto i modelli di riferimento fossero prevalentemente francesi, restava un ampio margine di libertà interpretativa.

La nuova Bangkok: gli architetti italiani e il quartiere Dusit

In contemporanea o quasi con i lavori appena descritti, nel maggio del 1876, il ventitreenne Chulalongkorn aveva posto la prima pietra della Sala del Trono Chakri, il primo palazzo del suo regno destinato a celebrare il centenario della dinastia. La struttura era stata

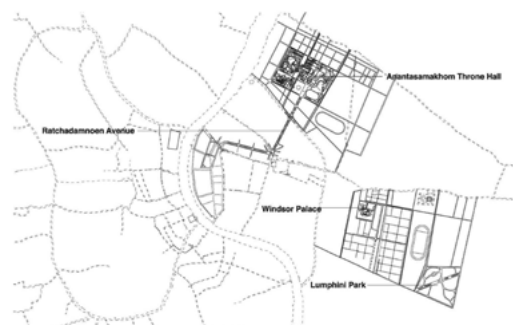


Fig. 9 | La mappa di Bangkok agli inizi del Novecento, sulla sinistra la cittadella, a destra le due nuove aree di sviluppo urbano volute da Rama V: il quartiere Dusit in alto e il quartiere Pathumwan a destra (da MCGRATH B. 2013).



Fig. 10 | L'inaugurazione della statua equestre di Rama V Chulalongkorn nella Piazza Reale del quartiere Dusit l'11 novembre 1908.

progettata dall'architetto britannico John Clunish, la cui sede operativa era a Singapore, in uno stile tipico dell'architettura coloniale vittoriana, cui però si aggiungeva una copertura a guglia thailandese (prasat) (Noobanjong 2013: 52-57).

Il sito, destinato alla residenza e alle funzioni pubbliche della casa regnante era stato scelto in alternativa alla cittadella reale collocata al centro del primo insediamento cittadino sin dalla fondazione nel 1782 (Baker - Phongpaichit 2005: 71). L'accentramento politico e amministrativo avviene così in un contesto densamente simbolico, dove l'immagine del luogo è strettamente associata a quella del sovrano e alla rinnovata ritualizzazione che ne accompagna le gesta pubbliche. Il quartiere Dusit, dislocato a Nord rispetto al sito del Palazzo Reale, doveva diventare in questo modo il nuovo centro di riferimento per il nuovo Siam, mentre a Est era previsto il quartiere Pathumwan, appannaggio del principe ereditario con una destinazione prevalentemente residenziale. Scelte di pianificazione urbana che erano funzionali al portare a termine una lunga serie di riforme cominciate all'inizio del regno e continuate per oltre quattro decenni.

Entrambi erano spazi creati ad hoc sul sedime di risaie e canali d'irrigazione, bonificate le prime e profondamente modificati i secondi per lasciare spazio a quella che nelle intenzioni era una vera e propria sostituzione del centro direzionale della monarchia.

In questo contesto pianificatorio si inserisce la creazione del Dipartimento dei Lavori Pubblici siamese, che nel 1892 divenne uno dei cinque dipartimenti



Fig. 11 | Georges E. Saulo, Clovis Edmond Masson, 1907-1908, Il Monumento equestre di Rama V Chulalongkorn nella piazza Reale del quartiere Dusit.

del nuovo Ministero dei Lavori Pubblici, destinato a diventare una sorta di colonia italiana. Verso la fine del regno di Rama V il dipartimento impiegava infatti una ventina di professionisti provenienti dall'Italia, soprattutto dal Piemonte (Filippi 2008: 44-52).

Il primo era stato Carlo Allegri, giunto a Bangkok da Milano nel 1889 per lavorare per l'impresa edile dei fratelli Grassi, ma entrato come assistente nel Dipartimento già nell'anno successivo per diventarne ben presto ingegnere capo, carica che ricoprì dal 1892 al 1912. Protagonista di tutti i principali progetti edilizi della seconda metà del quinto regno, condivise questa responsabilità con i torinesi Emilio Giovanni Gollo, capo della divisione ingegneria, e Mario Tamagno, capo della divisione architettura (Ferri De Lazara - Piazzardi 1996: 41-43).



Fig. 12 | Mario Tamagno, Annibale Rigotti, 1907-1916, *La sala del trono AnantaSamakhom nel quartiere Dusit.*

A questa compagine si deve l'attuazione del disegno reale e della composizione di uno scenario urbano che intendeva mettere in comunicazione la tradizione locale e la moderna pianificazione.

Il nuovo progetto si distingueva per la coerenza con cui è stato sviluppato, seguendo modelli consolidati adottati nella pianificazione di centri monumentali in vari contesti internazionali, dagli Stati Uniti alle colonie asiatiche. In particolare, venne capita l'importanza di disporre di una passeggiata pubblica per presentare il re in modo moderno. Per questo, fu realizzato il viale Ratchadamnoen ("Progresso reale"), che simile a un grande viale trionfale collegava il primo palazzo Reale con il nuovo Parco Dusit e il nuovo centro direzionale. La sezione centrale, Ratchadamnoen Klang, attraversava la città vecchia secondo un modello urbanistico che guardava ai grandi boulevard parigini di Hausmann. Un riferimento possibile, secondo Pirasri, era anche il Mall di Londra e il nome "Ratchadamnoen" deriva dal Queen's Walk, visitato dal re nel 1897 (Peleggi 2003: 11). Tuttavia, nonostante questo fosse definito da una pubblicazione americana "il viale più bello di Bangkok" (Carter 1904: 108; Peleggi 2003: 8), osservatori europei criticarono il viale per l'assenza di edifici commerciali e residenziali, sottolineando che, fuori dalle cerimonie ufficiali, rimaneva poco frequentato e non favoriva lo sviluppo di una sfera pubblica borghese simile a quella europea.

Il viale portava però alla Royal Plaza, centro del Dusit Park, destinata a ospitare un monumento equestre in bronzo raffigurante il sovrano, in scala



Fig. 13 | Ercole Manfredi, 1920 ca., *Il portale d'ingresso del palazzo Reale Chitralada nel quartiere Dusit.*

colossale e collocato davanti alla nuova sala del trono (Peleggi 2002: 83-84; Filippi 2008: 86). Tale rappresentazione, mai sperimentata prima nella tradizione siamese, fu commissionata direttamente dal monarca ai scultori francesi Georges E. Saulo (autore della figura) e Clovis E. Masson (autore del cavallo) (Port 1996: 28-34; Lami 1918: 231-233). La scultura, corretta sotto il profilo formale e di pregevole qualità realistica, si ispirava a principi di naturalismo accademico tipici del XIX secolo, conformandosi alla tradizione monumentale europea e alle analoghe opere presenti nei territori coloniali anglosassoni.

L'ideazione del monumento equestre risale al secondo viaggio di Chulalongkorn in Europa, dipanatosi nel 1907, occasione in cui il re aveva posato per Saulo (Poshyananda 1992: 16-17). La posizione centrale dell'opera nell'assetto urbanistico del nuovo quartiere, all'interno della vasta piazza destinata a parate militari e raduni di massa, evidenzia il suo ruolo nella celebrazione del sovrano. A questa epifania

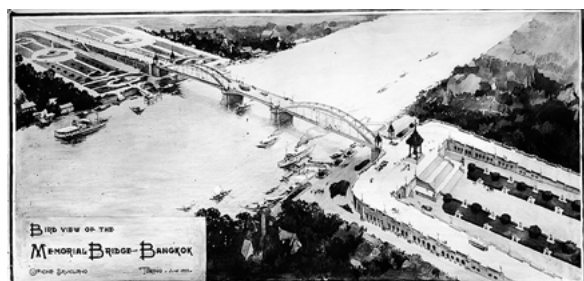


Fig. 14 | Veduta a volo d'uccello del progetto per il Memorial Bridge, 1929.



Fig. 15 | Corrado Feroci, 1930-32, *Il Monumento a Rama I presso il Memorial Bridge di Bangkok.*

della monarchia, nelle intenzioni del sovrano, doveva però associarsi un luogo per le cerimonie pubbliche “maestoso come quelli che si trovano in molti paesi europei” (De Grassi 2022: 139-142; De Grassi 2023: 177-183). Il progetto aveva iniziato a prendere forma intorno al 1907, in occasione della seconda visita di Rama V in Europa, come tributo al re in occasione del suo quarantesimo anniversario di regno. Secondo il principe Damrong, lo stesso re Chulalongkorn aveva espresso il desiderio di un edificio celebrativo di impronta occidentale, che uscisse dalla dimensione culturale Thai. Nella progettazione del gigantesco edificio avranno un ruolo fondamentale gli architetti e ingegneri italiani del Dipartimento dei lavori pubblici.

La prima pietra fu posata la mattina dell'11 novembre 1908, primo giorno delle celebrazioni per il giubileo reale, poche ore prima dell'inaugurazione della statua nel pomeriggio. La Sala del Trono, Ananta Samakhom, sarà però completata solo nel 1916 durante il sesto regno, anche in ragione dell'enorme costo e di alcune difficoltà manifestatesi durante i lavori, intoppi che avevano suscitato perplessità all'interno della corte e presso lo stesso re Vajiravudh (Rama VI), che deciderà comunque di portare a termine il progetto facendolo diventare il principale spazio per il cerimoniale reale.

La struttura era stata progettata dall'architetto torinese Annibale Rigotti, con l'assistenza di Mario Tamagno seguendo i dettami dell'ecllettismo architettonico ottocentesco. Rigotti progettò un edificio che ricalcava un impianto approssimativamente tardo rinascimentale, completamente rivestito di marmo



Fig. 16 | Jitrasean Aphaiwongse, Pum Malakul, Corrado Feroci, 1939-40, *Il Monumento alla democrazia di Bangkok.*

di Carrara all'esterno, con una cupola rivestita di rame che si ergeva su un alto tamburo colonnato, mentre l'interno dell'edificio mostrava un'immagine più barocca, con un ampio colonnato e una profusione di decorazioni pittoriche e scultoree, tutte appannaggio di artisti italiani (De Grassi 2023: 182-187). Una realizzazione che segnerà pesantemente l'assetto urbano di quella zona, divenendo snodo centrale anche nella creazione dei viali alberati che si irradiano dalla piazza per costruire l'immagine di una grande capitale immersa nel verde dei parchi e delle tenute reali che circondavano la zona.

Lungo i viali che incorniciano il palazzo reale di Dusit saranno costruite le residenze dei discendenti della famiglia reale, tra cui spiccavano per dimensioni e grandiosità il Palazzo Bangkhunphrom del principe Boriphat (oggi sede della Banca di Thailandia) e il Suan Parusakawan del principe Chakrabongse. Il palazzo reale del re Vajiravudh, Chitralada (residenza dell'attuale monarca), sarà invece costruito su un terreno di fronte al palazzo Dusit all'inizio del secondo decennio del Novecento (Ferri De Lazara - Piazzardi 1996: 120-125).

Le iniziative urbanistiche di Rama V si estenderanno anche a est del nucleo storico, nell'area di Pathumwan. Qui sarà edificata la villa suburbana Srapathum dal padre di Rama V, accanto al Wat Pathumwanaram. Rama V acquistò terreni destinati alla residenza del principe ereditario; il Palazzo Windsor, progettato da Gioachino Grassi, fu costruito tra il 1881 e il 1884 ma non utilizzato a causa della morte prematura dell'erede (Noobanjong 2013: 99-108).

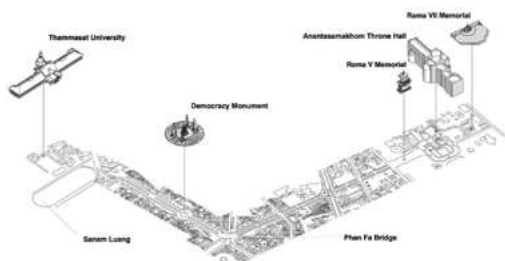


Fig. 17 | L'area della Ratchadamnoen Road di Bangkok negli anni trenta del Novecento con il Monumento alla Democrazia e la piazza Reale del Dusit (da MCGRATH B. 2013).

Successivamente, Rama VI donò l'area alla prima università thailandese, intitolata al padre Chulalongkorn. Tutte costruzioni immerse nel verde che tendevano a caratterizzare profondamente il paesaggio urbano.

La decisione di affidare a professionisti italiani la trasformazione dell'immagine del paese rispondeva in parte a motivazioni geopolitiche: per mantenere l'indipendenza, il Siam aveva concesso privilegi a Francia e Regno Unito. Per ridurre l'influenza di queste potenze europee, il compito fu assegnato ad artisti provenienti da un paese esterno alle dinamiche del Sud Est asiatico. L'Italia venne scelta anche per i rapporti consolidati tra le due case regnanti, rafforzati dai viaggi in Europa di Chulalongkorn, che mostrò interesse per il patrimonio culturale italiano, in particolare per la monumentalità di Torino e per le affinità con quel particolare oggetto urbano che è sempre stata Venezia, la cui struttura poteva avere qualche punto di contatto con quella della capitale Bangkok.²

Il colpo di stato del 1932 e il nuovo linguaggio monumentale

Tra alti e bassi, la casa regnante proseguirà nella sua linea autocelebrativa almeno fino all'inizio degli anni trenta, quando una serie di avvenimenti, peraltro in buona parte generati da quel processo di "Occidentalizzazione" voluto da Rama V, porteranno a quella che stata definita "rivoluzione siamese", in realtà un colpo di stato militare (Baker - Phongpaichit 2005: 61-71), il primo di una lunghissima serie che ha costellato la storia della Thailandia nel secondo Novecento. Il colpo di stato, in realtà pressoché incruento, aveva avuto luogo il 24 giugno 1932 e aveva portato



Fig. 18 | Pum Malakul, Corrado Feroci, 1941-42, *Il Monumento alla vittoria di Bangkok*.

all'introduzione della monarchia costituzionale, per poi sfociare negli anni successivi in una deriva autoritaria di impianto sostanzialmente fascista (Baker - Phongpaichit 2005: 71-75).

Il 6 aprile 1932, poco prima del colpo di stato del 24 giugno, venne inaugurato dal re Prajadhipok (Rama VII) il primo ponte sul Chao Phraya,³ voluto come importante opera ingegneristica per commemorare il 150° anniversario della dinastia e della fondazione di Bangkok. Nella dizione internazionale il ponte è noto come Memorial Bridge, ma in thailandese è più comunemente appellato Phra Phutthayotfa Bridge, dal nome del fondatore della dinastia Phutthayotfa Chulalok (Rama I), immortalato da un grande monumento collocato nell'area antistante l'imbocco del ponte (Fasoli 2014: 20-22). La struttura architettonica era stata progettata dal principe Naris, che aveva affi-



Fig. 19 | Pum Malakul, Corrado Feroci, 1941-42, *Il Monumento alla vittoria di Bangkok all'incrocio delle arterie viarie Ratchawithi, Phaya Thai e Phahonyothin*.

dato allo scultore di corte Corrado Feroci l'immagine colossale del sovrano (Sithichai 1992: 31): un'opera per la quale era stata concessa allo scultore italiano la massima onorificenza reale, l'ordine dell'Elefante bianco.

Il monumento a Rama I era il primo di una serie che intendeva celebrare retrospettivamente i protagonisti della dinastia anche attraverso immagini da collocare negli snodi di espansione della città, un progetto che sarà fatto proprio anche dai governi successivi, anche se questi si erano ormai distaccati dall'assolutismo, per quanto illuminato, di Rama V.⁴

A questa prova, sul versante della scultura monumentale, seguirà due anni più tardi, nel 1934, la modellazione da parte di Corrado Feroci della statua colossale di Thao Suranari, la cui immagine era destinata ad essere collocata al centro della città di Nakhon Ratchasima, dove la donna si era distinta come eroina della resistenza all'invasione laotiana durante il regno di Rama III, la cui vicenda era stata enfatizzata e utilizzata in chiave nazionalistica dalla giunta militare (Sithichai 1992: 31; Poshyananda 1992: 46).

La tappa successiva del processo di appropriazione simbolica del linguaggio monumentale dell'Occidente declinato nella sua versione totalitaria è costituita dal *Monumento alla Democrazia*, progettato da Jitrasean Aphaiwongse e Pum Malakul (Peleggi 2017: 139-140), con la partecipazione di Corrado Feroci per la modellazione dei grandi rilievi narrativi (De Grassi 2022: 149-153).

Situato nel cuore di Rajadamnoen Avenue, uno degli assi di espansione della città inaugurati da Rama

V, in una posizione mediana tra l'antico palazzo reale e il viale Ratchadamnoen, il monumento occupa uno spazio davvero strategico nel tessuto urbano della Bangkok novecentesca e nel tempo ha conquistato anche un posto di rilievo nell'immaginario collettivo thailandese. La struttura era stata commissionata nel 1939 dal governo in carica per celebrare la cosiddetta rivoluzione siamese di appena sette anni prima (Baker - Phongpaichit 2005: 116-121): pensato come momento di consacrazione del nuovo regime, questo monumento fu nei suoi esordi percepito da molti come luogo di aggregazione per quanti credevano nel processo costituzionale, ma nei decenni successivi, con l'inasprirsi dell'autoritarismo dei governi, il complesso è diventato via via il punto di riferimento per le manifestazioni dei movimenti autenticamente democratici, tanto da diventare a più riprese anche teatro di sanguinose repressioni da parte della polizia e delle forze armate (De Grassi 2022: 153-155).

Nella sua fusione tra istanze monumentali di matrice europea e la forte impronta simbolica, frutto di un'attenta rivisitazione di strutture tipiche dell'architettura thai, si innesta l'autentica novità costituita dai quattro grandi altorilievi narrativi, ciascuno ripetuto due volte, posizionati sui fianchi dei piedistalli: un inedito assoluto nel sistema visivo e iconografico della Thailandia, anche per il loro contenuto, che sintetizzava in un'ottica nazionalista i contenuti della rivoluzione del 1932. La scelta tematica e strutturale andava nel senso della 'modernizzazione' avviata da re Chulalongkorn, ma nel contempo introduceva nel concetto di occidentalizzazione una forte componente ideologica, ben lontana dalla moderazione nelle scelte figurative e stilistiche che fino a quel momento era stata esercitata dalla corte e in particolare dal principe Naris.

Allo stesso tempo l'enorme struttura costituiva uno snodo visivo fondamentale nella percezione del paesaggio urbano, per il suo potere simbolico e per i suoi richiami alla tradizione Thai. Il monumento non era il primo e non sarà l'ultima componente del disegno di una città in piena espansione che passa attraverso la costruzione di un immaginario monumentale che ripercorre la storia della dinastia e della nuova nazione inserendo monumenti negli snodi chiave della nuova città.

Tra il 1941 e l'anno successivo vedono la luce due strutture monumentali che certificano la natura del



Fig. 20 | Corrado Feroci, 1941-42, Il Monumento a Rama VI all'ingresso del Parco Lumpini di Bangkok.

disegno del governo, il primo era il *Monumento alla vittoria, Anusawari Chai Samoraphum*, in realtà legato a un evento bellico di poco conto e i cui effetti avranno durata effimera, tuttavia perfettamente funzionale a dare risalto alle ambizioni della giunta militare. La struttura doveva infatti celebrare gli esiti vittoriosi della breve guerra franco-thailandese combattuta tra l'ottobre 1940 e il 9 maggio 1941, dopo la quale, grazie al fondamentale aiuto giapponese, alla Thailandia erano stati riconosciuti i territori laotiani e cambogiani ceduti alla Francia durante il regno di Rama V (Baker - Phongpaichit 2005: 129-132). Il monumento rientrava nel quadro degli sforzi profusi dopo il 1932 dal governo costituzionale e soprattutto dal primo ministro Phibun per continuare nella costruzione dell'immagine della nuova nazione, anche attraverso una rimodulazione, se non una vera e propria forzatura, della storiografia ottenuta ricorrendo ai valori simbolici che un'adeguata progettazione dell'architettura statale e degli spazi urbani poteva individuare e sottolineare.

Parallelamente il regime continuava la celebrazione dinastica con la costruzione di un grande monumento a Rama VI, eretto tra il 1941 e l'anno seguente alle porte di uno dei polmoni verdi della città, Lumpini Park.⁵ La struttura, pensata come un gigantesco altare votivo su cui poggiava una statua del re in piedi e vestito con l'uniforme da parata, era stato costruito con i fondi raccolti dagli ex studenti del Vajiravudh College e autorizzato dal governo come tributo al sovrano per aver donato alla città di Bangkok il terreno in cui si era sviluppato il parco.

In entrambi i casi la parte scultorea era stata affi-



Fig. 21 | Corrado Feroci, 1954, Il Monumento a Re Taksin il Grande nell'area di Wong Wian Yai a Bangkok.

data a Corrado Feroci. Strumento operativo dei poteri che si trovava a servire, lo scultore toscano si dimostra capace di conciliare la propria vocazione stilistica accademica con le esigenze comunicative che gli vengono sottoposte.

La prima pietra del *Monumento alla Vittoria* venne posata il 24 giugno 1941 al centro di una rotatoria che interseca le grandi arterie Ratchawithi, Phaya Thai e Phahonyothin, nel punto di congiunzione tra i quartieri di Dusit e Pathumwan, fulcro della riforma urbana di Chulalongkorn. Il complesso sarà inaugurato già nell'anno successivo diventando negli anni tra i più noti monumenti pubblici della nuova Thailandia anche per la sua collocazione in uno snodo strategico sul piano della viabilità.

Il memoriale, che contiene anche le ceneri dei caduti, non aveva solo il compito di commemorare la guerra franco-thailandese, ma doveva anche 'illustrare' materialmente il programma di costruzione dell'identità nazionale e culturale noto come *khwampenthai* o "Thainess",⁶ e prevedeva ancora una volta una sostanziale esibizione di forza militare, affidata in questo caso alle sculture di Feroci, che in scala colossale 'raccontavano' gli eroi di quella guerra, impersonati da soldati delle varie armi secondo una prassi largamente collaudata dalla "monumentomania" occidentale. In questo caso però la struttura architettonica e il racconto scultoreo non avevano trovato una fattiva corrispondenza: lo slancio verticale dell'obelisco trasformato in spada, che poteva evocare anche la mascolinità attraverso una composizione di cinque baionette unite insieme su un alto basamento pen-



Fig. 22 | Corrado Feroci, 1954, *Il Monumento a Re Taksin il Grande a Bangkok*.

tagonale, era già di per sé imbarazzante e fuori luogo come concezione simbolica, ereditata forse dai giganteschi monumenti tedeschi di fine Ottocento (De Grassi 2022: 155-157). La verticalità era poi compromessa dal naturalismo formalmente inappuntabile con cui Feroci aveva modellato i suoi soldati, che di fatto creato una sorta di cesura visiva nel complesso, tanto che lo stesso Feroci, nei decenni successivi, si riferirà a quella prova chiamandola “the Victory of Embarrassment” (Poshyananda 1992: 46), vista l’evidente scollatura tra la struttura sostanzialmente Art Decò progettata da Pum Malakul (Noobanjong 2013: 176-177), ma ‘viziata’ dal gigantismo della propaganda nazista, e le proprie sculture, che non avevano mantenuto nulla della sinteticità di modellazione messa in opera nei rilievi per il *Monumento alla Democrazia*.

Al di là di valutazioni di ordine stilistico, sul piano

simbolico gli elementi architettonici e scultorei della struttura servivano a intimidire: pur dichiarando di onorare i caduti thailandesi, il monumento intendeva sottolineare il ruolo e l’autorità dell’esercito e implicitamente associava ogni opposizione al regime di Pibun all’antipatriottismo, presentando la guerra contro la Francia di Vichy come coerente con l’identità nazionale e il desiderio popolare, legittimando così le ambizioni territoriali in Cambogia e Laos sotto l’ideale della “grande nazione” thailandese (McGrath 2013: 75-90).

Visto oggi, il monumento pare un corpo estraneo in un contesto reso caotico da una progettazione urbana che non ha mantenuto le premesse, lasciando spazio a uno sviluppo speculativo e privo di qualità architettonica.

Ulteriore tappa di questa mappatura monumentale costruita in chiave celebrativa è il *Monumento al Re Taksin il grande*, inaugurato nel 1954 al centro di Wong Wian Yai, un’enorme isola spartitraffico, un vero e proprio parco attrezzato anche se privo di alberatura, posto al centro di un incrocio trafficato nell’area un tempo occupata dall’antica capitale Thonburi, sulla riva destra del fiume Chao Phraya. Si trattava del primo monumento pubblico riservato a un regnante non appartenente alla dinastia Chakri. Taksin era stato capace di unificare i vari regni Thai dopo la distruzione di Ayutthaya e di ridare unità al regno, di cui fissò la capitale a Thonburi nel 1768. La celebrazione avveniva proprio in virtù delle capacità militari del sovrano, visto come un padre della patria, anche sorvolando sulle derive autoritarie e megalomani degli ultimi anni del regno, che portarono alla sua esecuzione e alla salita al trono nel 1782 di Rama I.

Il monumento venne affidato ancora una volta a Corrado Feroci, che aveva collocato l’enorme statua equestre in bronzo con il re in uniforme da combattimento e la spada alzata, pronto per guidare una carica. Lo sveltante piedistallo sui cui poggia la scultura ne consente la visione da tutto lo slargo e rientra perfettamente nell’ottica celebrativa dei governi di quegli anni, promuovendo da un lato le virtù militari e dall’altro la storia del paese, facendone lo sfondo ideale dei nuovi contesti urbani.⁷

Anche l’edilizia pubblica promossa dal governo del Partito Popolare alimentava in alcuni edifici simbolo delle caute spinte razionaliste e moderniste maturate tra gli anni trenta e cinquanta nei progetti di sviluppo

urbano nella parte centrale di Ratchadamnoen, che erano associati al Programma di costruzione della nazione sia in dimensione socio-culturale che politica. In quest'ottica, anche se con una lente rovesciata, si legge la recente sostituzione di alcune di queste costruzioni, come il Teatro Chaloemthai, demolito nel 1989, e l'edificio della Corte Suprema, sostituito nel 2013, entrambi rimpiazzati da strutture in puro stile thai; scelte che sono state il risultato degli sforzi congiunti delle élite conservatrici e filomonarchiche per sradicare l'eredità culturale dei governi popolari, scelte vetero-nazionaliste che con progetti di questo tipo rovesciano quel paradigma di modernità di cui l'intero paese si era nutrito, tra alti e bassi, per molto tempo (Noobanjong 2018: 1152-1165).

In questo modo si interrompe il filo rosso che aveva in qualche modo legato l'epoca di Chulalongkorn e il periodo post-1932, uniti nel nome della costruzione di un'identità nazionale che passasse, nel nome di una modernità condivisa, anche attraverso l'appropriazione e la caratterizzazione del paesaggio urbano.

Note

¹ L'attribuzione a Saulo del ritratto di Bang Pa-in si basa sulle evidenti affinità stilistiche con il ritratto equestre del Dusit. Di fattura francese è anche il piccolo monumento Rachanuson in marmo di Carrara, voluto da Rama V per commemorare la sua consorte più amata e tre dei suoi figli, tutti morti nel 1887.

² A sottolineare la natura paradossale degli scambi interculturali nell'epoca dell'imperialismo è il fatto che Rigotti e Tamagno progettano anche il padiglione in puro stile Thai per l'Esposizione Internazionale di Torino del 1911.

³ La costruzione del ponte fu avviata il 3 dicembre 1929 dalla Dorman Long di Middlesbrough, in Inghilterra, sotto la supervisione di tecnici italiani della SNOS (Società Nazionale Officine Savignano).

⁴ Un'usanza che troverà nei decenni successivi amplissimo spazio in tutto il paese, con la proliferazione di arcate commemorative lungo le direttrici stradali ed edicole contenenti le immagini dei vari sovrani.

⁵ Il parco è stato chiamato Lumpini Park in onore di Lumbini in Nepal, luogo di nascita di Buddha. Il parco era stato impreziosito da piante provenienti da tutta la Thailandia, anche in questo caso come testimonianza della preziosa biodiversità della nazione (Poshyananda 1992: 46-47).

⁶ La commissione del memoriale era socialmente associata al "programma di costruzione della nazione" per modernizzare la Thailandia. Dal 1939 al 1942, il governo emanò infatti dodici mandati culturali che stabilivano le qualità della thainess e i parametri comportamentali in tutti gli aspetti della vita che i cittadini thailandesi dovevano rispettare (Noobanjong 2011: 55-74).

⁷ Ancora nel 2015 l'esercito si è fatto promotore della costruzione del Ratchapakdi Park a Hua Hin, che significa "il parco costruito con la lealtà del popolo verso i monarchi", un vero e proprio parco a tema con statue in bronzo alte mediamente 14 metri dedicate a sette re consacrati dal governo militare (Kongpob Areerat, *La giunta thailandese conia un nuovo libro di storia per legittimare il proprio governo*, in <https://prachataienglish.com/node/5576>) come rappresentativi della storia thailandese, corredate da un museo illustra la storia del paese.

Bibliografia

- BAKER C. - PHONGPAICHIT P. (2005), *A History of Thailand*, New York, Cambridge University Press.
- CARTER A. C. (1904), *The Kingdom of Siam*, New York, Putnam.
- DE GRASSI M. (2022), "Sguardi sull'Oriente: Corrado Feroci e l'occidentalizzazione artistica della Thailandia", in *Between*, 12, 23, pp. 137-164.
- DE GRASSI M. (2023), "Italian artistic culture in the Far East. Galileo Chini at the Siamese court in the early twentieth century", in TORTAROLO E. (ed.), *Cosmopolitan Italy in the age of Nations. Transnational visions from the Eighteenth to the Twentieth Century*, London & New York, Routledge.
- FASOLI V. (2014), "The penetration of Italian professionals in the context of the Siamese modernization", in *ABE Journal*, 5, pp. 3-34.
- FERRI DE LAZARA L. - PIAZZARDI P. (1996), *Italiani alla corte del Siam-Italians at the Court of Siam-ชาวอิตาเลียนในราชสำนักไทย*, Bangkok, Amarin Printing and Publishing.
- FILIPPI F. B. (2008), *Da Torino a Bangkok. Architetti e ingegneri nel Regno del Siam*, Venezia, Marsilio.
- LAMI S. (1918), *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française*, Paris, Heduard Champion, p. 403.
- MCGRATH B. (2013), "War, Trade and Desire: Urban Design and the Counter Public Spheres of Bangkok", in *Footprint. Future Publics: Politics and Space in East Asia's Cities*, 12, Spring, pp. 75-90.
- MOFFAT A. L. (1961), *Mongkhut, the King of Siam*, Ithaca, Cornell University Press.
- NALESINI L. (2000), "Grassi Brothers & Co. L'architetto Capodistriano Gioachino Grassi e Fratelli nella Bangkok di fine secolo XIX", *Annales*, 10, pp. 1-34.
- NOOBANJONG K. (2006), "Chakri Maha Prasat: A Colonial Discourse in Siamese Architecture", *JARS. Journal of Architectural/Planning Research and Studies*, v. 4, pp. 52-57.
- NOOBANJONG K. (2013), *The Aesthetics of Power: architecture, Modernity, and Identity from Siam to Thailand*, Bangkok, White Lotus Press.
- NOOBANJONG K. (2018), "The Poetics of Destructions: Demolitions of Iconic Modernist Buildings in Bangkok", in *13th International Conference on Thai Studies "Globalized Thailand? Connectivity, Conflict and Conundrums of Thai Studies". 15-18 July 2017 Chiang Mai University, Thailand, Proceedings*, 3 L-P, Chiang Mai, Chiang Mai University, pp. 1152-1165.
- PELEGGI M. (2002), *Lords of Things: The Fashioning of the Siamese Monarchy's Modern Public Image*, Honolulu, University of Hawai'i Press.
- PELEGGI M. (2003), "Purveyors of modernity? Europeans artists and architects in turn-of-the-century Siam", in *ASIA EUROPE JOURNAL*, 1, 1, 91-101.
- PELEGGI M. (2013), "The aesthetics and politics of Royal portraiture in Thailand", in *Ars Orientalis*, 43, pp. 83-95.
- PORT C. (1996), *Dictionnaire historique, géographique et biographique de Maine-et-Loire et de l'ancienne province d'Anjou: S-Z*, t. 4, Angers, H. Siraudeau et Cie, pp. 28-34.
- POSHYANANDA A. (1992), *Modern Art in Thailand: nineteenth and twentieth centuries*, Oxford, Oxford University press.
- SITHICHAJ, S. (1992), *Professor Silpa Bhirasri and his student*, in *75 Thai Artists from Silpa Bhirasri School*, Bangkok, catalogo della mostra, Bangkok, The Bangkok Art Center.
- TINGSABADH C. (2000), ed., *King Chulalongkorn's Visit to Europe: Reflections on Significance and Impacts*, Bangkok, Chulalongkorn University Press, 2000.
- TONGPAN S. (1998), "Grassi and Western Architecture in Siam", in *Muang Boran Journal*, 24, 2 (april-june), 1998, pp. 9-21.

Libidinal Landscapes. Exercising Sexuality as Queer World-Making in 1970s and 1980s New York

STEFANO MUDU

Università degli studi di Bergamo
stefano.mudu@unibg.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.36.596>

Keywords

Queer
Landscape
World-building
AIDS
Piers

Abstract

This essay explores how New York's post-industrial landscape—particularly the abandoned piers along the Hudson River—emerged as a vital site for the formation of queer communal life in the late 1970s and early 1980s. Until their demolition at the height of the HIV/AIDS crisis, these piers served as liminal spaces where gay men, trans individuals, and sex workers enacted forms of sexuality that were deliberately “non-conforming,” contesting and reconfiguring the heteronormative frameworks imposed by broader society. Drawing on Michel Foucault's notion of “heterotopia,” this essay interrogates the subversive power of this libidinal terrain through a close reading of homoerotic imagery created at the piers by artists such as Alvin Baltrop, Leonard Fink, and Frank Hallam—figures who were both integrated members of the community and its silent, intimate chroniclers.

“Why do gays love ruins?” I said to my friends when we emerged into the crisp autumn sunlight of a Sunday afternoon. “The Lower West Side, the docks. Why do we love slums so much?”

“One can hardly suck cock on Madison Avenue, darling. (Holleran 1976–83 ca.: 67)

Unnatural Acts among Art and Urban Ruins

Starting in the 1970s, as happened to many Western metropolises, New York City underwent a broad process of urban restructuring triggered by the crisis of local industry. Over the course of the decade, a series of systemic transformations – including the containerization of goods, the automation of production, and the relocation of industrial centers – led to the gradual abandonment of manufacturing districts in the southern part of Manhattan, particularly along the Hudson River waterfront. Once a vital hub of manufacturing and food commerce, the Meatpacking District increasingly took on the features of a derelict neighborhood, marked by a deep urban and social decay. It is no coincidence that, in those very years, New York was often described with the emblematic nickname *Fear City*,¹ a testament to the widespread crisis that profoundly shaped its public image. The collapse of industrial infrastructures and the consequent disuse of buildings, however, opened the area to “a range of uses and activities previously impossible” (Weinberg 2019: 11) – in the words of the American artist and scholar Jonathan Weinberg. The neighborhood became an unexpected gathering place for new forms of social life, particularly those tied to the artistic and homosexual communities. These groups found in the post-industrial landscape of the Meatpacking District both a refuge and a fertile ground for cultural, political, and aesthetic experimentations. Abandoned piers, decaying warehouses, illegal clubs and bars were re-signified as spaces of artistic production and as settings for non-normative sexual practices. These locations helped to define a truly alternative geography where desires, artistic practices, and identities unfolded outside the social and spatial canon of the city. Joan Jonas,² for instance, used a site near the piers as the stage for her performance *Delay Delay* (1972); the artists of the *Pier 18* project,³

curated by Willoughby Sharp, alternated their performances on the eponymous pier;⁴ Gordon Matta-Clark intervened on the architecture of Pier 52 with his iconic *Day's End* (1975); and street artist Tava (pseudonym of Gustav von Will) painted his monumental homoerotic murals on the pier walls. While all this was happening on the artistic front, the homosexual community – silent yet insurgent – was experiencing a peak of sexual liberation, practicing its “unnatural acts”⁵ amid art and urban ruins. The piers, above all, together with the adjacent parking lots, became:

a conglomeration of abandoned warehouses (...) predominantly frequented by persons (mostly gay males) seeking to satisfy their sexual appetites, and also a shelter for child and teenage runaways, drug addicts, the homeless, the mentally ill. It wasn't unusual to see groups of people having sex there in broad daylight. It also wasn't odd to come across someone being mugged, bludgeoned, stabbed, or much, much worse. (Wilcox 2004)

The libidinal vocation of these sites, intertwined with illicit practices and often perceived as threatening, remained intact until the second half of the 1980s. During the height of the HIV/AIDS epidemic, municipal authorities initiated a process of clearing and demolishing the piers. Despite the progressive disappearance of these spaces as they had flourished in the 1970s, the artistic, sexual, and communal experiences that unfolded there live on, embodied in a vast visual archive produced by artists who were not only witnesses but also active members of the vibrant queer community and participants in cruising practices – that is, anonymous sexual encounters in public or semi-public spaces.

The photographs taken by Alvin Baltrop (1948–2004), Leonard Fink (1930–1992), and Frank Hallam (1925–2012), together with the vast pornographic material produced in the same years, depict not only explicitly homoerotic scenes but also reveal a physical, emotional, and a performative landscape in which bodies and spaces are co-constructed in radically alternative ways. This article argues that these practices of non-normative sexuality on the piers were not just acts of pleasure, but forms of queer world-making – embodied, affective gestures that reshaped places through sensory, lived, and dynamic

interactions. Through these practices, the piers were transformed into what Foucault defined as “counter-sites” (Foucault 1984: 4) enabling the creation of an alternative queer world. The photographs from this period go beyond mere documentation, capturing the atmospheric and emotional intensity of these landscapes and rendering visible a geography that is at once material, sensorial, and political.

Cruising as Queer World-Making: Non-Representational Landscapes and Marginal Heterotopias

A picture [Fig. 1] taken by the American photographer and former Navy medic Alvin Baltrop – perhaps the most iconic among the hundreds he produced at the Hudson River piers between 1975 and 1986 – captures the interior of a dilapidated structure, reduced to a carcass of wood and steel. Collapsed beams, a torn-up floor, and crumbling walls compose a mechanical, post-industrial landscape whose elements evoke the gears of a derelict technology. Within this scene – almost merging with the shadows – the bodies of two men emerge, one kneeling before the other, caught in the act of a fellatio. Far from being a merely homoerotic image, Baltrop’s photograph encapsulates the ambiguity embodied by the practice of gay cruising, constantly suspended between visibility and invisibility, desire and risk, exposure and secrecy. While Baltrop images often do not explicitly depict erotic acts but rather solitary figures – half-naked or

clothed men wandering, lingering, or hiding among the urban ruins – this shot unmistakably highlights the significance of cruising. Historically stigmatized, criminalized, and relegated to the margins of society, cruising has been an essential mode through which queer subjectivities assert their desires, generate ephemeral communities, and construct alternative geographies. These practices are not merely about sexual gratification but are performative and subversive acts that reinscribe the urban landscape according to codes, temporalities, and intentions divergent from dominant norms.

In line with theories of the more-than-representational landscape (Lorimer 2005; Waterton 2019), in images documenting such practices, the landscape surrounding the act is no longer understood as a passive backdrop or romantic object of visual contemplation, but as a dynamic, affective field of interaction between bodies, matter, senses, and memories. The residual space of the piers – physically decaying and invisible to the city’s official narratives – appear as an embodied landscape, taking shape through the repetition of gestures, the circulation of bodies, and the intensity of sensory experiences. From a photographic documentation point of view, the very materiality of these places – corroded walls, collapsing structures, graffiti, odors, noises, and other visual elements – contributed to generating an environment rather than a mere representation. As suggested by the seamless continuity between the rubble and the two men’s bodies in Baltrop’s image, physical space becomes an extension of the body – a porous membrane through which queer subjectivity is formed and transformed.

Already in the 1970s, French philosopher Michel Foucault argued that every individual, and by extension every society, carves out moments and utopian sites within the spaces where it lives and works. These “counter-spaces” (Foucault 1967: 4), or heterotopias (ivi: 3), are places that society organizes at its margins. They overlap with other sites usually considered incompatible and are reserved, as Foucault notes, “for individuals whose behavior is deviant in relation to the required mean or norm” (ivi: 5). The French philosopher identified heterotopic qualities in institutions such as psychiatric clinics, nursing homes, and brothels; yet it is not difficult to recognize an affinity between this typology of spaces and those depicted



Fig. 1 | Alvin Baltrop, *The Piers (blowjob)*, n.d. (1975–1986) silver gelatin print, Courtesy Galerie Buchholz.

by Baltrop. The piers were undoubtedly “queer heterotopias” (Anderson 2015; 2019; Birnaire Ziff 2024; Jones 2009): contexts of radical alterity suspended between legality and criminality, eros and danger, invisibility and desire. They were liminal spaces where social, sexual, and spatial norms could be suspended, rewritten, or subverted. Their material decay and social marginality were not obstacles but conditions of possibility: in particular, the absence of institutional surveillance ensured unprecedented freedoms for the community, turning the piers into genuine counter-spaces in which to experiment with ways of living beyond normative control.

This radically experiential vision also connects to the concept of “queer world-making”, central to the thought of José Esteban Muñoz. In *Cruising Utopia* (2009), Muñoz argues that practices such as cruising contain “an anticipatory illumination of queer world, a sign of an actually existing queer reality, a kernel of political possibility within a stultifying heterosexual present” (Muñoz 2009: 49). In other words, just as for more-than-representational landscapes, queer landscapes are not merely aesthetic backdrops, as cruising acts are not merely erotic devices but occasions of utopian prefiguration: modes of existence that anticipate and reveal, in the present, a queer world already taking place, albeit ephemeral and marginal. Interpreting Muñoz’s thought, the performativity of cruising – with its implicit rituals, its spatial codes, its expanded temporality, and its attentiveness to bodily detail – constitutes a true practice of queer citizenship, or, as the philosopher Leo Bersani has argued, “a more authentic relational invention” (2002: 27): a form of existence that contests the heteronormative imposition of public space and opens up alternative symbolic and political relations.

To demonstrate this interpretation, both in *Cruising Utopia* and in his seminal essay *Ephemera as Evidence* (1996), Muñoz analyzes a series of images by artist Tony Just, who photographed public bathrooms located in well-known cruising sites (the so-called tearooms). After meticulously cleaning them, Just captured them in photographs that while visually austere, carry deep significance. According to Muñoz, these images go beyond their sterile appearance – they do not merely represent the physical remnants of anonymous encounters or Just’s own narrative presence. Instead, they embody an authen-

tic act of documentation, preserving both the haunted essence of these spaces and the spectral traces of the queer histories that unfolded within them. Muñoz underlines that it is an exemplary “queer act” (Muñoz 1996: 5), one that rendered a normally shadowed space legible, allowing for the rewriting of minoritarian histories (cf. *ivi*: 5–6). As with Just, one can argue that Alvin Baltrop’s photographs do more than document a marginal urban scene; they enact a process of valorization and world-making. Those bodies, those places, those shadows are not merely traces, they reveal the co-presence of sexuality, creativity, and resistance, delineating the concrete possibility of a queer existence lived through desire materiality and the politics of intimacy.

Witnesses: between Professionalism and Amateurism

Alvin Baltrop is only one of many authors who documented and narrated both the unfolding cultural and spatial appropriation of the Meatpacking District. Writers such as Andrew Holleran, Edmund White, and John Rechy, and photographers such as Leonard Fink and Frank Hallam, to name a few, gave shape to a queer memory of the piers, drawing from different yet deeply intertwined experiences and languages – capable of conveying the affective, erotic, and political complexity of these spaces and of the bodies that inhabited them. As suggested by the quotation used at the opening of this essay, Holleran’s novels and stories – such as *Nostalgia for the Mud* (ca. 1976–83) or *Dancer from the Dance* (1978) – evoke a melancholic and ironic awareness of the transient, decaying beauty of the piers. In texts such as *The Beautiful Room Is Empty* (1988) and *City Boy* (2008), Edmund White describes further both the initiatory and existential dimension of cruising, portraying the Meatpacking District and other gay meeting places as spaces of transition and transformation (heterotopias, indeed), where encounters with others become occasions for reflection on identity and marginality. In *Rushes* (1979), meanwhile, Rechy – also author of *City of Night* (1963) and *The Sexual Outlaw* (1977) – offers a more explicitly political and narrative perspective on the body inhabiting the city, on the performativity of desire, and on the nomadic dimension of sex in abandoned spaces. Delicate and raw, violent and realistic,

these narratives could serve as eloquent captions for the images taken in those same years by photographers like Baltrop, who documented life on the piers not merely as observers but often as active participants in that erotic and human landscape.

Leonard Fink, for instance, with his affectionate and militant gaze, immortalized scenes of queer everyday life – sunlight, concrete, and half-naked bodies – composing a visual archive that restored intimacy and dignity to subjects often erased from official memory. Known among friends and cruisers as “the unofficial Mayor of Christopher Street” (Weisberg 2019: 135), Fink was a New York lawyer and amateur photographer, a devoted chronicler of the many gay liberation marches that took place throughout the 1970s in the West Village (cf. *ivi*: 134). On weekends, he frequented the piers in search of casual sex, which he documented with his camera, often posing nude and presenting his own body as a participant within the scenes he captured.

A diptych gathering two of the most iconic and daring shots from this vast repertoire presents two self-portraits taken inside a room of Pier 46. The scene unfolds beside a window, in a space marked by decay – with debris scattered on the floor and peeling walls – where Fink portrays himself partially nude, engaged in a moment of intimacy with a partner. In the first image, he is kneeling, giving pleasure to his companion; in the second, he is bent forward, engaged in anal intercourse.

In another series of shots, Fink, wearing only a jockstrap, socks, and shoes, moves seductively through the interiors of the pier, establishing an almost intimate relationship with the space he traverses: in certain photographs, he stands in a doorway, showing front and back; in another, he mimics a cat-walk strut along a suspended plank; in yet another, he steps through a fissure in a graffiti-covered wall. Among the inscriptions, one stands out in bold capitals: “This Is Serious Too” [Fig. 2], perhaps reaffirming the seriousness of the world constructed in those derelict spaces or of the sexual practices characterizing it, which were usually stigmatized and demonized. More broadly, in these and other photographs, Fink quite literally stages himself, becoming part of the landscape, offering himself to the gaze as both subject and object, author and witness.

The fact that these photographs were intend-



Fig. 2 | Leonard Fink, *Untitled* (1975-1986), Courtesy LGBT Archive New York.

ed solely to enrich a private archive and were never publicly exhibited – except for a few erotic shots turned into postcards and circulated among close friends and acquaintances – shows that, unlike pure homoerotic imagery, the body here is not a spectacle of desire but an expression of a personal subjectivity that takes on political significance. As Dennis Alman emphasized in an article published in *The New York Native* – a well-known gay magazine of the 1980s – “The Personal Is Political”.⁶ Fink’s act of cruising also becomes a performative act, a gesture that speaks on behalf of a hidden community, resisting through alliances with other bodies (Butler 1993).

A similar experience is documented in the hundreds of images captured by another amateur photographer, Frank Hallam, who during the same years was creating a visual autobiography of communal life on the piers and in other New York contexts – ranging from the many gay bars of the West Village to pride events and the naturist beach at Riis Park. Almost never developed and intended to remain in the form of slides, his photographs record the posture of an attentive reporter, whose gaze moves discreetly and silently among the nude bodies of the men who inhabit and animate the piers: from cruisers engaged in sexual acts to the so-called “sunners”,⁷ sunbathing among the rotting boards of the industrial waterfront buildings and captured in no less erotic poses.

As evidenced by the low-angle perspective – often at ground level or at the photographer’s torso – many images appear marked by an apparently casual framing, not fully controlled, almost suggesting a

furtive or discreet snapshot. At other moments, however, the camera's gaze appears to invite an explicit complicity: the subjects do not shy away, but rather seem to offer themselves to the lens, implying the existence of a trusting relationship between photographer and subject.

While Hallam does not openly declare his own involvement in this universe of desires, it becomes evident that in his photographs the piers and other gay gathering spaces were not merely sites of non-normative sexuality, but true "sanctuaries of friendship and community" (Weisberg 2019: 128) [Fig. 3]. The reference to the piers as "sanctuaries" echoes Edmund White's characterization of them as "ruined cathedrals" (White 1984: 135; White 2025: 158) in which appear "isolated men at prayer" (White 1984: 137). While the sacred vocabulary draws an ironic and provocative parallel between cruisers and worshippers – each gathering in ritual gestures and genuflecting before different icons – the piers emerge as profane temples of flesh and community, spaces where a visceral sense of belonging to an underground, vulnerable, and radically human urban landscape is reaffirmed.

Cruising as a Performance of Spatial Construction

From the examples presented so far, photography has proven to be one of the most valuable tools for documenting, transmitting, and preserving the experiences of the gay community and its now-disappeared spaces. Alongside this vast – and largely unknown – visual production, moving images also



Fig. 3 | Frank Hallam, *Untitled* (1975-1986), Courtesy LGBT Archive New York.

assume fundamental documentary significance, and take on a unique "testimonial force" capable of capturing both the real and the ephemeral (Kracauer 1960). If we consider the pier landscape, the camera's gaze – whether amateur or professional – vividly captures the spatiality and temporality of cruising practices, allowing one to grasp the performative aspects, cultural codes, and symbolic structures of gay sexuality that helped shape these places.

When analyzing today the footage taken between the 1970s and 1980s by Nelson Sullivan⁸ (1948-1989) – a self-taught filmmaker who documented the everyday and political life of New York's queer scene with a diaristic and subjective approach – it appears clearly that he gives us access to a performative archive in which individual desires and collective practices intertwine, reflecting norms, fears, aspirations, and shared languages. Observing today the pornographic films produced in the 1970s too, enables us to consider sexuality as a cultural and political device, capable of articulating identities, affiliations, and alternative spaces to those of dominant normativity. More than fifty years later, these works, far from being mere objects of erotic consumption, constitute a genuine visual archive, carrying historical memory and cultural knowledge. Following Laura Kipnis's reflection, according to which pornography represents a "space in the social imagination" (Escoffier 2021: 47), such films should be read as instruments of situated knowledge. Often created with an aesthetic close to *cinéma vérité*, halfway between fiction and documentary, these productions not only stage explicit sexuality but also make it a vehicle for the expression and affirmation of alternative sexual subjectivities, showing the spaces that the community has colonized.

Numerous filmmakers in the 1970s chose the Hudson River piers as preferred settings for their pornographic films, transforming them into true libidinal landscapes. An emblematic case is *Piers Group* (1979) by the American director Arch Brown (1955-2012), which tells the story of an engineer sent to inspect the piers in anticipation of their demolition and who unwittingly witnesses a day of sexual encounters involving his neighbor. Set at Pier 52, the film also becomes a valuable document for art history, as it represents one of the few audiovisual records of Gordon Matta-Clark's famous *Day's End* (1975) (Weinberg



Fig. 4 | Jacques Scandelari, *New York City Inferno* (1978), color, 92 min, video still.

2019: 5; Escoffier 2021: 50).⁹

Equally significant is *New York City Inferno*¹⁰ (1978) by Jacques Scandelari (alias Marvin Merkins), a French queer pornographic work distinguished by its hybridization of documentary, narrative, and explicit pornography [Fig. 4]. Following the journey of the young Jérôme in search of his lover Paul in late-1970s New York, the film constitutes a veritable urban atlas of desire, in which the city is mapped through queer spaces – from sex clubs to the piers, from leather bars to public baths – revealing an erotic and political counter-geography. The montage of fictional scenes, voice-over letters, documentary inserts, and musical moments – such as the performance of drag king and poet Camille O’Grady – gives the film a dual value: on the one hand a historical and cultural document of the underground gay community; on the other, that of a refined cinematic construction reflecting on the connections between desire, urban space, and the archiving of minority cultures.

The sequence set at the piers, for example, emerges as a highly significant moment where pornography, performance, and ritual overlap, perfectly conveying how cruising practices contribute to the construction of a queer landscape. Beyond what emerges in Baltrop’s, Hallam’s, or Fink’s photographs, the cinematic language here makes visible the interaction between bodies and spaces, highlighting the performative value of sexuality as a practice of appropriation and re-inscription of urban territory. Jérôme’s erratic walk – through the piers and other

sites of public sexuality – maps an alternative world where desire moves the body and simultaneously produces forms of subjectivity and new spatial configurations (cf. Turner 2003: 15).

Timeless Utopias

The photographic and filmographic examples cited here – only a few among many available – have shown how New York’s urban landscape in the 1970s was at once an attractor and a product of the subordinate cultures that inhabited it in a subterranean and rebellious way. In the abandoned piers along the Hudson, urban decay opened gaps in the official geography, and the queer community invented alternative landscapes: spaces suspended between eros and ruin, secrecy and celebration, risk and intimacy. Fifty years later, Baltrop’s, Fink’s, and Hallam’s photographs, together with the pornography of that time, reveal that cruising practices were not mere sexual acts but performative gestures of spatial writing, capable of transforming industrial ruins into heterotopias pulsating with life.

With the emergence of the health crisis linked to the spread of HIV/AIDS, however, this revolutionary horizon was challenged, and the realization of alternative worlds seemed once again to be utopian. Within the gay community, fear of contagion fueled a narrative of suspicion toward casual sex. In March 1982, for instance, an article in the gay magazine *New York Native* asked whether promiscuity was dead – “Is Promiscuity Dead?” – alluding to cruising activities as the fruit of “sexual addiction” and arguing that, although the sexual liberation process had allowed people to satisfy their sexual needs, “being gay is more than exercising our legitimate freedom to be sexual creatures”.¹¹ Other articles from the same year bore titles such as “Promiscuity Is Bad for Your Health”¹² and “We Know Who We Are, Two Gay Men Declare War on Promiscuity”¹³ contributing to the spread of a negative narrative about sexual activities previously practiced within the community and demonizing casual sex.

On a different front, the piers and other sites of this new queer geography were closed and opposed by local governance, which considered them dangerous spaces for disease transmission. Also in 1982, while other meeting places for homosexuals – such

as saunas and private clubs – were seized or closed, the *New York Native* reported the demolition of the piers,¹⁴ already under the control of security officers and guard dogs.¹⁵

Indeed, even though governance had acknowledged that “New York’s gay community would like to see the piers remain as cruising spots despite the seedy and hazardous nature of the area”,¹⁶ official demolitions began within a few years, leading to the definitive disappearance of these heterotopic spaces. Once again, the images by Baltrop and other photographers document this process of erasure, further attesting to the intense political and social bond the queer community had woven with these landscapes.

Yet there is more. This epilogue also reveals a significant aspect for the history of sexuality within the gay community, still relevant today. Despite the deep connection the community had forged with the piers, gay cruising practices did not cease with the disappearance of urban ruins or the onset of the HIV/AIDS epidemic. These performative, libidinal practices merely migrated to other locations and contexts, constructing new landscapes in which queer subjects could recognize themselves.

A clear demonstration of the community’s resilience can be found in numerous articles in the *New York Native*, which offered readers guidance on continuing to engage in “recreational sex”¹⁷ during the epidemic and proudly defended promiscuity.¹⁸ This resilience is also confirmed by activist campaigns led by figures such as curator and art critic Douglas Crimp, who in 1987 published an article titled *How to Have Promiscuity in an Epidemic* and, as a founding member, promoted the *Sex Panic!*¹⁹ campaign, supporting the community without demonizing its non-conforming sexual practices even at the height of the health crisis.

If it is therefore true – and here demonstrated – that the visual material produced in 1970s New York documents a world that, though vanished, continues to cast its oblique light on the present, it is equally clear that the creation of new points of attraction recognized within the community is always possible. In different ways – scaled and contextually adapted across various geographies of reference – any place can become, again and again, a landscape of resistance and imagination.

Note

¹ See <https://www.theguardian.com/cities/2015/may/18/welcome-to-fear-city-the-inside-story-of-new-yorks-civil-war-40-years-on> (last accessed July 24, 2025).

² The original *Delay Delay* performances took place in outdoor settings, such as the banks of the Hudson River in New York, and it was then translated into a 16mm film titled *Songdelay*. In these performances, the audience observed from a distance, creating a sense of detachment and altering the perception of the actions. Jonas's interest in how distance affects perception is evident in these early works, where spectators stood far from the performers, emphasizing the disconnection between action and observation.

³ *Pier 18* is a collective intervention from 1971 in which 27 artists temporarily transformed an abandoned pier in New York into a creative space. Documented by photographers Shunk and Kender, the project explores the ephemeral and performative potential of art in the urban environment. The project was presented at MoMA in July 1971. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3524> (last accessed July 25, 2025).

⁴ The list of artists includes: Vito Acconci, David Askevold, John Baldessari, Robert Barry, Bill Beckley, Mel Bochner, Daniel Buren, Jan Dibbets, Terry Fox, Dan Graham, Douglas Huebler, Lee Jaffe, Richards Jarden, Gordon Matta-Clark, Mario Merz, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Allen Ruppersberg, Italo Scanga, Richard Serra, Michael Snow, Keith Sonnier, Wolfgang Stoerchle, John Van Saun, George Trakas, William Wegman, and Lawrence Weiner.

⁵ It is the subtitle of the issue n. 26 of the gay magazine *Straight to Hell*, which recites: *Straight to Hell. The Manhattan Review of Unnatural Acts*, 1975.

⁶ "The Personal Is Political" (1982), in *New York Native*, 40, June 21-July 4, p. 19.

⁷ The inscription appears to be written in pen on the cardboard backing of the many slides cataloged at The Lesbian, Gay, Bisexual & Transgender Community Center in New York, where the author conducted research in June 2025, focusing on the collection dedicated to the artist Frank Hallam.

⁸ The author had the opportunity to examine the material produced by Sullivan in the archives where it is preserved, namely the NYU Special Collections, in June 2025. https://findingaids.library.nyu.edu/fales/mss_357/ (last accessed: August 8, 2025).

⁹ In 2010, curator and art critic Douglas Crimp dedicated an event to the relationship between Arch Brown's film and the work of Gordon Matta-Clark at the Lighthouse space in Brooklyn, NYC. <https://www.lightindustry.org/piers> (last accessed: August 20, 2025).

¹⁰ The full film can be viewed at the following link: <https://archive.org/details/new-york-city-inferno-1978-vhsrip-xvi-d-z-pz-cg-mp-4-yandex-video> (last accessed: August 7, 2025).

¹¹ "Is Promiscuity Dead? Suggestions for Dealing with Sexual Addiction" (1982), in *New York Native*, 33, March 15-28, p.18.

¹² "Promiscuity Is Bad for Your Health. AIDS and the Question of an Infectious Agent" (1982), in *New York Native*, 46, September 13-26, 1982

¹³ M. Callen, R. Berkowitz, R. Dworkin (1982), "We know Who We Are,

Two Gay Men Declare War in Promiscuity", in *New York Native*, 50, November 8-21, pp.23-25.

¹⁴ "Sex Pier Due for Demolition" (1982), in *New York Native*, 28, January 4-17, p. 7

¹⁵ "Pier Demolition Postponed" (1982), in *New York Native*, 39, June 7-20, p. 10.

¹⁶ "Pier Demolition Postponed" (1982), in *New York Native*, 39, June 7-20, p. 10.

¹⁷ "How to Have Sex. Risks and Responsibilities of Recreational Sex. Healthful Guidelines for Gay Men" (1982), in *New York Native*, 36, April 26-May 9, p. 11.

¹⁸ "In Defense of Promiscuity. Hard Questions About Real Life" (1982), in *New York Native*, 52, 6-9 Decembre, p. 27.

¹⁹ The documents related to the *Sex Panic!* campaign are available in the collection dedicated to Douglas Crimp at the NYU Special Collections and Archives, which the author personally consulted in June 2025. https://findingaids.library.nyu.edu/fales/mss_600/all/ (last accessed: August 20, 2025).

Bibliografia

- ANDERSON F. (2015), "Cruising the Queer Ruins of New York's Abandoned Waterfront", in *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 20:3, pp. 135-144.
- ANDERSON F. (2019), *Cruising the Dead River. David Wojnarowicz and New York's Ruined Waterfront*, The University of Chicago Press, Chicago.
- BERSANI L. (2002) "Sociability and Cruising", in *Australian and New Zealand Journal of Art*, 3:1, pp. 11-31.
- BISNAIRE ZIFF G. (2024), "Decay and Desire: Analyzing queer narratives in Alvin Baltrop's "The Piers" (1975-86)", *Canvas Journal*. <https://www.canvasjournal.ca/read/decay-and-desire/analyze-queer-narratives-in-alvin-baltrops-the-piers-1975-86>.
- BRATU HANSEN M. (1997), "Introduction," in KRACAUER S., *The Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (Oxford: Oxford University Press, 1960; repr., Princeton, NJ: Princeton University Press), ix, and KRACAUER S., *Theory of Film*, pp. 18-23, 46-74.
- ESCOFFIER J. (2021), *Sex, Society, and the Making of Pornography. The Pornographic Object of Knowledge*, Rutgers University Press, New Brunswick, Camden, and Newark, New Jersey, and London.
- BUTLER J. (2015), *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, London England.
- CRIMP D. (1987), "How to Have Promiscuity in an Epidemic". *October*, 43, pp. 237-271.
- FOUCAULT M. (1984), "Des Espace Autres," [1967] translated from the French by Jay Miskowiec, *Architecture /Mouvement/ Continuité*.
- HOLLERAN A. (1983), "Nostalgia for the mud" (1976-83 ca.), in M. Denney, C. Ortleb, T. Steele (eds.), *The Christopher Street Reader*, Coward-McCain, Inc., New York, pp. 67-70.
- JONES A. (2009), "Queer Heterotopias: Homonormativity and the Future of Queerness", in *InterAlia: a Journal of Queer Studies*.

- LORIMER H. (2005), "Cultural geography: The busyness of being 'more than representational'", in *Progress in Human Geography*, 29, pp. 83-94.
- MUÑOZ J. E. (1996). "Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts". *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, 8(2), 5-16.
- ID. (2009), *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*, New York University Press, New York and London.
- TURNER M. W. (2003), *Backward Glances. Cruising the Queer Street of New York and London*, Reaktion Books, London.
- WATERTON E. (2019), "More-than-representational landscapes", in P. Howard, I. Thompson, E. Waterton and M. Atha (eds.), *The Routledge Companion to Landscape Studies* (Second Edition), Routledge, London and New York, 91-101.
- WEINBERG J. (2019), *Art and Sex Along the New York Waterfront*, The Pennsylvania University Press, University Park, Pennsylvania.
- WHITE E. (1984) *Nocturnes for the King of Naples*, Picador, London.
- ID. (2025) *The Loves of My Life. A Sex Memoir*, Bloomsbury Publishing Inc., New York.
- WILCOX R. (2004), *Invisible Man: The Unseen Legacy of Alvin Jerome Baltrop*, originally published as *Insider: Alvin Jerome Baltrop* in TRACE Magazine, November/December 2004, 52, pp. 56-57.

Il corpo non è un'entità definita. Cambia costantemente, come il tempo atmosferico. Natura e paesaggio nella performance butō

ANDREA DAFFRA

Università degli studi di Genova
andreadaffra@gmail.com

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.36.588>

Parole chiave

Performance
Butō
Paesaggio
Natura
Tatsumi Hijikata

Keywords

Performance
Butō
Landscape
Nature
Tatsumi Hijikata

Abstract

Il presente saggio indaga il rapporto tra corpo e paesaggio nella performance butō, assumendolo come principio strutturale della pratica e come chiave interpretativa della sua specificità estetica e ontologica. A partire dalle elaborazioni teoriche e operative di Hijikata Tatsumi e dalle successive declinazioni della disciplina, il corpo del performer è analizzato come superficie di attraversamento di forze materiali, climatiche e temporali che ne determinano postura, ritmo e qualità della presenza. Attraverso l'esame di fonti teoriche, testimonianze e casi di studio, il saggio intende dimostrare come il butō articoli un'ecologia performativa in cui corpo e ambiente partecipano a un medesimo processo di co-emergenza, ridefinendo i presupposti percettivi, spaziali e temporali della performance contemporanea.

This essay investigates the relationship between body and landscape in butō performance, taking it as the structural principle of the practice and as the key to interpreting its aesthetic and ontological specificity. Starting from the theoretical and operational elaborations of Hijikata Tatsumi and the subsequent variations of the discipline, the performer's body is analysed as a surface traversed by material, climatic and temporal forces that determine its posture, rhythm and quality of presence. Through the examination of theoretical sources, testimonies and case studies, the essay aims to demonstrate how butō articulates a performative ecology in which body and environment participate in the same process of co-emergence, redefining the perceptual, spatial and temporal assumptions of contemporary performance.

Introduzione

Il corpo non è un'entità definita. Cambia costantemente, come il tempo atmosferico. Il corpo che misura il paesaggio, il corpo in rapporto con il clima, il corpo che bacia la massa di torba, il corpo in una relazione di amore e morte con il giorno (Marshall 2006: 5).¹

La considerazione del performer Min Tanaka, raccolta dallo studioso Jonathan Marshall nel 2006, consente di evidenziare un presupposto centrale della performance *butō*, secondo cui il corpo non è concepito come un'entità stabile o autosufficiente, ma si definisce piuttosto per la sua natura transitoria e processuale: esso, infatti, come sostenuto da Kō Murobushi² in uno scritto inedito qui parzialmente pubblicato, prende forma come un "campo relazionale" attraversato da "forze naturali, atmosferiche e socio-ambientali" (Murobushi 1997: s.p.). Nello specifico, tale assunto sposta l'attenzione dal corpo 'impermeabile' al corpo 'permeabile', inteso come superficie di attraversamento in cui processi interni e fenomeni esterni coesistono e interagiscono: un sito euristico, in sostanza, in cui le sollecitazioni provenienti "dall'aria, dalla terra e dal tempo", per usare ancora le parole di Murobushi, si "depositano, vengono colte e infine restituite" (Murobushi 1997).³ Pur nelle sue diverse declinazioni, tale visione trova ampio riscontro nelle testimonianze di praticanti e teorici della disciplina; tra questi, a titolo di esempio, il danzatore Tadashi Endō riferisce che "il Butō paragona il corpo al cosmo, ai fiumi, alle cascate, alle foreste, ai terremoti, alle eruzioni vulcaniche e alle tempeste", sottolineando come "tutti questi elementi esistono in natura, ma anche nel nostro corpo, poiché il loro sistema è il movimento" (Endō 2015: 32-33).⁴ Ciò chiarisce, almeno in parte, perché il butō - più che un genere coreografico prestabilito - sia un processo estetico che eccede la grammatica della danza tradizionale, in cui l'azione scenica non risponde più a un'intenzionalità soggettiva, ma diviene negoziazione continua tra "il sé e il confinante" (Murobushi 1997: s.p.).

La diffusione del butō nel Giappone del secondo dopoguerra - contesto segnato dall'occupazione statunitense, dalla ricostruzione materiale e dalle lacerazioni culturali prodotte dal conflitto - iscrive la pratica entro una più ampia messa in discussione della soggettività moderna; a tal proposito, risultano pun-

tuali le parole di Murobushi, il quale descrive il corpo come un "congegno autonomo in cui la presenza si distacca dall'identità" (Murobushi 1997), riconoscendo nella frattura tra presenza e identità non solo una condizione storica, bensì il vero e proprio principio generativo della scena butō.

La Natura (*shizen*), lungi dal costituire un semplice contenitore o uno sfondo scenografico, emerge così come un elemento vivo "che graffia la materia di cui è fatto l'uomo" (Murobushi 1997: s.p.), incidendo sulle modalità di esposizione del corpo nello spazio performativo. Detto altrimenti, come osservano Jean Viala e Nourit Masson-Sékiné, il butō si sottrae a una concezione puramente compositiva, poiché i performer "pensavano la danza come un modo intenso di esistere, piuttosto che come un veicolo per un messaggio o come una semplice organizzazione dello spazio" (Viala, Masson-Sékiné 1988: 76).

Ne derivano molteplici tipologie di performance, in parte fondate sul tema dell'interdipendenza, nelle quali la danza⁵ opera come "dispositivo di percezione e di trasformazione" (Murobushi 1997: s.p.). In questo quadro, l'esperienza performativa risulta fortemente radicata nel contesto, poiché corpo e ambiente si determinano reciprocamente in una relazione che presuppone una consapevolezza viscerale, nota peculiarità del butō, grazie alla quale l'intensità del presente può emergere anche in assenza di un movimento visibile.

A tal proposito, come osserva l'artista Akira Kasai

anche se il corpo non si muove, è sufficiente che sia chiara la consapevolezza del motivo per cui il corpo non si muove per poter continuare a parlare di danza. Danzare non vuol dire muovere il corpo, quanto piuttosto mostrare che tipo di consapevolezza spinge il corpo a muoversi (D'Orazi 2015: 137).

Alla luce di tali premesse, l'obiettivo del presente studio è riconsiderare lo statuto del paesaggio nella performance butō, sottraendolo alle consuete letture che vi rintracciano una mera reviviscenza panteistica o una regressione al pre-moderno. La tesi che si intende sostenere è che la relazione tra corpo e ambiente naturale non si configuri come una *mimesi* rappresentativa, bensì come un processo di co-istituzione fenomenologica: la natura, dunque, non è l'oggetto da imitare, ma il *medium* attraverso il quale il corpo scardina la propria integrità soggettiva per

“riscoprirsi materia in divenire” (Murobushi 1997: s.p.). Attraverso la disamina critica delle fonti – tra cui il citato scritto di Murobushi – e di alcuni casi studio, si mostrerà come il riferimento alla natura, da intendersi nella sua accezione più ampia, agisca quale operatore teorico capace di trasformare la danza da espressione dell’*io* a notazione di forze impersonali, ridefinendo radicalmente i confini tra l’organico e l’inorganico.

Metodologicamente, l’indagine si articola attraverso la selezione di figure paradigmatiche, disposte secondo una prospettiva diacronica volta a evidenziare le metamorfosi del rapporto tra corpo e ambiente. Se la genesi del *butō*, incarnata da Tatsumi Hijikata (1928–1986)⁶ e Kazuo Ōno (1906–2010) tra la fine degli anni Cinquanta e i Settanta, radica la prassi in una dimensione eminentemente materica – legata alla gravità e alla memoria rurale del Tōhoku –, le successive declinazioni, qui esaminate attraverso le esperienze dei già citati Tanaka (1945), Murobushi (1947–2015) ed Endō (1947–2025), a cui si aggiungono Akaji Maro (1943) e Ushio Amagatsu (1949–2024), segnano uno spostamento verso una visione più marcatamente ambientale. In ultima analisi, tale scansione temporale non intende presentare una progressione lineare, quanto piuttosto mappare diverse strategie attraverso cui il paesaggio fisico è stato assunto come controparte dialettica per la ridefinizione della presenza scenica.

Origini del *Butō*: una premessa necessaria

Pur concentrandosi su un tema circoscritto, risulta opportuno tracciare, nelle sue linee essenziali, un inquadramento storico e teorico del *butō*.⁷ Occorre sottolineare, innanzitutto, che esso non costituisce un caso isolato, ma si iscrive nel radicale fermento delle avanguardie giapponesi della fine degli anni Cinquanta. In tale scenario si inscrivono infatti, in un fitto intreccio di influenze reciproche, le sperimentazioni del gruppo Gutai,⁸ pioniere di un’arte basata sull’azione fisica e sull’interazione diretta con la materia (tendenzialmente pittorica), le esperienze dei collettivi Neo-Dada attivi a Tokyo – quali Zero Jigen e Hi Red Center –, le visioni teatrali di Shūji Terayama con il Tenjō Sajiki, nonché i primi *happenings* riconducibili alle pratiche dell’arte concettuale. Tuttavia, se molte di queste esperienze si svolgevano soprattutto nello

spazio urbano, mettendo in crisi convenzioni sociali ed estetiche, il fondatore Hijikata operò un rovesciamento ulteriore, sottraendo la scena alla città e a ogni spazio esterno dato, per ricollocarla nel corpo stesso.⁹ In tale prospettiva, il *butō*, pur condividendo l’urgenza sovversiva delle avanguardie coeve, ne estremizzava le premesse attraverso una radicalizzazione eminentemente corporea in cui il corpo cessava di essere il mero supporto dell’azione, per farsi territorio stesso dell’evento. Più che una trasformazione simbolica, Hijikata imponeva infatti una metamorfosi della presenza, in cui l’organismo non ‘abitava’ lo spazio, ma lo generava attraverso una registrazione fisica capace di scardinare la distinzione tra l’interno della carne, per usare un’espressione allora comune, e l’esterno della scena.

La cesura inaugurale segnata da Hijikata con *Kinjiki* (*Colori proibiti*) nel 1959, performance realizzata in collaborazione con Yoshito Ōno e ispirato all’omonimo romanzo di Yukio Mishima, costituì l’atto di fondazione del *butō* come pratica in aperta discontinuità con la tradizione coreutica. Presentato al Festival dell’*All Japan Art Dance Association di Tokyo*,¹⁰ lo spettacolo introdusse sulla scena giapponese una dimensione violenta e perturbante, la cui carica eversiva risiedeva nell’esplicita allusione a una relazione omoerotica tra un adulto e un adolescente.¹¹ La conseguente e immediata espulsione di Hijikata dall’associazione non fu che la sanzione formale di una frattura già insanabile con l’*establishment* della danza moderna.¹² Eppure, tale gesto non mirava a veicolare un contenuto narrativo, quanto piuttosto a operare uno scardinamento dei codici coreografici dominanti; il corpo veniva così proiettato in una zona d’incertezza dove, come osserva Katja Centonze, l’“immobilità mobile” e la “motilità immobile” (Centonze 2018: 49) esponevano l’azione performativa a forze non prescritte, trasformando la performance in un’esperienza ambigua capace di eccedere il perimetro della rappresentazione.

La rottura operata da Hijikata si manifestò con particolare evidenza anche sul piano linguistico. Il termine *butō* (舞踏), infatti, si compone dei caratteri 舞 (*mai*) e 踏 (*tō*), e rimanda, già nella sua origine etimologica, alla duplicità che questa pratica mette in gioco. Il primo carattere, 舞 (*mai*), fa riferimento a un’idea di movimento circolare e controllato: il verbo *mau* (舞う) significa infatti sia “danzare” sia “roteare”,

suggerendo una dinamica aerea, sospesa e formalmente regolata. Il secondo, 踏 (*tō*), deriva dal verbo *fumu* (踏む), “calpestare” o “battere i piedi”, e rimanda a un rapporto fisico e materiale con il terreno.

Diversa è, in tal senso, la composizione del termine *buyō* (舞踊), diffusosi a partire dai periodi Meiji e Taishō come designazione unitaria della danza tradizionale giapponese. In questo caso, il carattere 舞 (*mai*) è associato a 踊 (*odori*), dal verbo *odoru* (踊る), che significa “danzare” ma anche “balzare”, introducendo una dimensione dinamica e ritmica assente nel più controllato orizzonte semantico di *mai*. Se quest’ultimo rimandava a forme di danza aristocratiche, formalizzate e codificate, *odori* richiamava invece le danze popolari dei villaggi, legate a pratiche festive, rituali e comunitarie, fondate su una partecipazione corporea più libera e immediata.

La coppia 舞踊 (*buyō*) finì così per designare, in modo unitario, la danza tradizionale giapponese (*nihon buyō*), sistematizzata in epoca moderna all’interno dello *Shingakugekiron* di Tsubouchi Shōyō, e iscritta in un processo di codificazione estetica e pedagogica che ne stabilizzò i repertori, le forme e le modalità di trasmissione.¹³

La scelta compiuta da Hijikata nel 1961 di sostituire il carattere 踊 (*odori*) con 踏 (*tō*) segnò uno scarto semantico e simbolico di particolare rilevanza: al segno associato alla leggerezza, al ritmo e alla festosità egli contrappose quello del “calpestare”, affermando una volontà di rottura con la danza regolamentata, pur senza recidere del tutto i legami con la tradizione. In questo contesto, il gesto del *fumu* non assumeva soltanto un valore formale, ma si caricava di una valenza antropologica e materiale, rievocando pratiche corporee arcaiche e gesti elementari legati al lavoro agricolo e al rapporto diretto con la terra.

Tale orientamento trovava fondamento nelle posture contadine del Tōhoku,¹⁴ regione rurale del Giappone settentrionale depositaria di un ricco patrimonio di pratiche e credenze popolari [Fig. 1]. In questo contesto il corpo non si ergeva come figura estetica, ma si chinava verso il suolo: la postura curva – con le ginocchia piegate e i piedi rivolti verso l’esterno, modellata sull’*habitus* dei lavoratori delle risaie¹⁵ – si univa al gesto stesso del calpestare la terra per farsi atto di appartenenza e, al tempo stesso, modalità di esposizione alla sua durezza.¹⁶ Il *fumu*,¹⁷ inoltre, rievocava antichi riti di fertilità, nei quali battere i piedi



Fig. 1 | Tatsumi Hijikata, *Kamaitachi* #17, 1965, collezione privata, Genova.

sulla terra equivaleva a risvegliarne le energie latenti e a porre il corpo in una relazione di scambio con le forze vitali della natura. Di conseguenza, il performer andava a iscriversi in una “genealogia materiale e paesaggistica” (Murobushi 1997: s.p.), in cui suolo, lavoro agricolo e ciclicità stagionale alimentavano una gestualità capace di fare del *butōka* (performer) un luogo di sedimentazione di pratiche e memorie arcaiche e collettive.

Oltre ciò, le origini del *butō* possono essere ricondotte a un orizzonte mitico prossimo allo *shintō* arcaico,¹⁸ nel quale la danza assumeva una anche valenza cosmogonica;¹⁹ Il *Kojiki* (712) e il *Nihon shoki* (720) tramandano infatti il mito di Ame-no-Uzume, la cui danza davanti alla caverna di Amaterasu²⁰ ristabilì la luce e l’ordine cosmico, sottraendo il mondo all’oscurità. Considerato l’archetipo del *kagura*,²¹ tale episodio mise in scena una danza capace di incidere sull’ordine “generale delle cose” (Murobushi 1997: s.p.), conferendo al gesto corporeo una funzione che trascendeva la dimensione estetica.

Sebbene altri riferimenti religiosi o sciamanici siano stati talvolta evocati in chiave comparativa, nessuno ha assunto un ruolo altrettanto centrale nella riflessione critica e nella pratica del *butō*. La rilettura operata da Hijikata, infatti, privilegiava la valenza performativa e drammaturgica del mito rispetto alla sua dimensione rituale o propriamente religiosa,²² trasformando l’archetipo in un principio operativo. In quest’ottica, il recupero delle figure folkloriche restituiti alla danza – almeno sul piano teorico – la possibilità di agire sui nessi tra natura e cultura, riaffermando

il corpo come luogo di mediazione tra immaginari collettivi, storia e condizioni materiali. "Paradossalmente", osserva Maria Pia D'Orazi,

pur essendo una risposta alle pulsioni dell'ambiente contemporaneo, il *butō* porta in sé gli echi della più antica tradizione popolare: e una nuova forma di espressione corporea nata nel cuore del ventesimo secolo, ma le sue caratteristiche – l'oscenità, l'umorismo, il grottesco, il legame con la natura e la presenza di dei, demoni o spiriti inquieti – richiama alla memoria gli spettacoli religiosi e contadini e, ancora più lontano, la danza primeva (D'Orazi 2001: 77).

La performance *butō* può essere intesa come rielaborazione di forme rituali tradizionali, in cui il corpo del performer si poneva – e si pone – come mediazione tra paesaggio, comunità e sfera del sacro. Esso apre infatti a un linguaggio in cui il corpo assume la funzione di "archivio vivente, luogo di resistenza e superficie di interazione con le metamorfosi del reale" (Murobushi 1997: s.p.),²³ rendendo visibile la persistenza di un sistema simbolico animista, in cui fenomeni atmosferici e cicli agricoli venivano letti entro un medesimo orizzonte di senso. Inevitabilmente, la natura non si configurava come sfondo neutro, ma come spazio abitato da presenze sovranaturali (*yōkaï*)²⁴ e regolato da pratiche rituali comunitarie (*matsuri*),²⁵ attraverso le quali la danza contribuiva a mediare il rapporto tra umano e non umano.²⁶

Nella stessa direzione si collocava la cifra stilistica di Ōno – figura centrale del *butō* assieme al già citato Hijikata –, la cui pratica assunse i tratti di un'esperienza al tempo stesso spirituale e meditativa. La formazione cristiana dell'artista contribuì infatti a tracciare una visione tutta personale della danza, fondata sul desiderio di separare l'io individuale dal corpo sociale, inteso come insieme di convenzioni, ruoli e aspettative collettive. Da tale presa di distanza prendeva forma lo "stato di morte" del corpo di cui parlava Ōno (D'Orazi 2001), una condizione in cui l'identità veniva sospesa e il corpo si offriva come superficie sensibile, disponibile all'emergere immediato dell'emozione, prima che intervenissero mediazioni simboliche o narrative [Fig. 2].

Come affermò lo stesso Ōno durante un laboratorio didattico con i suoi allievi:

Fiorisce un fiore, fiorisce ingenuamente. Non si preoccupa



Fig. 2 | Kazuo Ōno, Festival di Avignone, 1982, collezione privata, Genova.

di quanto allargare i petali. Si schiude finché può, naturalmente. Lo fa con tutto sé stesso. In più, non parla troppo. Non è facile. Apertosi il fiore, tutto è compiuto. La fine arriva, subito. Tuttavia, la bellezza del fiore, perpetua, non ha fine. Si schiude in questo modo, e non parla troppo. Migliaia, gli esempi. Come si fa a danzare nella stessa maniera, considerando davanti, dietro, tutto il nostro corpo? Vi propongo di danzare spaccandovi fino in fondo, in modo tale che si spacchi perfino il cuore (Cervellati 2015: 75).

In questo senso, l'immagine del fiore – così come quella di un animale o di un frammento di paesaggio – non era da intendersi come 'oggetto' da rappresentare, ma come "strumento per un'esperienza personificata" (Murobushi 1997: s.p.), all'interno del quale la memoria individuale si intrecciava con l'orizzonte simbolico collettivo. L'immagine evocata, dun-

que, non agiva come un 'tema' da esibire, bensì come un'interfaccia attraverso la quale il corpo poteva attingere a un patrimonio di affetti, miti e stratificazioni culturali, riattivandolo nel presente.

Un'ulteriore attestazione di tale metodo si rintraccia nel racconto di un'allieva,²⁷ la cui testimonianza restituisce in forma esperienziale ciò che la riflessione teorica ha fin qui delineato. Essa ricorda infatti come:

Il maestro disse: 'Tu stai ammirando i fiori. Sono fioriti qua e là. Prova a immaginare di essere anche tu un fiore'. [...] Il maestro mi disse: 'Prova a camminare con un uccello sulla spalla'. Camminai verso la parete del lato opposto, ascoltando il ritmo del tamburo, con un uccello invisibile sulla mia spalla. Durante le sue lezioni rappresentai un'espressione mia senza basarmi su alcun modello. Il maestro approvò tutto ciò che presentai e così la mia sensibilità poté svilupparsi (Kazuko 2015: 13).

Ancora:

Ci fu detto di creare la posizione. Il maestro ci dette un soggetto, la canna, ad esempio, e una del gruppo prese l'iniziativa per creare una canna con il proprio corpo. Poi le altre aggiunsero altre canne con le proprie idee per costruire un 'paesaggio con le canne sulla riva del fiume. Anche noi proponemmo un soggetto. Credo che il maestro abbia allenato la nostra sensibilità (Kazuko 2015: 9).

La danza di Ōno si sottraeva alla logica della trasformazione virtuosistica per configurarsi quale percorso di conoscenza, in cui il corpo agiva da tramite di uno scambio continuo tra interiorità ed esperienza condivisa, spingendo l'atto performativo ben oltre la dimensione puramente estetica.

Tale approccio era condiviso anche da Endō, esponente di una generazione successiva attiva prevalentemente in Germania dagli anni Novanta, per il quale il corpo veniva concepito come una materia capace di dilatarsi: esso, infatti, assorbiva lo spazio, lo rifrangeva e lo restituiva come parte della propria azione. "Dovete percepire montagne, fiumi", riferiva Endō

pioggia, neve, vulcani, tsunami, non come esterni, estranei al vostro corpo, ma come interni al vostro corpo [...]. Cercate di sentire all'interno del vostro corpo il medesimo spazio

che avete percepito quando danzavate soli. Partecipi dell'universo, muovetevi sempre più liberamente! (Sayaka 2015: 151).

Alla luce di quanto delineato, il butō emerge quale forma attraversata da una duplice istanza: da un lato, una pratica apertamente oppositiva nei confronti del teatro istituzionale e della danza moderna, di cui decostruisce i codici di verticalità, narrazione lineare e virtuosismo tecnico; dall'altro, un'esperienza intimamente ancorata alla dimensione quotidiana del corpo e dell'esistenza, lontana da ogni astrazione formalistica o idealizzazione. Come osserva Centonze, nelle prime sperimentazioni il butō si distingueva per l'assenza di un disegno coreografico prestabilito e poneva al centro del processo creativo non tanto la struttura scenica quanto la nuda presenza del corpo. Tale rigore, tuttavia, si accompagnava raramente a un'anarchia espressiva, ma prendeva forma nell'elaborazione di un metodo strutturato, fondato su pratiche di concentrazione, esercizi di resistenza fisica e un lavoro sistematico sull'immaginazione e improvvisazione corporea, attraverso i quali la gestualità veniva progressivamente sottratta alla spontaneità. In tale quadro assumeva un ruolo centrale l'impiego delle partiture, o *butō-fu*,²⁸ vale a dire tracce capaci di orientare l'esperienza percettiva del danzatore e di modularne la qualità del movimento. Più precisamente, le immagini evocate agivano come sollecitazioni capaci di innescare una trasformazione qualitativa del corpo, spingendolo a "esplorare stati e configurazioni" (Murobushi 1997: s.p.) non immediatamente riconducibili a un vocabolario motorio codificato.

Ciò può in parte chiarire come il butō sfuggisse a una definizione di genere artistico in senso convenzionale, configurandosi piuttosto come una forma di anti-danza: un atto innaturale che sovvertiva tanto i codici occidentali quanto quelli giapponesi, senza sostituirli con un nuovo sistema normativo (Centonze 2015). Da questo punto di vista, il corpo del *butōka* non si presentava mai come neutro o autosufficiente, ma come un'entità costantemente inscritta in una rete di relazioni.²⁹ Ne derivava un metodo fondato sulla sottrazione e sull'attenzione, in cui l'azione scenica mirava soprattutto a instaurare uno stato di presenza; di conseguenza, il gesto si configurava come forma di ascolto e il movimento come risposta a forze che eccedevano il controllo volontario, liberando il

corpo da ogni pretesa di padronanza espressiva. In questa prospettiva, il *butō* si delineava come una pratica che interrogava di continuo i presupposti culturali del corpo e della danza, mantenendo un rapporto aperto con i contesti naturali e ambientali entro cui l'esperienza performativa si costituiva.

Corpo-ambiente: dal *fūkei* al *fūdo*

A differenza della tradizione coreutica moderna – in cui il movimento risponde a schemi spazio-temporali codificati ed è governato da un soggetto centrale –, il rapporto tra *butō* e paesaggio (*fūkei*) mobilita una costellazione di agenti non intenzionali, i quali operano come veri e propri co-attori del processo performativo. Gli elementi ambientali intervengono simultaneamente sul piano fisico e temporale, incidendo su postura, ritmo, durata e sulla stessa efficacia dell'azione. In quest'ottica, il *fūkei* non costituisce un mero repertorio di immagini da incorporare, ma un vero e proprio fattore operativo che orienta e co-produce l'evento: il paesaggio, infatti, non precede l'azione come dato inerte, bensì si costituisce nel tempo dell'esperienza performativa, mutando in stretta risonanza con il corpo che lo percorre.

La ricerca di Tanaka costituisce nuovamente un esempio paradigmatico della formalizzazione operativa di questo principio. Un punto di svolta metodologico si colloca nel 1977, quando l'artista attraversò il Giappone da Kyūshū a Hokkaidō, danzando quotidianamente davanti alle comunità locali incontrate lungo il cammino con l'intento dichiarato di "sentire la differenza del suolo nei diversi luoghi" (Holborn 1987: 14). Ribattezzato in seguito *Hyper-dance*, tale ciclo di azioni non si configurava come una semplice esplorazione dei contesti naturali e urbani, bensì come un esercizio sistematico di decentramento della soggettività: il corpo cessava di operare quale veicolo di un'espressione individuale per farsi superficie di incontro e di trasformazione in costante dialogo con i luoghi attraversati.³⁰

L'azione performativa mirava a ridimensionare il primato della volontà cosciente, affinché la presenza del danzatore si configurasse essenzialmente come una pura capacità di ricezione degli stimoli dell'ambiente. Ne scaturiva una danza intesa come pura pratica di esposizione al luogo, concepito non più come mero cornice, bensì come un complesso di condizioni



Fig. 3 | Ko Murobushi, Parigi, 1983, collezione privata, Genova.

materiali, ritmiche e percettive che, nel loro darsi, finivano per riplasmare il corpo. Tale principio pone le basi per due assi concettuali che travalicano la singola esperienza di Tanaka, investendo in modo più organico la riflessione sul rapporto tra corpo e ambiente nell'intero panorama del *butō*. Il primo riguarda il decentramento del corpo: in opposizione alla visione moderna, che lo concepisce come centro stabile dell'azione e dell'intenzionalità, quest'ultimo non viene più inteso come un'unità espressiva chiusa, bensì come un campo di poli energetici continuamente ridistribuiti in risposta alle sollecitazioni esterne.³¹ Il secondo asse si iscrive invece "nella genealogia del corpo contadino" (Murobushi 1997: s.p.) e, in particolare, nella pratica del *namba*,³² tecnica di deambulazione fondata sull'avanzamento simultaneo di braccio e gamba omolaterali.³³

Da un lato, emerge quindi un assetto in continuità con l'ambiente naturale in cui il corpo si adatta alle condizioni fisiche del paesaggio; dall'altro, si afferma un assetto conforme all'ordine sociale moderno, fondato su principi di linearità, simmetria ed efficienza, che impongono al corpo una razionalizzazione del gesto e una normalizzazione della postura. L'idea che il *fūkei* costituisca una componente attiva della genesi dell'evento performativo impone di riconsiderare alcuni nodi fondamentali della grammatica scenica, a partire dal concetto stesso di immobilità: la sospensione del movimento, infatti, non indica un'interruzione narrativa, ma piuttosto una condizione operativa prossima allo "zero cinetico" (Murobushi 1997: s.p.) [Fig. 3].³⁴

Nello specifico, essa introduce una diversa economia dell'energia corporea, nella quale l'attenzione

non è rivolta alla produzione di un'azione regolamentata, ma al valore della presenza: in tale stato, il paesaggio non si offre come immagine esterna da contemplare, bensì come pressione materiale che si sedimenta "nella carne prima ancora che nella visione, nelle pieghe della pelle, nella trama dei nervi, nelle impronte dell'osso: là dove il paesaggio lascia la propria impronta prima ancora che l'immagine si cristallizzi" (Murobushi 1997: s.p.), facendo del corpo il luogo in cui il *fūkei* si produce come esperienza. In merito, osserva la studiosa Samantha Marenzi, l'artista

allena la materialità, la tessitura, la consistenza del corpo, e il lavoro sulle velocità dell'azione, sulla gamma esplorata che va dalla più magnetica immobilità allo scatto più imprevedibile, dalla lentezza più densa alla più dinamica espressione del movimento nello spazio (Marenzi 2009: s.p.).

Tale dinamica evidenza come la componente ambientale non coincida necessariamente con uno spazio esterno, venendo assorbita dall'esperienza fino a farsi piano interno di percezione. Acquista così spessore teorico il concetto di 'paesaggio interiore': esso non si configura infatti come proiezione psicologica del soggetto, ma come un campo di forze che abita il corpo e si traduce in visione-azione. In questo caso, percepire e agire non si dispongono più come due momenti distinti, ma si fondono in un processo di mutua implicazione, restituendo la figura del performer come "corpo attraversato da forze invisibili, luogo di un'intensità prossima al vuoto che preme ai margini del visibile" (Murobushi 1997: s.p.).

Mentre l'ambiente naturale può essere assunto come un orizzonte di riferimento organico, l'esperienza urbana si configura invece come un campo percettivo discontinuo e dissonante, che incide sulla sensibilità attraverso una sollecitazione costante di stimoli visivi e sonori.³⁵

"In Giappone esiste un profondo materialismo", riferisce il coreografo Akaji Maro (1943)

e, insieme, una grande contraddizione nel rapporto delle persone con la natura. Se la peculiare condizione economica del Giappone contemporaneo può essere definita un miracolo, allora il *butō* rappresenta un altro miracolo giapponese – la sua antitesi. È una negazione totale dei valori di quel materialismo (Holborn 1987: s.p.).

Oltre la dialettica tra spazio rurale e urbano, il *butō* individua una dimensione arcaica del paesaggio che trova una delle sue formulazioni più compiute nell'opera di Ushio Amagatsu e del gruppo *Sankai Juku*, da lui stesso fondato nel 1975. Nello specifico lo spazio performativo non si definisce in termini scenografici, ma emerge come ambiente primordiale, evocando – per usare le parole di Murobushi – "archetipi di cavità" (Murobushi 1997, s.p.): la grotta preistorica, che rimanda al ritorno a una condizione preumana; la tomba, che segnala il contatto con il limite e con la trasformazione; la "figura uterina, che introduce l'idea di una gestazione sospesa, di un corpo in stato liminale" (ivi: s.p.).

Tali immagini, evocate come figure spaziali riconducibili a "un tempo anteriore alla storia e alla cultura" e a "un corpo che appare come pittura rupestre vivente" (Murobushi 1997: s.p.), si intrecciano in una dimensione in cui vita e morte, generazione e dissoluzione coesistono, senza ricomporsi in opposizioni stabili. L'uso dello *shironuri* – lo strato di pittura bianca che ricopre interamente il corpo – assume in questo caso il valore di una pratica di spoliazione: essa cancella infatti i tratti individuali e sospende le categorie di genere e identità, restituendo una presenza anonima. Se Hijikata associava tale pratica al *pallo mortis* e alla decomposizione, Amagatsu la rielabora in chiave genealogica, quale strumento capace di inscrivere il corpo in un'archeologia dell'umano, là dove affiorano gli strati pre-personali e pre-culturali della presenza.³⁶

Al di là delle singole declinazioni, le pratiche dei *butōka* convergono su un principio operativo condiviso: il paesaggio non si offre come cornice visiva, ma agisce quale forza capace di decentrare la soggettività e di ridistribuire il corpo nello spazio. È soprattutto in questo solco che la danza si configura come un processo di disarticolazione che, nell'interrompere la linearità del movimento, scardina la logica progressiva della coreografia moderna.

Piuttosto che a un principio compositivo, infatti, la disposizione del corpo nello spazio risponde a una "tecnica di esposizione al paesaggio", attraverso la quale l'artista "sospende l'idea di padronanza del gesto, permettendo al corpo di farsi superficie di sedimentazione" (Murobushi 1997: s.p.). Le figure affiorano, così, come residui di un processo di riduzione, mentre la natura si impone come condizione mate-

riale dell'azione, permettendo al performer di eludere il duplice rischio dell'iconografia e del simbolismo: lungi dall'evocare suggestioni mitologiche, l'arcaico si sostanzia in un prosciugamento che riconsegna la danza alla sua nuda materia. In sostanza, il paesaggio primitivo dei *butōka* si spoglia di ogni velleità rappresentativa per farsi "campo di sedimentazione" in cui la scena diviene "spazio geologico dove la danza si deposita come traccia effimera sospesa tra materia e tempo" (Murobushi 1997: s.p.).

Un ulteriore nesso tra corpo e natura-paesaggio si chiarisce nel richiamo alle pratiche ascetiche degli *yamabushi*, i monaci montani dello *shugendō*,³⁷ per i quali la trasformazione passa attraverso un uso radicale del corpo, esposto in modo diretto agli elementi naturali. Nello specifico, in entrambe le esperienze il corpo è inteso come luogo di attraversamento, in cui l'esposizione al freddo, all'acqua o alla fatica non ha una funzione penitenziale, ma si configura come modalità di conoscenza organica del mondo [Fig. 4]. Come osserva Centonze, un riferimento esplicito emerge nei suoni gutturali e nelle contrazioni di Murobushi, che ripropongono "un'eco delle pratiche respiratorie e dei canti degli asceti *yamabushi*, per i quali la voce agisce come veicolo di trasmutazione e contatto con il mondo invisibile" (Centonze 2017: 220). In termini teorici, il meccanismo rimanda a una concezione relazionale del paesaggio, vicina a quella di Watsuji Tetsurō,³⁸ per il quale ambiente e soggetto si definiscono insieme, come termini della stessa relazione. L'esperienza estetica assume allora la forma di una co-emergenza, dove umano e non-umano si definiscono reciprocamente entro la stessa trama di relazioni. Si delinea così una nozione di *butō* in cui la danza si fa "forma di pensiero incarnato che articola, senza mai risolverla, la coappartenenza di corpo, ambiente e tempo" (Murobushi 1997: s.p.).

Epilogo: l'estetica della contraddizione

Il *butō* si rivela, alla luce di quanto sostenuto, una pratica estetica e percettiva in cui la contraddizione non è un elemento accessorio, bensì una condizione strutturale. Le polarità ricorrenti – vita e morte, presenza e sparizione, immobilità e movimento – non convergono verso una sintesi dialettica, ma persistono piuttosto come tematiche irrisolte entro un medesimo regime di corporeità: un campo di forze che



Fig. 4 | Mitsutaka Ishii, Monte Osore, Prefettura di Amomori, 1969, collezione privata, Genova.

l'atto performativo riarticola ogni qualvolta è chiamato a compiere un'azione. Come indicato da Salerno, difatti "il corpo possiede molte straordinarie potenzialità, poiché in esso coesistono un tempo arcaico e uno presente" (Salerno 1998: 175). "Nel *Butō*", continua l'autrice

sprigiona un'espressività forte e materica, come se non fosse ancora separato dalla terra, incrostato di impurità. Un corpo attratto verso il basso, verso origini oscure e profonde: non più supporto della comunicazione, ma oggetto e soggetto della comunicazione (ibidem).

Tale affermazione trova ulteriore sostegno nelle parole di Ōno, la cui pratica, si è visto, ruota attorno al binomio vita-morte. "La danza esclude significati e teorie. È etere", afferma,

Gli elementi della danza devono essere attaccati alla vita quotidiana, al corpo. [...] In un certo senso, gli uomini vivono sostenuti dalla morte degli altri. Vivere 'arroccati' è assurdo. Scrittori, danzatori, uomini comuni crescono grazie all'altrui benevolenza. [...] Quanto al parlare e al danzare, non c'è nulla di cui non abbia esperienza. Mi capita di parlare con i vivi, ma anche con i morti (D'Orazi 2001: 161).

In linea con l'attitudine dei *butōka*, per Ōno lo spazio scenico non funzionava come luogo di rappresentazione, ma come piano dell'evento: nello specifico, ciò che affiorava non era l'immagine della transitorietà, bensì la durata stessa dell'azione nel suo consumarsi. In questo processo, il disfaccimento della "forma smetteva di essere un espediente estetico per farsi evidenza materiale della persistenza del vivente" (Murobushi 1997: s.p.). Hijikata estremizzava tale dinamica attraverso lo *shitai* ("corpo morto"), inteso come un'architettura della sottrazione che, azzerando l'intenzionalità del performer, lo disponeva a farsi attraversare da forze impersonali.³⁹ Nel momento in cui la forma cessava di garantire riconoscibilità, la danza si mutava in un'indagine sui limiti percettivi dell'essere: il corpo in pericolo, come indicato da Salerno, era quello che accettava di lasciar sfumare la percezione di sé, consentendo all'oscuro di agire come istanza costruttiva.

Da tale analisi è emerso dunque come il legame tra *butō* e natura non si esaurisse nella mimesi, ma si strutturasse quale continuità processuale: corpo e paesaggio appartenevano al medesimo sistema, entro il quale materia organica e inorganica si trasformavano reciprocamente. Assumendo il corpo quale soglia dell'esperienza somatica (Salerno 1998), l'azione performativa si dava allora quale risposta alle sollecitazioni esterne, traducendo in movimento la medesima instabilità che governava i cicli naturali. La scena non si separava dal contesto, ma si poneva, in ultima istanza, come linea di sutura fra l'organico e l'inorganico [Fig. 5].



Fig. 5 | Kazuo Ōno, Venezia, 1989, collezione privata, Genova.

Note

¹ Tutte le traduzioni, ove non diversamente specificato, sono a cura dell'autore. Inoltre, per tutte le fonti web, l'ultima data di consultazione è da intendersi il 12 febbraio 2026.

² Kō Murobushi è stato tra i principali esponenti della seconda generazione del *butō*, allievo diretto di Tatsumi Hijikata e cofondatore del gruppo Dairakudakan. È ricordato soprattutto per l'impiego ricorrente, nelle sue performance, di cadute (*hotokedaore*) e tremori (*keiren*), tratti stilistici che lo resero un punto di riferimento per molti *butōka*.

³ Le citazioni qui riportate sono tratte da un breve manoscritto non titolato e non datato di Kō Murobushi, redatto in lingua giapponese e attualmente conservato in un archivio privato.

⁴ Nello specifico, l'artista sostiene che la proiezione del corpo nello spazio non produca una fusione armonica con l'ambiente, ma attivi piuttosto una condizione percettiva di continua ridefinizione del rapporto tra interiorità ed esteriorità.

⁵ Sebbene nel presente studio si faccia ricorso ai termini *danza* e *danzatore*, tale scelta non implica un'adesione a rigidi canoni disciplinari, essendo il *butō* inteso come pratica performativa a pieno titolo. Cfr. Blakeley Klein (1988).

⁶ Hijikata concepiva il corpo come un archivio genealogico, un deposito vivente di storie, antenati e traumi collettivi. Tale visione trova una risonanza teorica in due direzioni complementari: da un lato, nella fenomenologia di Maurice Merleau-Ponty, la cui nozione di *chair du monde* permette di pensare il corpo come parte di una carne condivisa con il mondo, offrendo al *butō* una cornice filosofica per abitare la continuità tra organismo e ambiente; dall'altro, nella riflessione di Takeshi Umehara, che individua nei miti arcaici giapponesi dei veri e propri archivi culturali, custodi del legame originario fra l'umano, la natura e il divino. Cfr. Merleau-Ponty (1967) e Kurihara (2000b).

⁷ Altrimenti definito *ankoku butō*, ovvero 'danza delle tenebre'.

⁸ Si fa riferimento, in particolare, alla documentazione fotografica delle azioni di *Gutai on Stage*, che ha fissato la risonanza visiva di una ricerca volta a scardinare il limite tra corpo e oggetto. Per un inquadramento storiografico complessivo si rimanda a Kurodalajee (2023).

⁹ L'intuizione di Hijikata di un corpo-spazio può essere declinata attraverso due prospettive critiche complementari. Da un lato, Centonze evidenzia nei suoi contributi come, nell'*ankoku butō*, il danzatore rinunci alla propria centralità umana per porsi sul medesimo piano dell'oggetto, generando spazio e relazione scenica piuttosto che limitarsi alla rappresentazione di un contenuto. Parallelamente, Gunji Masakatsu (1970) – filologo del teatro e storiografo della danza – interpreta il *karada* come un contenitore vuoto, ponendo in relazione la corporeità del *butō* con la memoria dei corpi feriti dal dopoguerra e con il paesaggio rurale del Tōhoku.

¹⁰ L'*All Japan Art Dance Association (Zen Nihon Geijutsu Buyō Kyōkai)* fu la principale federazione nazionale che, a partire dal secondo dopoguerra, istituzionalizzò la danza moderna in Giappone attraverso festival e concorsi rivolti a giovani interpreti. L'organizzazione è oggi nota come *Gendai Buyō Kyōkai (Contemporary Dance Association)*. Cfr. Kurihara (2000).

¹¹ Nello specifico, la sequenza culminante prevedeva che Yoshito Ōno stringesse un pollo vivo tra le cosce fino a simulare il soffocamento,

alludendo all'atto sessuale e alla violenza del desiderio. Per ulteriori approfondimenti si rimanda, tra gli altri, a Hanaga (1986).

¹² Mishima, che aveva già esplorato le zone oscure del desiderio e della morte nella propria opera narrativa, offrì a Hijikata una cornice letteraria destinata a tradursi in detonatore corporeo: l'*ankoku butō* nacque come risposta a un'estetica del trauma e della discontinuità. Cfr. Mishima (1951).

¹³ Lo *Shingakugekiron* (1904) di Tsubouchi Shōyō rappresenta uno dei primi tentativi sistematici di riforma del teatro e della danza giapponese in senso moderno. Inserendo il *nihon buyō* entro una cornice teorica, Shōyō ne definì lo statuto disciplinare, collocandolo accanto alle arti sceniche occidentali e ponendo le basi per una codificazione critica della danza tradizionale. In tal modo, la danza cessava di essere mera prassi rituale o popolare per configurarsi come campo di studio e oggetto di riflessione estetica. Cfr. Ruperti (2014).

¹⁴ Un ruolo decisivo nella formazione dell'immaginario collettivo del Tōhoku fu assunto dalla fotografia di Eikoh Hosoe. L'incontro con Hijikata nel 1959 diede avvio a un intenso sodalizio professionale che, come osservato dallo studioso Mark Holborn, permise a Hosoe di individuare nella fotografia un "linguaggio capace di restituire l'energia e la presenza del corpo in una forma visiva autonoma" (Holborn 1987: 23). Già nel film *Navel and Atomic Bomb* (1960), Hosoe inseriva il corpo di Hijikata in una cornice onirica, restituendo all'immagine cinematografica la densità simbolica e il carattere perturbante della scena performativa. Il filmato è visibile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=DlGAgzT3JE>.

Esempio emblematico di tale collaborazione è il ciclo *Kamaitachi* (1965-1968), una serie di trentasette fotografie realizzate nei villaggi rurali del Tōhoku; in esse Hijikata incarnava l'omonimo *yōkai* – creatura soprannaturale del folklore giapponese – attraversando campi e abitazioni come figura liminale tra umano e soprannaturale. Per la consultazione del ciclo, si rimanda alla collezione digitale del Minneapolis Institute of Art: <https://collections.artsmia.org/search/artist:%22Hosoe%20Eikoh%22>.

¹⁵ Yōko Ashikawa (1933-2024), allieva di Hijikata, elaborò questa postura fino a farne un vero e proprio principio tecnico: camminare sugli esterni dei piedi, mantenere un tremore costante per sostenere la tensione, oscillare come i contadini nei campi.

¹⁶ A testimonianza di tale osmosi con la natura, Hijikata affermava rievocando l'infanzia nel Tōhoku: "Indossavo il vento come fosse un kimono" (Holborn 1987: 9).

¹⁷ "Battere i piedi a terra – si faceva negli antichi rituali giapponesi – crea uno spazio immaginario, un 'luogo rituale' dove l'uomo può realizzare una metamorfosi personale. [...] Gli attori del Nō e del Kabuki battono con forza i piedi sul palcoscenico. Gli antichi palchi erano costruiti su tombe o tumuli: l'attore poteva così evocare gli spiriti dalla terra e prendere la loro energia. Gli attori possono rivestire un ruolo solo se coscienti di essere collegati con tutta l'umanità. Forse è la parte inferiore del corpo quella in cui si esprime di più la sensibilità fisica comune a tutti i popoli. I piedi sono l'ultima parte del corpo che ha mantenuto un contatto con la terra" (Salerno 1998: 18).

¹⁸ Lo Shintō arcaico, religione autoctona del Giappone, si fonda su una cosmologia animista in cui i *kami* presiedono ai fenomeni naturali e ai cicli vitali. Le sue fonti canoniche sono il *Kojiki* (712) e il *Nihon shoki* (720), testi che tramandano miti fondativi e genealogie divine, successivamente rilette anche in chiave performativa.

¹⁹ Con valenza cosmogonica si intende una funzione rituale che,

attraverso la danza, mette in scena e riattualizza la (ri)costituzione dell'ordine del mondo, sottraendolo al caos o alle tenebre.

²⁰ Amaterasu-ō-mi-kami, divinità solare del pantheon shintō, si ritira nella grotta celeste (*Ame-no-Iwato*), lasciando il mondo nell'oscurità; la sua riemersione – ottenuta grazie a un espediente rituale degli altri kami – ristabilisce la luce e l'ordine cosmico. Il motivo mitico è attestato nelle cronache antiche (*Kojiki*; *Nihon shoki*).

²¹ Il *kagura* (神楽, "intrattenimento per i kami") è una forma di danza e musica sacra dello *Shintō*, considerata derivata dal mito di Ame-no-Uzume. Nata come rito comunitario, essa ha la funzione di favorire la comunicazione tra uomini e divinità, con finalità propiziatriche e cosmiche.

²² Hijikata prese le distanze da una lettura religiosa del mito di Ame-no-Uzume, preferendo metterne in luce il potenziale performativo e culturale, ossia la capacità del corpo di agire come dispositivo di trasformazione simbolica. In questa prospettiva, il mito non viene ereditato come rito, ma riletto come paradigma estetico e corporeo, in cui la danza diventa gesto di rivelazione e metamorfosi.

²³ Degna di nota, a questo proposito, la definizione proposta da Min Tanaka, secondo il quale "nel teatro e nelle arti giapponesi prevale la forma espressiva tradizionale, la stilizzazione, il prestabilito. Ciò è in contrasto con la danza: danzare significa opporsi a un linguaggio del corpo predefinito e muovere qualcosa il cui peso non si può portare da soli. Questo è il *butō*" (Salerno 1998: 17). E ancora: "Nella *Modern Dance*, nella sua energia, avverto una rigidità interna, un isolamento. Si esprime in maniera molto forte, ma non sento alcuna eco o movimento di ritorno. Si percepisce la pelle come se fosse un muro: vi è una perdita di significato del ruolo della danza nella vita" (ivi: 26).

²⁴ Tra queste figure vale la pena ricordare il *Kamaitachi*, spirito che cavalca i turbini d'aria infliggendo tagli invisibili ai corpi umani, simbolo della forza imprevedibile della natura e della vulnerabilità dell'essere vivente; gli *Zashiki-warashi*, spiriti domestici infantili che incarnano la coesistenza di prosperità e rovina; e i *Namahage*, maschere rituali montane che, durante il Capodanno, riaffermano attraverso la paura i limiti morali della comunità. Attorno a queste presenze si configura inoltre un pantheon minore, che comprende, tra gli altri, il *Kazehiki*, personificazione dei venti e delle bufere di neve, e la *Yuki-onna*, spettro femminile che nelle notti ghiacciate pietrifica o congela i viandanti.

²⁵ Questa lettura trova riscontro nella riflessione filosofica di Takeshi Umehara, il quale sottolinea come i miti arcaici del Giappone, a partire dal *Kojiki* – il più antico testo narrativo giapponese – non vadano intesi come allegorie simboliche, ma come veri e propri archivi culturali nei quali si preserva il legame originario tra uomo, natura e divinità. Tale prospettiva offre uno sfondo teorico fondamentale per la comprensione del *butō*: una danza non come narrazione estetizzante, ma come riattivazione di un rapporto cosmologico, in cui l'umano è iscritto entro una rete di forze naturali e spirituali. Per un primo approfondimento si rimanda a Umehara (1996).

²⁶ "Durante un *matsuri*, si dice che uno spirito discenda lungo l'asse verticale di un albero fino a un danzatore che si trova al di sotto, e che lo faccia muovere a suo piacimento" (Aslan, Picon-Vallin 2002: 58). In questo passo, il *matsuri* rappresenta il momento in cui il corpo del danzatore diviene veicolo di una forza spirituale che lo attraversa, evocando il principio di mediazione proprio dello sciamanesimo. Hijikata, pur rifiutando la trance come perdita di coscienza, si iscrive idealmente in questa tradizione, facendo del corpo un luogo di risonanza tra visibile e invisibile.

²⁷ Il nome dell'allieva non è indicato nella fonte citata.

²⁸ Il termine *butō-fu* (舞踏譜), letteralmente "notazione del *butō*", è un sistema simbolico di annotazione coreografica sviluppato da Tatsumi Hijikata. Per approfondimenti si rimanda all'archivio online dedicato al performer Yukio Waguri (1952-2017): <https://butoh-kaden.com/en/>.

²⁹ A partire dagli anni Settanta, la diffusione del *butō* in Europa e negli Stati Uniti sollecita diverse traiettorie analitiche all'interno della critica occidentale. Il fenomeno viene indagato attraverso lenti teoriche differenti: si vedano, a titolo di esempio, le riflessioni di Kurihara Nanako (2000) sul *butō* come teatro dell'alterità o gli studi di Sondra Horton Fraleigh (2010) sulla dimensione trasformativa e corporea della disciplina. Questo percorso di internazionalizzazione favorisce l'emergere di forme ibride in cui l'apporto della danza contemporanea e dell'indagine psicologica si fonde con le matrici filosofiche e i riferimenti spirituali originari, determinando una rinegoziazione del linguaggio performativo tra istanze tradizionali e nuovi scenari globali.

³⁰ "La pratica di Tanaka non consiste nell'esibirsi nei luoghi, ma nel permettere ai luoghi di esibirsi attraverso il corpo" (Marshall 2006: 14).

³¹ Tale prospettiva trova un precedente significativo nella pratica di Hijikata, che invitava i *butōka* a incorporare immagini elementari – vento, pioggia, terra – rielaborandole in sequenze mutevoli. Il movimento si traduceva così in partiture corporee capaci di restituire non una rappresentazione, ma la metamorfosi stessa del mondo naturale all'interno del corpo danzante.

³² "Nel lavoro agricolo, usi il corpo in questo modo [Tanaka riproduce il movimento *namba* discusso da Takechi, muovendo in avanti all'unisono gli arti del lato sinistro del corpo, e poi quelli del lato destro], non in questo [marcia facendo oscillare insieme la gamba sinistra e il braccio destro, poi la gamba destra e il braccio sinistro]. Quindi, la danza africana è così [si accovaccia e fa oscillare verso l'alto e verso l'esterno tutto il lato sinistro del corpo, poi il destro]. Anche la danza giapponese è così, e le arti marziali [assume una posa in stile *aikidō* o *karate*, con il corpo di lato, il braccio e la gamba sinistri rivolti in avanti verso l'avversario immaginario, mentre il lato destro resta indietro, in posizione difensiva]. È molto semplice. Il movimento del *kabuki* è principalmente da questo lato o da quello, non in questo modo [porta il braccio sinistro attraverso il petto verso il lato destro, torcendo il busto]. Questo è molto difficile" (Marshall 2006: 61).

Hijikata e altre figure centrali dell'avanguardia giapponese – tra cui il regista Tetsuji Takechi (cui si deve l'associazione del termine *namba* al movimento), Eikoh Hosoe e Yoshie Yoshida – facevano riferimento a un modello essenzialista del corpo giapponese: una fisicità descritta come bassa, tozza e prossima al suolo. Tale vicinanza alla terra era intesa come veicolo di emozioni oscure e dimensioni spirituali profonde, ponendosi come fondamento estetico della nascita del *butō* e delle sue successive evoluzioni.

³³ Lunghi dall'essere una semplice anomalia motoria, tale modalità di movimento rivela – se analizzata in relazione alle pratiche agricole tradizionali – la coesistenza di due regimi opposti di organizzazione corporea.

³⁴ L'immobilità si manifesta così come uno stato di concentrazione estrema, in cui la non-azione non equivale a una sottrazione dell'esperienza, ma si traduce in una trama di micro-variazioni del tono muscolare, del respiro e dell'orientamento percettivo.

³⁵ A titolo di esempio si può ricordare la serie di scatti raccolti in *Sim-*

mon: *A Private Landscape* (1969–1971) di Hosoe Eikō, che ritraggono Simon Yotsuya – artista e burattinaio giapponese, noto per le sue performance eccentriche con manichini e bambole, nonché figura centrale dell’underground tokyoita degli anni Sessanta e Settanta – in diversi contesti urbani di Tokyo. Per una consultazione di uno scatto della serie, si rimanda alla collezione digitale del Princeton University Art Museum, <https://artmuseum.princeton.edu/art/collections/objects/39671>.

³⁶ Elaborazioni con accenti differenti compaiono anche in altri *butōka*. Nel lavoro di Ko Murobushi, ad esempio, la soglia tra presenza e spazialità si manifesta attraverso l’immobilità prolungata, le cadute rigide e le convulsioni controllate: tremori e spasmi (*keiren*) evocano il *tremor mortis*, mentre le cadute improvvise – accostate da Sachiko Oda all’*hotokedaore* (“caduta del Buddha”) – segnano un brusco passaggio dalla verticalità all’orizzontalità (*taoreru*), interrompendo la continuità del movimento e sospendendo l’*agency* del performer. Su un piano differente, Carlotta Ikeda e il collettivo *Ariadone no Kai* elaborano dispositivi ctoni e uterini quali strutture spaziali autonome: qui il corpo femminile, lungi dall’essere emblema identitario, è assunto come luogo di metamorfosi. Lo spazio performativo si configura così come un campo di lunga durata dove l’azione, rinunciando a traiettorie lineari, si deposita per strati successivi generando immagini come sedimentazioni temporali. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a Centonze (2017, 2018b) e Casari (2015).

³⁷ Lo *Shugendō* (letteralmente la “via della prova e del potere”) è una tradizione ascetica sincretica che combina elementi dello sciamanesimo arcaico, dei culti indigeni legati alle montagne e del pragmatismo magico taoista. Inquadrata storicamente come sintesi tra scintoismo e buddhismo esoterico, la disciplina si fonda su pratiche di asceti montana volte all’acquisizione di poteri spirituali attraverso l’esperienza diretta del corpo. I suoi praticanti, noti come *shugenja* o *yamabushi*, si sottomettono a rigide prove fisiche negli spazi montani – tra cui digiuno, abluzioni sotto cascate gelate (*misogi*), meditazione in isolamento e riti del fuoco – finalizzate alla trasformazione interiore e all’esercizio di funzioni rituali quali la divinazione e l’esorcismo. Cfr. Buswell (2004).

³⁸ Watsuji Tetsurō (1889–1960) è tra i massimi filosofi e storici della cultura giapponese del Novecento. Nella sua opera principale, *Fūdo. Ningengakuteki kōsatsu* (1935), egli elabora il concetto di *fūdo* – letteralmente “clima” o “ambiente” – quale intreccio inscindibile tra condizione naturale e forma di vita umana. Per Watsuji, l’esistenza si configura sempre come intercorporeità (*aidagara*), situata entro una rete di relazioni spaziali, sociali e climatiche: il paesaggio (*fūkei*) non è dunque uno sfondo, ma una dimensione costitutiva dell’essere. Per la traduzione inglese, si veda *Climate and Culture. A Philosophical Study* (1961). Cfr. Yuasa (1987).

³⁹ “Il *Butō* non cerca di sfuggire la forza di gravità, non è interessato al bel movimento guidato dalla ragione. Hijikata contribuì a determinare una nuova universalità artistica per la danza” (Kurihara 1986: 16).
“Oltre al corpo, anche la fantasia aveva bisogno di un addestramento artistico che sviluppasse la capacità di ‘volare’, assorbendo in sé il tempo e lo spazio, esprimendo l’infinitamente grande nel piccolo. L’obiettivo finale del lavoro era tornare al ‘corpo naturale’, in armonia con il mondo e il destino. Per arrivare a ciò, Hijikata si serviva principalmente dei suoi ricordi di bambino, dai quali emergeva il denominatore comune del legame inscindibile tra uomo e natura; e la consapevolezza dei cicli e del ritmo della natura implica l’accettazione del mutamento come dimensione abituale del corpo. La condizione che più interessava Hijikata era quella del ‘corpo in pericolo’, ossia dei momenti in cui la percezione del sé rischia di dissolversi. Stava cercando non una forma definitiva del *Butō*, ma di rendere visibile,

mediante i corpi dei danzatori, l’azione delle forze profonde che agiscono nella parte più oscura del nostro essere: il desiderio che cerca di sfuggire continuamente alla morte. Era questo corpo sempre in ansia, che voleva veder danzare. Sulla scena, sapeva come dare forme estremamente vitali a questo conflitto, grazie alla profonda sincerità e forza d’animo. Queste sono fondamentali qualità, senza le quali il *Butō* viene snaturato, trasformandosi in una sorta di stranezza esotica – come capita a volte di vedere. Diceva che ‘Nel mio corpo sono mia madre, mio padre, gli antenati, gli animali’ e che il *Butō* ‘è il cadavere che vuole mettersi in piedi a tutti i costi; tutto ciò era distintamente percepibile nella sua danza’ (Salerno 1998: 38–39).

Bibliografia

- ASLAN O., PICON-VALLIN B. (2002), *Buto(s)*, CNRS Éditions, Parigi.
- ASTON B. (1896), *Nihongi: Chronicles of Japan from the Earliest Times to A.D. 697*, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Londra.
- AZZARONI G. (2015), “Le origini antropologiche del *butō*”, in CASARI M., CERVELLATI E. (a cura di), *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, in “Arti della performance: orizzonti e culture”, n.6, Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Bologna, pp. 50–66.
- BAIRD B., CANDELARIO R. (a cura di) (2019), *The Routledge Companion to Butoh Performance*, Taylor & Francis Ltd., Londra.
- BLAKELEY KLEIN S. (1988), *Ankoku Butō: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, Cornell University East Asia Program, Ithaca.
- BUSWELL R. E. (a cura di) (2004), *Encyclopedia of Buddhism*, Macmillan Reference USA, New York.
- CASARI M. (2015), “L’obliqua perfezione di un sublime corpo grottesco. Ōno Kazuo, un fiore sbocciato su un vecchio albero”, in CASARI M., CERVELLATI E. (a cura di), *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, in “Arti della performance: orizzonti e culture”, n.6, Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Bologna, pp. 35–49.
- CENTONZE K. (2010), “Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and *Butō*: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition”, in CENTONZE K. (a cura di), *Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and *Butō*: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, pp. 33–59.
- EAD. (2014), “Mutamenti del linguaggio estetico e segno della danza: *ankoku butō*”, in BONAVENTURA R. (a cura di), *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, Cafoscarina, Venezia, pp. 74–100.
- EAD. (2015), “*Butō*, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania”, in CASARI M., CERVELLATI E. (a cura di), *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, in “Arti della performance: orizzonti e culture”, n.6, Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Bologna, pp. 102–122.
- EAD. (2017), “Hijikata Tatsumi’s Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death”, in DE ANTONI A., RAVERI M. (a cura di), *Death and Desire in Contemporary Japan. Representing, Practicing, Performing*, Edizioni Ca’ Foscari, Venezia, pp. 203–232.
- EAD. (2018a), *Aesthetics of Impossibility*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia.
- EAD. (2018b), “Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration: in Tatsumi Hijikata’s 1960s *Butoh*”, in *Performance Research. A Journal of the Performing Arts*, 23, 8, 2018, pp. 15–22.

- EAD. (2021), "Bodies Shifting from Hijikata's *Nikutai* to Contemporary *Shintai*: New Generation Facing Corporeality", in CENTONZE K. (a cura di), *Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, pp. 111-141.
- CERVELLATI E. (2015), "Alimentare la presenza. L'Archivio Kazuo Ohno in Italia", in CASARI M., CERVELLATI E. (a cura di), *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, in "Arti della performance: orizzonti e culture", n.6, Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Bologna, pp. 67-77.
- D'ORAZI M. P. (2001), *Kazuo Ōno*, L'Epos, Palermo.
- EAD. (2015), "Il butō in Italia e l'esperienza di Kasai Akira", in CASARI M., CERVELLATI E. (a cura di), *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, in "Arti della performance: orizzonti e culture", n.6, Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Bologna, pp. 133-147.
- FRALEIGH S.H. (2010), *Butoh: Metamorphic Dance and Global Alchemy*, University of Illinois Press, Urbana.
- GUNJI M. (1970), *Buyo: The Classical Dance*, Weatherhill, Tokyo-New York.
- HAERTER M., KAWAI S. (1986), *Butoh. Die Rebellion des Körpers. Ein Tanz aus Japan*, Alexander Verlag, Berlin.
- HANAGA M. (1986), *The Butoh*, Shueisha, Tokyo.
- HIJIKATA T. (1983), *Body on the Edge of Crisis*, Parco Publishing, Tokyo.
- HOLBORN M. (1987), *Butoh: Dance of the Dark Soul*, Aperture, New York.
- ID. (1999), *Eikoh Hosoe*, Könemann/Aperture Foundation, Köln-New York.
- KAZUKO T. (2015), "Studio sulla pedagogia della danza di Ōno Kazuo: il percorso dell'insegnamento presso la Sōshin Girl's School", in CASARI M., CERVELLATI E. (a cura di), *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, in "Arti della performance: orizzonti e culture", n.6, Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Bologna, pp. 5-28.
- KURIHARA N. (2000a), *Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh*, MIT Press, Cambridge.
- EAD. (2000b), *Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh [Introduction]*, in "TDR. The Drama Review", vol. 44, n. 1, pp. 12-28, The MIT Press, Cambridge.
- KURODALAIJEE (2023), *Anarchy of the Body: Undercurrents of Performance Art in 1960s Japan*, Leuven University Press, Leuven.
- MARENZI S. (2009), *I corpi del buto. Fotografie di danza tra oriente e occidente*, Postcart, Roma.
- MARSHALL J. (2006), *Dancing the Elemental Body: Butoh and Body Weather. Interviews with Tanaka Min and Yumi Umiumare*, in «Performance Paradigm», n. 2, marzo 2006, p. 5.
- MERLEAU-PONTY M. (1967), *Le Visible et l'invisible*, Gallimard, Paris (trad. it. di A. Bonomi, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1969).
- MISHIMA Y. (1951), *Kinjiki*, Shinchosha, Tokyo (trad. it. di M. Tarrone, *Colori proibiti*, Feltrinelli, Milano 1982).
- MORISHITA T. (2021), "Hijikata Tatsumi's *Butō*: From 1960s Avant-Garde to the 1970s *Butō* Notation", in CENTONZE K. (a cura di), *Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, pp. 149-158.
- MUROBUSHI K. (1997), *Notes on Butō Dance*, manoscritto, collezione privata.
- PHILIPPI D.L. (1969), *Kojiki*, University of Tokyo Press, Tokyo.
- RUPERTI B. (2014), "Dramma musicale e danza nella concezione di *Tsubouchi Shōyō*", in MASTRANGELO M., MILASI L., ROMAGNOLI S. (a cura di), *Il teatro giapponese. La macchina scenica tra spazi urbani e riforme*, Aracne Editrice, Roma, pp. 61-87.
- SALERNO G. (1998), *Suoni del corpo, segni del cuore. La danza Butō fra Oriente e Occidente*, Costa & Nolan, Milano.
- SAYAKA Y. (2015), "Workshop di Endō Tadashi. Danzare il "ma": danzare tra due realtà", in CASARI M., CERVELLATI E. (a cura di), *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, in "Arti della performance: orizzonti e culture", n.6, Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Bologna, pp. 148-159.
- TADASHI E. (2015), "Concerning butō and Ōno Kazuo's respect" in CASARI M., CERVELLATI E. (a cura di), *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, in "Arti della performance: orizzonti e culture", n.6, Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Bologna, pp. 29-34.
- THORNBURY C. (1997), *The Folk Performing Arts: Traditional Culture in Contemporary Japan*, SUNY Press, Albany.
- TRUTER O. V. (2007), *The originating impulses of Ankoku Butoh: Towards an understanding of the trans-cultural embodiment of Tatsumi Hijikata's dance of darkness*, Rhodes University, Grahamstown.
- UMEHARA T. (1996), *The Concept of Hell*, Shueisha, Tokyo.
- VIALA J., MASSON-SÉKINÉ N. (1988), *Butoh: Shades of Darkness*, Shufunotomo, Tokyo.
- WATSUJI T. (1961), *A Climate: A Philosophical Study*, Printing Bureau, Japanese Government, Tokyo.
- YUASA Y. (1987), *The Body: Toward an Eastern Mind-Body Theory*, State University of New York Press, Albany (NY).

Aristocratica: A New Domestic Landscape. Il paesaggio domestico tra video, progetto e immagine negli anni Ottanta.

VERONICA BASSINI

Università degli studi di Genova
veronica.bassini@edu.unige.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.36.586>

Parole chiave

Landscape
Design italiano
Videoart
Anni 80
Postmodernità

Keywords

Landscape
Italian Design
Videoart
Eighties
Postmodernity

Abstract

Nel mio contributo intendo analizzare, attraverso il caso del videoclip *Aristocratica* dei Matia Bazar, la costruzione del paesaggio domestico elaborata da tre realtà progettuali: Studio Alchimia (set), Metamorfofi (interventi video e computer grafica) e Occhiomagico (grafica di copertina e direzione artistica). L'analogia tra paesaggio e spazio domestico trova un riferimento esplicito nella celebre mostra *Italy: The New Domestic Landscape* (MoMA, New York, 1972), ma anche nell'esposizione *Contemporary Landscape* (Tokyo, 1985), dove Alessandro Mendini presenta gli stessi *Mobili Infiniti* che compaiono nel video del gruppo. L'esperienza visiva del paesaggio domestico, filtrata dalle sperimentazioni video di Metamorfofi, apre interrogativi critici sul rapporto tra corpo e ambiente, tra interno ed esterno, tra naturale e artificiale.

The following contribution aims to analyze the construction of the domestic landscape through the case study of the music video *Aristocratica* by Matia Bazar. The video brings together the creative inputs of Studio Alchimia (set design), Metamorfofi (video and computer graphics), and Occhiomagico (cover design and art direction). The analogy between landscape and domestic space draws upon the seminal exhibition *Italy: The New Domestic Landscape* (MoMA, New York, 1972), as well as *Contemporary Landscape* (Tokyo, 1985), where Alessandro Mendini presented the same *Mobili Infiniti* featured in the video. Through the visual experimentation of Metamorfofi, the domestic landscape becomes a site of reflection on the relationship between body and environment, interior and exterior, nature and artificiality.

"You become responsible for what you have domesticated."¹
(Ambasz 1978: 180)

Nel 1984 i Matia Bazar pubblicano il brano *Aristocratica*, singolo che dà il titolo all'omonimo album. Il videoclip viene girato a Milano all'interno dell'appartamento di Ambrogio Beretta, fondatore insieme a Giancarlo Maiocchi dello studio fotografico Occhiomagico,² che – in collaborazione con lo Studio Metamorphosi³ – realizza il lavoro per il gruppo musicale.⁴

Due attori si muovono con gesti meccanici all'interno di una casa borghese decorata dagli arredi neomoderni di Alchimia⁵ caratterizzati da "lampade umanoidi incombenti come fantasmi da soffitto, pedane e pannelli a segmenti morbidi, come un puzzle sinuoso e multicolore" (*Casa Vogue* 1983: 136). Lo scenario, arricchito dagli interventi in computer grafica dello Studio Metamorphosi, restituisce una sintesi efficace della poetica di un panorama domestico in cui spazio, corpo e oggetti si fondono in una messa in scena fortemente connotata in un ambito che, a questa altezza cronologica, interessa particolarmente gli architetti/designer: la casa. Nell'intervento che segue, tramite un'analisi del videoclip, si cercherà di inquadrare la rilevanza di tale panorama nel sistema della cultura visiva che caratterizza gli anni Ottanta.

Premesse

Andrea Branzi in un'intervista dichiara: «Il progetto degli interni permette di aggiornare la città e cambiarne il funzionamento dal di dentro, quindi va vista in un'unica ottica metropolitana, proprio perché la città è fatta da una serie di interni e non di architetture». Con queste parole l'architetto sottolinea come l'intervento progettuale non riguardi più soltanto la dimensione urbana, ma agisca sulla piccola scala dello spazio domestico, riconoscendo nell'abitare un terreno privilegiato di trasformazione e disconoscendo per contro la possibilità di una gestione su larga scala della dimensione urbanistica del quale invece si era ampiamente occupato il Movimento Moderno.

Nello stesso periodo poi Milano diviene il palcoscenico di un grande evento dedicato alla casa: il Sa-

lone del Mobile, un fenomeno di straordinario successo e di ampia risonanza mediatica (Rusconi 2022: 69; Lazzaroni 1996). Al suo interno la sperimentazione ibrida tra moda, video e design trova ampio campo di azione nella necessità di comunicare il progetto per la casa. In questa cornice lo *styling*, la creazione cioè di un allestimento, di un ambiente all'interno del quale si stabiliscono rapporti di stile tra i diversi elementi presenti, si configura come una strategia utile all'ampliamento dei limiti funzionali del design e del prodotto (McRobbie 2007: 157; Ugelvig 2024: 372-373).

Infine si consideri che Alessandro Mendini, figura centrale del gruppo Alchimia al quale si deve l'allestimento della casa/scenografia nel videoclip, si fa portavoce – in piena coerenza con quanto finora osservato – del tema della dimensione domestica, tanto attraverso le testate da lui dirette, quanto mediante un'attività editoriale e transdisciplinare di eccezionale intensità.⁷ Sarebbe impossibile, nello spazio limitato di questo intervento e senza discostarsi eccessivamente dall'obiettivo qui delineato, dar conto della molteplicità di pubblicazioni e iniziative che Mendini dedica al tema, esistono però due nuclei tematici che, nell'interesse del presente lavoro si potrebbero menzionare come elaborazioni teoriche centrali foriere di numerosi ulteriori sviluppi: *Architettura addio* del 1981 (Mendini 1981) e il *Manifesto di Alchimia* del 1985 (Sambonet 1987: 14). La messa in opera di questi assunti si può poi verificare nella realizzazione di lavori dal forte carattere interdisciplinare, quali il videoclip *Aristocratica* o come, ad esempio, il progetto musicale *Architettura sussurrante*, un lavoro sonoro realizzato in collaborazione con i Matia Bazar, la compagnia teatrale Magazzini Criminali, Luca D. Mayer e altri (Bottin 2024). Il brano di apertura, *Casa Mia*, interpretato da Antonella Ruggero, incorpora frammenti testuali di *Casa non casa*, editoriale apparso sulla rivista *Modo* nel 1979, stabilendo un nesso diretto tra la produzione teorica e quella operativa: il disco infatti è una traduzione in forma musicale di alcune delle riflessioni del designer legate al concetto di "cinismo abitativo", ovvero una risorsa critica e una strategia estetica che, riconoscendo la dimensione privata dell'abitare come uno spazio in cui si manifesta, con particolare forza, la contraddittorietà della cultura di massa, rende visibili e udibili le disfunzioni latenti del vivere contemporaneo. Già prima dell'uscita del disco, il titolo *Architetture Sussurranti* (al plurale) era

stato impiegato per un fascicolo pubblicato da Studio Alchimia, all'interno del quale Mendini interviene con diversi contributi, tra cui *Città Ideale in Vitro*, un progetto che presentava tre edifici realizzati come modelli. Sul catalogo si legge:

Nessuna infrastruttura, nessun edificio pubblico, o municipio, o parco, o chiesa, o scuola, o centro sociale. Solo tre case con tetto a falde. Tre case che rappresentano il dramma urbano della situazione umana. La prima, una "Architettura sussurrante", ha i muri che sospirano al visitatore, emette una nenia senza fine, è impregnata dal dolore delle generazioni che ci hanno vissuto. La seconda, una "Architettura di uomini nudi", è fatta da persone usate come elementi costruttivi, è il segno del peso innaturale che l'architettura esercita sull'uomo. La terza è la "Casa del terrorista" [...] nel soggiorno, una piccola pianta grassa (unico elemento naturale) poggia su un muletto da scarpe in finto legno [...] Sul cartello giallo che dovrebbe indicare la qualità della pianta è scritto: ogni architettura nasconde un terrorista.⁸

Nel quadro delineato, le riflessioni di Branzi e Mendini disegnano un orizzonte teorico entro cui la casa si afferma come dispositivo privilegiato di rappresentazione e sperimentazione. Negli anni Ottanta, l'ambiente domestico, da oggetto di progettazione e arredo, si trasforma in un vero e proprio sistema di comunicazione, espressione di un crescente interesse per l'intersezione tra *styling*, design, moda e gusto contemporaneo (Irace 2015:165-169). In questa prospettiva, l'analisi del videoclip *Aristocratica*, anche alla luce della rilevanza attribuita a tale mezzo espressivo nel periodo considerato,⁹ può contribuire a restituire un quadro interpretativo privilegiato, da cui emergono la coerenza e l'ampiezza delle connessioni tra questi ambiti.

La casa di Ambrogio

La casa di Ambrogio nella quale è girato il videoclip è un classico appartamento dei palazzi storici del centro di Milano. Si trova in Via Tadino in Zona Porta Venezia, l'interior design è curato da Alessandro Mendini che non modifica se non in maniera effimera la struttura preesistente, le porte interne infatti vengono eliminate a suggerire una pianta libera e uno spazio fluido che è tradito tuttavia dalla struttura tradizionale di un appartamento cittadino e dagli



Fig. 1 | Immagini della casa di Ambrogio durante la performance *Un milione di domani*. Nei riquadri, in senso orario a partire dall'alto a destra, si distinguono: la Porta territoriale, Urbulante, la Valigia per ultimo viaggio di Alessandro Mendini (non visibile nel video), alcuni elementi della serie dei Mobili infiniti – un tavolo e una consolle –, l'omaggio a Sediolina K e il Letto di Giulietta. Da Casa Vogue (1983 maggio).

stipiti e i serramenti in legno bianco laccato originali. Queste caratteristiche conferiscono all'ambiente un tono convenzionale che accentua il contrasto con l'arredamento realizzato con complementi prodotti da Alchimia.¹⁰

Durante il videoclip si identificano chiaramente una serie di sedie dallo schienale trapezoidale e un tavolo dalla superficie specchiante entrambi appartenenti alla serie *Mobile Infinito* (1981). Sul piano del tavolo è collocato un disegno stampato di Francesco Clemente raffigurante un teschio che mangia dell'uva, e un corpo illuminante realizzato in tubolare di plastica trasparente e flessibile, già presentato nel progetto *La casa degli Sposi* (1983). Sul pavimento una lampada in alluminio con applicazioni azzurre triangolari è *Vegetazione sintetica* realizzata in collaborazione con Bruno Gregori. L'accesso all'abitazione avviene attraverso una *porta-territoriale* in legno arancione laccato e vetro opalino [Fig.1]. Nel corridoio d'ingresso, il soffitto è occupato da una lampada antropomorfa in alluminio blu, dotata di piedi-mensola: si tratta di *Urbulante*, (dalla *Stanza filosofica*, 1981-Fig.2). Compare inoltre un letto risultante dalla sintesi tra *Letto della morte apparente* e *Letto di fiori*, entrambi realizzati per l'allestimento *Casa di Giulietta* a Verona, insieme a una lampada di Roberto Dalisi. Completano l'ambiente una sedia in plastica arancione che cita la sediolina K 1340 di Zanuso per Kartell



Fig. 2 | Una vista di scorcio della mensola/punto luce *Urbulante*. Courtesy archivio Mendini.

(1964) ma con inserimenti di piccole luci sulle gambe e sullo schienale [Fig.3], e infine un arazzo e un tappeto dotati di un'anima in legno e rivestiti in gomma-piuma e skai, che delimitano due aree morbide e modulari, già presentate nell'allestimento *Stanza soffice*, elaborato da Mendini e Gregori in occasione della fiera *Hemiltexil* a Francoforte (Lo Pinto 2024: 109). [Fig. 4]

Lo spettatore è introdotto all'interno dell'abitazione tramite una porta-vetri, la luce ambientale è violacea e fredda, nell'appartamento si muovono un uomo e una donna nudi, sono Francesco Paolo Cosenza e Francesca Paganini (indicati nei credits emblematicamente come Paolo e Francesca) le cui gestualità sono studiate dal "regista di spazi, situazioni e comportamenti" Antonio Sixty (Pitrolo 2017) che lavora sul tema della vita di coppia studiando un canovaccio di comportamenti sul quale poi gli attori si muovono. Il videoclip, girato in betacam, ha un'introduzione



Fig. 3 | Immagini della casa di Ambrogio. Da Casa Vogue (1983 maggio).

narrativa che si dissolve in seguito in una regia sin-copata:¹¹ mentre l'uomo è seduto a tavola e legge un giornale, la donna rientra a casa con un ombrello in mano; tra i due si instaura un dialogo gestuale ambiguo, sospeso tra gioco e incomprensione, mentre su alcune parti dei corpi e su diversi oggetti intrusivi e



Fig. 4 | Immagini della casa di Ambrogio. A destra, sedie della serie *Mobile Infinito*; a terra e a parete, due pannelli della *Stanza soffice*, elaborata da Alessandro Mendini e Franco Gregori in occasione della fiera *Heimtextil* di Francoforte. Da Casa Vogue (1983 maggio).

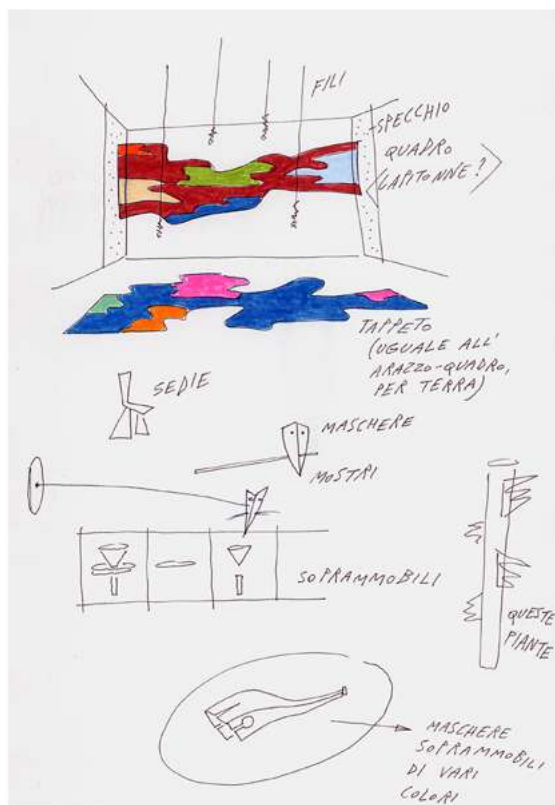


Fig. 5 | Alessandro Mendini, *Casa di Ambrogio*, Milano, 1979-83, Pennarello e matite colorate su carta, 29,7x21 cm. Courtesy: FFMAAM | Fondo Francesco Moschini A.A.M. Architettura Arte Moderna. © Eredi Alessandro Mendini; Gabriel Vaduva | Archivio FFMAAM.

simbolici, un uovo, un ombrello e una rosa con gambo a zig-zag, vengono sovrapposti intarsi in *chroma key*, tasselli realizzati da Studio Metamorphosi in computer grafica che riproducono frammenti di pattern in movimento (Dorfles 1982: 15-22). Il suono è elettronico, la voce dell'interprete cristallina; il testo si articola in sequenze paratattiche costruite per accumulo di suggestioni e immagini, dove ossimori e metafore generano un tessuto semantico in cui la materia urbana, tecnologica e artificiale convive con elementi tattili, corporei e onirici.¹²

Nel video, i movimenti degli attori, gli interventi in computer grafica e il suono elettronico sospeso tra pop e sperimentazione si intrecciano con arredi neomoderni eclettici in contrasto con un ambiente do-

mestico convenzionale, per usare un linguaggio coerente con l'epoca: banale (Radice 1980). L'abitazione, lungi dall'essere uno spazio neutro, diventa scena e metafora del "cinismo abitativo" mendiniano – un territorio in cui il progetto e l'esperienza affettiva convivono nella consapevolezza delle loro reciproche ambiguità. Sul manifesto di Alchimia pubblicato nel 1985, un breve brano sembra quasi descrivere la scena: "Per alchimia l'uomo e la donna di oggi vivono in uno stato di turbolenza e di squilibrio, ma soprattutto la caratteristica della loro vita è quella del dettaglio: frammenti organizzativi, umani, industriali, politici...".

Nella monografia di Kazako Sato del 1985 dedicata allo studio milanese è pubblicata una fotografia della *Casa di Ambrogio*, accompagnata da una didascalia che recita:

"Cosa succederebbe se un palcoscenico fosse progettato come un normale appartamento o viceversa, se un'abitazione fosse paragonata a un palcoscenico? Esiste una vita reale vissuta su un palcoscenico? O si può recitare un dramma in una residenza? Nel tentativo di creare una "casa che assomiglia a un palcoscenico", mobili e oggetti sono disposti in modo da esprimere un *dramma in una casa*. La casa esposta appartiene a un fotografo, Ambrogio Beretta. I mobili sono quelli che il fotografo usa nella sua vita quotidiana" (Sato 1985: 88-90).

Questo dualismo tra casa e scenografia trova riscontro nello specifico dell'abitazione milanese in un episodio precedente. L'appartamento infatti era già stato teatro di una performance organizzata per l'inaugurazione dell'immobile e pubblicizzata su *Casa Vogue*:

Nuova la casa milanese del fotografo molto aggiornato (Ambrogio Beretta, dell'Occhiomagico), una mano di bianco su pareti e pavimenti del vecchio stabile di Porta Venezia, arredi neomoderni, [...] in un paesaggio domestico firmato Mendini-Alchimia ("Ho pensato di abitare una casa- corridoio della vita- loculo dell'esistenza" scrive il docile inquilino), che cosa ambientare per l'inaugurazione se non una performance teatrale dell'Out-off, per la regia di Antonio Sixty, con costumi di Cinzia Ruggeri? Ed ecco, per dodici spettatori – dodici a sera – per venti sere il minispettacolo d'appartamento che porta l'inconscio in salotto, il quasi monologo di Magda Guerriero dal titolo *Un milione di domani* (sceneggiatura di M. Coviello) interrotto soltanto dalle fulminee battute estemporanee di due bambini, dal crudele ticchettio delle

loro macchine fotografiche e cineprese, dal gracchiare del registratore, dall'incongruo passaggio di una distratta adolescente, il tutto nella metafora di inquietanti frammenti di un mondo quotidiano che si va progressivamente sfaldando (*Casa Vogue*, 1983).

La commistione tra performance, moda e arredamento era una formula già consolidata: "erano i tempi delle performance di design" come le definì Mendini nel 1981 e come avvenne in occasione della presentazione di *Mobile Infinito* nel cortile della facoltà di Architettura alla presenza di Magazzini Criminali,¹³ o il 10 febbraio 1982 per *Arredo Vestitivo* al Fiorucci Store di Galleria Passarella (Bottin 2024: 202; Alemani 2018) o ancora all'interno della *Stanza Soffice* presentata alla fiera Hemiltex di Francoforte nel 1983 con gli abiti di Cinzia Ruggeri.

Non sorprende, infine, che l'inaugurazione di un piccolo appartamento in Porta Venezia abbia suscitato un'ampia attenzione mediatica: il gruppo di lavoro coinvolto riuniva alcune tra le realtà più vitali e aggiornate della Milano degli anni Ottanta, prontamente riconosciute e valorizzate da Isa Vercelloni, direttrice di *Casa Vogue*, che già nel 1979 salutava con entusiasmo la collezione *bau.haus* di Studio Alchimia¹⁴ e dall'inizio degli anni Ottanta affidava servizi e progetti di styling a Occhiomagico e Cinzia Ruggeri. Progetti che si collocavano pienamente nel clima di collaborazione interdisciplinare che definiva anche l'attività dello stesso gruppo Alchimia, il quale, nel manifesto del 1985, enunciava il principio di "despecializzazione" ovvero la possibilità che metodi di ideazione e produzione "confusi" – in cui si intrecciano artigianato, industria, informatica e tecniche tanto attuali quanto inattuali – convivano all'interno di un unico processo generativo. Che Alchimia funzionasse come un aggregatore di energie creative è testimoniato anche dal volume *Alchimia: Never-Ending Italian Design* di Kazuko Sato, una monografia dedicata all'azienda milanese, dove accanto agli arredi e ai disegni di Mendini, trovano ampio spazio gli abiti di Ruggeri – fra cui *Omaggio a Lévi-Strauss* (ritratto in uno scatto poi ritagliato per la copertina di *Aristocratica*)¹⁵ – e i lavori di Occhiomagico, con particolare rilievo per le serie fotografiche realizzate per le copertine della rivista *Domus*.

L'attività interdisciplinare degli operatori coinvolti permetteva la creazione di ambienti immersi-

vi che grazie al video o alla rivista potevano essere consegnati anche ad una base di pubblico allargata: sperimentazione sì ma non marginale poiché condotta all'interno di un sistema pienamente inserito nel mercato e nel circuito della comunicazione di massa. Questo equilibrio tra sperimentazione e capacità di diffusione capillare definisce il lavoro del gruppo, la cui ricezione è strettamente connessa alla possibilità, per alcuni dei suoi protagonisti, di operare all'interno dei principali canali dell'informazione e della cultura visiva. In questo senso, il ruolo di Alessandro Mendini è senz'altro centrale: direttore di *Casabella* (1970-1976), fondatore e direttore di *Modo* (1977-1981) e direttore di *Domus* (1979-1985), contribuisce in modo decisivo a rendere visibile e riconoscibile quella rete di esperienze interdisciplinari che univa arte, design e comunicazione. Un ultimo esempio, utile ai fini della contestualizzazione del legame tra clima di sperimentazione e accoglienza della stessa all'interno del mercato, può essere rappresentato dall'evento organizzato il 1° settembre 1983 presso il CentroDomus di Milano: *Videodesign, la scena differente*. Si trattava di un progetto di "software architettonico e decorativo", articolato in una serie di "brani video" esposti con l'obiettivo di comunicare gli arredi tramite il supporto video, "quasi un'ipotetica esposizione di informazioni ottiche in movimento [...] videodesign, promo musicali inediti, particolari e nuove esperienze sullo schermo",¹⁶ L'iniziativa, promossa dallo Studio Alchimia con Paola Navone e sponsorizzata da Abet Laminati e Bell & Howell Italia,¹⁷ testimonia l'interesse diffuso verso la convergenza tra linguaggi visivi, design e innovazione tecnologica.

La Stanza Filosofica e il Mobile infinito nella Casa di Ambrogio

Come si evince dalla descrizione dell'abitazione *La casa di Ambrogio* integra elementi provenienti da ambienti differenti già realizzati e si configura come un palinsesto progettuale. Al suo interno si possono riconoscere riferimenti a *La casa degli sposi*, *Stanza Soffice*, *La casa di Giulietta*, *La Stanza Filosofica* e *Mobile Infinito*. Si tratta di ambienti tematici nei quali gli elementi di arredo vengono inseriti in un tessuto narrativo dato da un'occasione effimera come, ad esempio, l'allestimento a Verona all'interno della presunta casa di Giulietta (Mendini 1982). Questi com-

plementi di arredo possono poi diventare protagonisti di una produzione o meno¹⁸ o rappresentare dei punti di partenza per ulteriori sviluppi progettuali.¹⁹

In un disegno pubblicato su *Alchimia* di Guia Sambonet nel 1986 e intitolato *La stanza filosofica* (1982) si riconosce la libreria da soffitto *Urbulante* e la sediolina ispirata a Zanuso, accanto ad un dispositivo elettronico dalla forma di un crostaceo indicato come: "Ipotesi di oggetto informatico / Personal decisional computer / molle aderisce al corpo e respira", in volume un testo commenta con parole che sembrano riferirsi sia alla casa di Via Tadino, sia al videoclip musicale:

Sul soffitto della stanza filosofica si staglia una grande ombra. È vero può illuminarsi e servire anche come piano libreria [...] incombe come la memoria a sottolineare la totale assenza di certezze, a vanificare speranza di volo e illusioni. Sta lì immobile sopra a una sedia che cambia fisionomia a seconda dei punti di vista, sopra a oggetti del futuro e a immagini di guerre presenti.

Mobile Infinito ha una particolare rilevanza all'interno del videoclip, alla collezione infatti appartengono sia il tavolo specchiante, sia le sedie dallo schienale trapezoidale visibili nella casa. La serie rappresenta, a questa altezza cronologica, una vera e propria messa in opera della metodologia esecutiva di *Alchimia* per la sua forte valenza metaforica e per la dimensione corale del progetto che vale la pena approfondire (Sambonet 1987: 69). La serie viene anche presentata nel 1985 all'interno della mostra *Contemporary Landscape* a Tokyo e Kyoto (Komocho Mendini 1985), in evidente riferimento alla celebre esposizione del Museum of Modern Art di New York che aveva sancito l'attenzione internazionale verso il design italiano (Ambasz 1972; Huxtable 1972; Carrera 2023). Si tratta di una collezione di mobili per lo più afferenti all'area living realizzati in truciolare di legno rivestito in laminato con gambe in metallo pressofuso progettate da Denis Santachiara e maniglie di Ugo La Pietra. La collezione prevede una serie di elementi magnetici amovibili e riposizionabili a piacere ed elementi disegnati dai principali pittori della transavanguardia italiana: Mimmo Paladino, Sandro Chia, Francesco Clemente, Nicola de Maria, Enzo Cucchi. Alla progettazione della collezione collaborano invece numerosi designer tra i quali: Achille e Piero Castiglioni, Kazuko Sato, Luigi

Serafini, Andrea Branzi, Paola Navone. Il complesso sistema di relazioni e di materiali conferisce alla collezione un'immagine eclettica e il lavoro collettivo dissolve la dimensione autoriale.

La collezione è presentata²⁰ da una performance di Magazzini Criminali (Marion d'Amburgo, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi) dal titolo *Zone Calde*, nella quale l'arredo è introdotto in una situazione critica. Nel settembre del 1981 nel cortile della facoltà di architettura di Milano, durante il Salone del Mobile, gli arredi sono schierati su due ordini, come lo skyline di una città utopica, il set di Franco Raggi, i costumi di Daniela Puppa, le luci (lampade-ombra) di Ettore Sottsass. Sulla rivista autoprodotta dal collettivo Magazzini Criminali si legge:

L'orizzonte infinito. Arredo di guerra per i luoghi di nessuno [...] La città, fuori, con le sue torri incandescenti, snoda un profilo, un linguaggio di pura comunicazione. La stanza, dentro, è un precipitato chimico di orizzonti, una macchina delirante, il luogo di formazione delle rotture e delle mitologie. Nella stanza chiusa percepisci gli spostamenti, le attrazioni, i magnetismi, le polarizzazioni. Percepisci le crepe, i sussulti. La stanza chiusa è un sistema nervoso. Ancora una veduta: la città vista dall'alto di notte dall'oblò di un aereo. E un sistema di superficie, non un sistema interiore: è pelle, nervi, nodi e non stomaco o intestino. La megalopoli è deserta. Invasa dai monsoni.²¹

Temi e questioni riconducibili a un immaginario condiviso emergono da soluzioni performative differenti ma affini, in cui il cortile della Facoltà di Architettura diventa lo scenario utopico di un arredo domestico capace di rendere ambigua la soglia tra interno ed esterno. Analogamente, in *La casa di Ambrogio* il paesaggio domestico è attraversato da tensioni emotive e contraddizioni che lo trasformano fino a farne un vero e proprio paesaggio mentale – una dimensione che trova un parallelo anche nelle copertine di *Domus* progettate da Occhiomagico dove interni e oggetti vengono proiettati in spazi simbolici e onirici, sospesi tra rappresentazione e introspezione.

Paesaggi Mentali per la merce

Tra il 1981 e il 1983 Occhiomagico realizza due serie di copertine per *Domus: NeoModern Rooms* (1981-1982) e *Symbiotic Portraits* (1983). Si tratta di collage foto-

grafici in cui interni domestici, oggetti e figure vengono rielaborati in chiave surreale e onirica, trasformati in spazi immaginari dove la relazione tra soggetto, ambiente e oggetto diventa ambigua e simbolica. Le *NeoModern Rooms* sono “stanze mentali” in cui elementi d’arredo, citazioni stilistiche e geometrie compositive vengono ricombinate con gusto eclettico mentre i *Symbiotic Portraits*, rivisitando la tradizione del ritratto editoriale, si traducono in quello che gli autori definiscono “un ritratto simbiotico” (Mutti, Romano 2006: 41) nel quale le figure – umane o personificate – si fondono con gli spazi interni in un gioco di sovrapposizioni visive che contaminano identità e ambiente.

Rievocando quell’esperienza, Giancarlo Maiocchi sottolinea la libertà progettuale ed esecutiva che l’aveva contraddistinta: “Avendo carta bianca potevamo allearci con chiunque fosse interessato a partecipare. Ci veniva dato solamente un prodotto che doveva apparire. [...] Ci eravamo dati dei temi per ogni copertina con l’architetto Alessandro Mendini, allora direttore della rivista, a cui comunicavamo il nostro progetto e che spesso approvava incondizionatamente.” (Lo Pinto 2024: 102-103). Un’analoga testimonianza è fornita da Marco Poma di Studio Metamorphosi: “Ci si trovava lì senza neanche progettare. Era un atteggiamento molto *Fluxus*. Ti fidi delle persone con cui hai scelto di collaborare. Maiocchi era il fotografo, io il videomaker. La progettazione e costruzione dello storyboard, come *Per un vestire organico* (1983), era il risultato di storie assolutamente personali. Le narrazioni dei nostri progetti rimanevano aeree, impalpabili: consistevano in un’uguaglianza di vedute. Ci siamo inventati ogni cosa.” (Lo Pinto 2024: 105-105).

Nella serie delle copertine di *Domus*, non è difficile riconoscere l’influenza dell’estetica radicale ma a differenza dei progetti utopici della fine degli anni Settanta al centro della scena vi è un prodotto concreto, inserito nel mercato e ciò che lo circonda ne costituisce lo scenario, il paesaggio.

La “libertà progettuale” richiamata da Poma può dunque intendersi come un terreno di visioni condivise, ma l’idea che tale attività fosse estranea alle logiche di comunicazione commerciale appare oggi parziale. La scena esiste costantemente come cornice del prodotto – che si tratti degli abiti di Ruggeri, dei mobili di Alchimia o dei Matia Bazar, in un continuo scambio tra immagine, moda, design e mercato. *Mus-*

solini’s Bathroom, celebre copertina della serie *Neo-Modern Rooms*, richiama senza dubbio, come ricorda Francesco Spampinato: “ambienti mentali che intendono celebrare il “banale”, il “kitsch” e la “amoralità stilistica” [...] paesaggi sognanti in cui compaiono finti marmi, piante di plastica, oggetti surreali dai colori pastello, schermi ed elementi decorativi che ricordano caramelle o i pixel di videogame [...] l’utilizzo dei quali ha per Mendini una funzione quasi ideologica,” (Spampinato 2021: 8), ma è anche, come indica analiticamente la didascalia, un interno progettato da Andrea Branzi e Studio Alchimia, in cui figurano la chaise-longue *Genni* di Mucchi, il portaoggetti *Chichibio* di Gino Levi Montalcini e Pagano, la sedia-scrigno *Follia* e la poltroncina *Benita* (poi *Sant’Elia*) prodotti da Zanotta (*Domus* n. 627 1982).

In questo intreccio intermediale il prodotto costituisce l’elemento di tensione più ambiguo: è insieme causa e conseguenza di un’aspirazione complessa e compromessa, una tensione che esplose nella dimensione domestica dell’abitare come uno spazio in cui si manifesta con particolare forza la contraddittorietà della cultura “neo-moderna”. Nel 1985 alla Triennale di Milano si realizza una mostra sintomatica dal titolo *La Neomercé: il design dell’invenzione e dell’estasi artificiale* l’esposizione presenta una serie di prototipi che realmente o ipoteticamente sfruttano le possibilità tecnologiche per proporsi come oggetti di nuovi bisogni non ancora verificati, oggetti extra-artificiali, impensati tecnologici. Alchimia è presente con *Oggetto Affezionato*, la descrizione che ne fornisce Mauro Panzeri sembra consegnare una chiave di lettura che rivela connessioni puntuali con le soluzioni adottate negli ambienti fino ad ora descritti:

Nella loro collezione ambrosiana i Settala, accanto ai reperti delle ricerche naturaliste, collezionarono un automa in legno grande come un uomo sputava fumo ed emetteva cigolii all’entrata del pubblico. Quest’oggetto indicava una predisposizione del suo autore ma anche del suo pubblico: l’intento non era scientifico; tutto era votato a un’estetica del meraviglioso, un motto di spirito allusivo all’improbabile organizzazione del tutto. In fondo, quel prototipo di automa inutile racchiude in sé, più d’un dato: l’effetto speciale è un moltiplicatore del reale con l’intento di raggiarlo. I prototipi d’abitazione visitati in questi anni, telematici o elettronici, sembrano invece solitari, senza bisogno d’abitanti; simulano un’iperattività che mai realmente raggiungono.

Le case elettroniche si accendono raramente della magia dell'invenzione e l'effetto speciale non raggira il reale ma diviene caricatura di sé stesso. Ma gli oggetti non parlano né si emozionano; nel loro destino nulla è iscritto perché non prevedono. Eppure a ogni passo della loro storia acquistano il consenso di chi li progetta; colui che, celandosi, finge di non esserci. A quando un oggetto senza autore? (Santa-chiara 1985: 22)

Oggetto affezionato non rinuncia alla meraviglia, alla partecipazione e all'imprevisto dell'uso ma invita a immaginare un oggetto capace di autonomia, liberato dal narcisismo del progettista e restituito al suo utilizzatore, così come nella sua realizzazione collettiva lo era il *Mobile Infinito*. Nel comunicato stampa rilasciato in inglese per la presentazione durante il Salone del Mobile, Mendini ne scrive così:

Mentre il mobilio reale è sano, assoluto, stabile, sicuro di sé (rifiuta ogni contatto dall'alto della propria verità ascetica, lucidata e gelida), il mobilio infinito è loquace, malato, misterioso, fugace, incerto, con lo sguardo sognante (e attrae e raccoglie nei pori della sua pelle la massima quantità di polvere mentale che lo circonda). Il mobilio infinito è un mobilio 'filosofico': è infatti un mobilio immobile, un deserto in cui tutto sembra accadere, ma in realtà nulla accade mai".²²

Questo scenario, il deserto dove potrebbe accadere di tutto ma nulla accade, è anche *la Casa di Ambrogio* nella lettura che ne fanno Occhiomagico e Studio Metamorphosi. Una stanza filosofica dove il "cinismo abitativo" si confronta con "oggetti affezionati", mosaici elettronici, pavimenti soffici, librerie umanoidi, un ambiente coerente nella sua instabilità "neomoderna" nel quale collaborazione e interdisciplinarietà sono una soluzione formale, una strategia operativa di *styling* inteso come pratica di costruzione dell'immagine.

Conclusioni

Il *paesaggio domestico* costituisce il vero nucleo teorico entro cui si inscrivono le esperienze analizzate. Nella *Casa di Ambrogio*, come nelle copertine di *Domus*, l'ambiente dell'abitare si trasforma da luogo funzionale a campo di rappresentazione, assumendo la forma di un dispositivo estetico e concettuale. La casa diventa un *paesaggio mentale*, costruito attra-

verso pratiche intermediali che coinvolgono immagine, corpo, suono e movimento, dove l'esperienza quotidiana è tradotta in linguaggio visivo.

In questo contesto, lo *styling* assume una funzione centrale. Lungi dall'essere un'operazione puramente decorativa, esso agisce come pratica di costruzione del significato, in cui arredi, corpi e superfici sono disposti secondo logiche narrative e simboliche. Un metodo progettuale e strumento di mediazione tra il linguaggio del design e quello della comunicazione.

Parallelamente, la posizione del prodotto all'interno di questo paesaggio si carica di ambivalenza. Nei lavori di Occhiomagico e Alchimia, così come nei progetti di Mendini, l'oggetto non è più semplice veicolo di funzione, ma parte integrante di una costruzione semantica, presenza simbolica e affettiva, ma anche segno della sua appartenenza al mercato.

In questa prospettiva, il *cinismo abitativo* mendiniano offre una chiave di lettura efficace. Il paesaggio domestico che emerge da queste esperienze non è più lo spazio rassicurante dell'intimità, ma un luogo di rappresentazione condivisa, in cui il design si confronta con la logica mediale e con la spettacolarizzazione della vita quotidiana. Così nell'equilibrio instabile tra progetto, immagine e comunicazione si definisce una nuova idea di domesticità: una scena in cui il prodotto diventa linguaggio, lo *styling* metodo e la casa comunicata tramite il video, un territorio simbolico capace di raccontare la complessità di un'epoca.

Note

* Si ringrazia l'Archivio Mendini per la disponibilità e per la concessione delle immagini. Le fotografie della casa di Ambrogio, in parte pubblicate su "Casa Vogue" nel 1983, mostrano un allestimento dell'abitazione adattato alle esigenze del servizio fotografico: gli arredi non sono disposti come nel videoclip. Si ringrazia l'artista Antonio Sixty per le indicazioni.

¹ La citazione, chiaramente proveniente dal celebre romanzo di Antoine de Saint-Exupéry, compare anche in calce al catalogo della mostra *Italy: The New Domestic Landscape* (MoMA, New York, 1972).

² Occhiomagico nasce a Milano nel 1971 dall'incontro tra Ambrogio Beretta e Giancarlo Maiocchi. Fin dagli esordi lo studio imposta una poetica che incrocia simbolismo, surrealismo e psichedelia, teorizzando nel 1974 la "piacevolissima illusione" della fotografia e definendo una "nuova fotografia". Nel 1986 il duo si scioglie e Maiocchi prosegue l'attività come Occhiomagico, affiancando alla produzione artistica un intenso lavoro didattico. (Bolelli 1998; Mutti, Romano 2006; Spampinato 2020)

³ Studio Metamorphosi, fondato nel 1983 da Marco Poma, Momi Moderato e Andrea Gianotti affianca all'attività commerciale la realizzazione di filmati sperimentali. (Spampinato 2020)

⁴ Il video è attualmente visibile a questo link: <https://www.youtube.com/watch?v=EXevJLD0xAE>

⁵ Alchimia, fondato nel 1976 a Milano da Alessandro e Adriana Guerriero, nasce dalle istanze del post-radical, riunendo figure come Branzi, Mendini, Sottsass, Dalisi e il gruppo UFO. Fin dall'inizio il collettivo invita a ripensare piccole serie di oggetti libere da vincoli produttivi, in un'ottica sperimentale e simbolica. Nel 1985, con il Manifesto di Alchimia redatto da Mendini, si chiarisce l'intento di *ri-disegnare* e *ri-caricare* gli oggetti di un nuovo valore semantico e quasi totemico: "Per Alchimia il disegno è un ciclo: tutto quanto accadrà è già avvenuto, e la fantasia individuale [...] può percorrere ogni cultura e luogo, purché operi in maniera innamorata" (Vercelloni 1979; Sato 1985; Sambonet 1987; Concar, Mercatti 2017; Brennan 2020).

⁶ Si tratta di un'intervista rilasciata a Davide Fabio Colaci nel 2018 per *Domus*, che riprende molti dei temi già impostati nel 1980 e pubblicati nella raccolta di scritti *Moderno, postmoderno, millenario*. Nell'articolo che dà il titolo al volume, in particolare, viene messa a confronto l'utopia radicale con l'utopia del movimento moderno, dalla quale scaturisce, dopo il 1968, una nuova consapevolezza nei confronti dell'architettura: "si sta configurando una situazione nella quale l'architettura è di fatto morta" (Colaci 2018; Branzi 1980: 70).

⁷ Per Alessandro Mendini l'ibridazione tra scrittura e design è un vero strumento operativo, e la sua produzione editoriale è ampia e articolata. Si indicano di seguito alcune raccolte particolarmente significative oltre ai testi dello stesso indicati in bibliografia: Parmesani 2016; Galbiati 1991:p.19.

⁸ Testo stampato su un fascicolo che accompagnava la mostra e pubblicato su *Irace* 1981 e Bottin 2023.

⁹ In Italia, gli anni Ottanta segnano l'avvio della sperimentazione del videoclip come nuovo linguaggio comunicativo e artistico. Tra il 1981 e il 1984 va in onda *Mister Fantasy*, programma condotto da Carlo Massarini e ideato da Paolo Giaccio, che dal 1983 si arricchisce di interventi in computer grafica realizzati dalla Rai in collaborazione con Mario Convertino. Poiché le case discografiche italiane non investono ancora in modo sistematico nella produzione di videoclip, mol-

ti vengono realizzati dagli stessi autori della trasmissione. Nel 1983, inoltre, agli Incontri cinematografici di Salsomaggiore viene introdotta la sezione *Videomusica*, vinta da *Il video sono io* di Matia Bazar diretto da Piccio Raffanini. (Lagonigro 2018: 146-171; Peverini 2004, Sibilla 1999). Per un maggiore approfondimento sul tema dell'intreccio tra televisione ed espressione artistica si rimanda al prezioso lavoro di Francesco Spampinato indicato in bibliografia (Spampinato 2022). Tuttavia, sarebbe ingenuo considerare questo video entro un ambito puramente artistico: come si cercherà di dimostrare, esso si colloca piuttosto all'incrocio tra arte, design e marketing.

¹⁰ Il mobilio non è realmente prodotto in scala industriale, molti degli arredi sono prototipi o, come si vedrà in seguito "nuclei concettuali" dal quale poi nasceranno nuovi oggetti o allestimenti (Fiz 2010; Concar, Mercatti 2016).

¹¹ Interrotta due volte da frame che mostrano la cantante e la band Aggiunti in una seconda versione del videoclip.

¹² Si riporta di seguito il testo scritto da Carlo Marrale e Salvatore Aldo Stellita: "Voglio le mie tasche piene / E sangue e ferro e sabbia nelle vene / L'oro e l'eresia / Profondo rosso, obliqua simmetria / Ed una nave orienta la prua / In alto mare a liberare / Aristocratica / Occidentale falsità / Dove arriva la fantasia / Un punto immobile di malinconia / Mutabile assoluto / Cemento armato, trame di velluto / Ed il pianeta chiede di lei / Della sua vita un po' bandita / Aristocratica / Frammento senza gravità / Per te, laguna veneziana / Per te, notte transilvana / Per te, una carezza vera / Nella macchina del tempo di una sera / Oggi vado a gonfie vele / Tra falso e vero, tra Caino e Abele / Frontiera d'incoscienza / Morbida griglia, fredda d'innocenza / Ed un soffitto di nostalgia / In aria esplose e un'eco si ode / Aristocratica, aristocratica / Per te, mezza luna egea / Per te, sindrome europea / Per te, sogno non finito / In mezzo al cielo che si tocca con un dito / Per te, maschera di giada / Per te, olografia di strada / Per te, batuffolo di lana / La paura di un tranquillo fine settimana".

¹³ Mendini aveva già lavorato come scenografo allestitore per Magazzini Criminali in *Ebdomero* (1979) e *Crollo Nervoso* (1980) (Cattiodoro 2007).

¹⁴ "Un passo memorabile nella storia del design contemporaneo" (Vercelloni 1979: 55).

¹⁵ L'abito, come dichiara la stessa Ruggeri, era stato disegnato per la band e la soluzione della forma a zig-zag escogitata per poter essere rappresentata sia su altri indumenti, sia nelle scenografie e nella grafica (Lo Pinto 2023: 138).

¹⁶ Anonimo 1983: 98.

¹⁷ Bell & Howell è un'azienda produttrice di cinescopi professionali fondata a Wheeling (Illinois), nell'area di Chicago, nel 1909.

¹⁸ Si tratta di pezzi realizzati comunque in tirature limitatissime e a oggi difficilmente rintracciabili sul mercato.

¹⁹ Come ad esempio *Urbulante*, che diventa *Vassoio Adam* prodotto per Museo Alchimia nel 1986.

²⁰ Sulla rivista autoprodotta dal gruppo sono dichiarate varie date per la performance, la prima delle quali è indicata a Vienna al Museum des XX. Jahrhunderts il 10/14 giugno 1981. I Mobili di Alchimia e gli abiti di Daniela Puppa però sono inseriti nel lavoro solo in occasione del Salone del Mobile di Milano nel settembre del medesimo anno.

²¹ In *Magazzini Criminali* n. 5, primavera 1982, s.p. Archivio AdAc -

Università di Genova.

²² Comunicato stampa, settembre 1981, Archivio AdAC, traduzione nostra. Qui di seguito l'originale: "While real furniture is healthy, absolute, stable, confident (reject any contact from the heights of its ascetic, polished and frigid truth). Infinite furniture is chatty, ill, mysterious, fleeting, uncertain, dreamy-eyed (and attracts and collects in the pores of its skin the maximum amount of mental dust around it) Infinite furniture is "philosophical" furniture: indeed, it is immobile furniture, a desert where everything seems to happen but nothing ever does".

Bibliografia

- ANONIMO (1983), "Videodesign, la scena differente", *Domus* n. 542, maggio, p. 98.
- ALEMANI C. et al (2018), *Epoca Fiorucci*, Consorzio Museum Musei, Venezia.
- AMBASZ E. (a cura di) (1972), *Italy: The New Domestic Landscape. Achievement and Problems of Italian Design*, Museum of Modern Art, New York.
- BOLELLI F. (1988), *Metamorphosi*, in BOLELLI F. (a cura di), *Metamorphosi. Progetti, video, installazioni, films, TV, idee e immagini*, Metamorphosi Editrice, Milano, pp. 10-11.
- BONITO OLIVA A., CASCIANI S., HAKS F. (1988), *Alessandro Mendini*, Giancarlo Politi Editore, Milano.
- BOTTIN G. (2024), "Il 'cinismo abitativo' nelle architetture sussurranti di Alessandro Mendini" in *Comparatismi*, 9, 2024, pp. 195-207.
- BRENNAN A. (2020), "The Critical Kitsch of Alchimia and Memphis: Design by Media", in VAN ACKER W., MICAL T. (a cura di), *Architecture and Ugliness: Anti-Aesthetics and the Ugly in Postmodern Architecture*, Bloomsbury Visual Arts, New York, pp. 209-219.
- BRANZI A. (1980), *Moderno postmoderno millenario: scritti teorici 1972-1980*, Studio Forma Alchimia, Milano, pp. 80-87.
- CARRERA C. (2023), *Italy: The New Domestic Landscape. Un controllo* in "AIS Journal/ Storia e Ricerche", vol. 10, n.18, pp. 37-50.
- CASA VOGUE (1983), "Teatro d'appartamento: una casa", maggio, 141.
- CATTIODO S. (2007), *Architettura Scenica e teatro urbano*, Franco Angeli Editore, Milano.
- COLACI D.G. (2018), "Andrea Branzi: la preistoria non è terminata" in *Domus*, 18 gennaio 2018 Online: <https://www.domusweb.it/it/design/2018/01/18/andrea-branzi-la-preistoria-non-terminata>
- CONCARI C., MERCATTI R. (2017), *Alessandro Guerriero: al diavolo alchimial*, H20, Milano.
- DORFLES G. (1982), "Tecnica e fantasia nella spazialità audiovisiva", in Bettetini, G. (a cura di) (1982), *Forme scenografiche della televisione*, Franco Angeli, Milano.
- ECO U. (1983), *Sette anni di desiderio. Cronache 1977-1983*, Bompiani, Milano.
- FERRARI A. (1979), *Ecllettismo rigoroso, quasi scientifico*, in *Modo*, A.IV, n. 26, p. 17.
- FIZ A. (a cura di) (2010), *Alessandro Mendini. Alchimie. Dal controdesign alle nuove utopie* (Catalogo della mostra, MARCA Museo delle Arti di Catanzaro, 11 aprile - 25 luglio 2010), Electa, Milano.
- GALBIATI M. (1991), *Alessandro Mendini. La poltrona di Proust*, Trachida, Milano.
- HUXTABLE A.D. (1972, 26 maggio), "Italian Design Show Appraised - Ambiguous and beautiful", *The New York Times*, p. 43.
- IRACE F. (2016), *Codice Mendini. Le regole per progettare*, Electa, Milano.
- ID. (a cura di) (1981), *Architetture Sussurranti*, Idea Books, Milano.
- ID. (2015), *La casa in mostra*, in IRACE F. (a cura di), *Storie d'interni. L'architettura dello spazio domestico moderno*, Carocci Editore, Roma, pp. 165-195.
- LAZZARONI L., *35 anni di design al salone del mobile : 1961-1996*, Cosmit, Milano 1996.
- KOHMOTO S., MENDINI A. (a cura di) (1985), *Contemporary Landscape. From the Horizon of Postmodern Design* (Catalogo della mostra, Kyoto, The National Museum of Modern Art, 11 settembre - 20 ottobre 1985; Tokyo, The National Museum of Modern Art, 7 dicembre 1985 - 19 gennaio 1986), National Museum of Modern Art, Kyoto.
- LA PIETRA U. (a cura di) (1982), "Lo spazio audio-visivo", in *Catalogo Generale XVI Triennale di Milano*, Alinari, Firenze, pp. 70-75.
- LAGONIGRO P. (2018), "Da Mister Fantasy a Immagina. Arte elettronica in tv", in *piano b. Arti e culture visive*, 3:2, pp. 146-17.
- LIGGERI D. (2007), *Musica per i nostri occhi. Storie e segreti dei videoclip*, Bompiani, Milano.
- LO PINTO L. (a cura di) (2022), *Cinzia Says...* (Catalogo della mostra, MACRO - Museo d'Arte Contemporanea di Roma, 14 aprile - 28 agosto 2022), Mousse Publishing, Roma.
- MAGAZZINI CRIMINALI, *Zone Calde* in "Magazzini Criminali", n. 5, primavera 1982.
- MALVEZZI J. (2015), *Remedi-Action. Dieci anni di videoteatro italiano*, PostmediaBooks, Milano.
- MASSARINI C. (2009), *Dear Mister Fantasy: foto-racconto di un'epoca musica-le in cui tutto era possibile: 1969-1982*, Rizzoli, Milano.
- MCROBBIE A. (2007), *British Fashion Design: Rag Trade or Image Industry?*, Routledge, Londra.
- MENDINI A. (1979), *Casa e non casa*, in *Modo*, 18, p. 17.
- ID. (1981), *Architettura Addio*, Shakespeare & Company, Milano.
- ID. (1982), *Una casa per Giulietta*, Bianca e Volta, Povoletto.
- ID. (1983), *Architettura Sussurrante*, LP, Ariston Music, Milano.
- ID. (1985), *Manifesto di Alchimia*, Studio Alchimia, Milano. Utilizzato nella versione stampata su (Sambonet 1986:14).
- MORDACCI R. (2017), *La condizione neomoderna*, Einaudi, Torino.
- MUTTI R., ROMANO G. (2006), *Occhiomagico: Interiors*, Electa, Milano.
- PARMESANI L. (a cura di) (2016), *Alessandro Mendini. Scritti di Domenica*, PostmediaBooks, Milano.
- PEVERINI P. (2004), *Il videoclip. Strategie e figure di una forma breve*, Meltemi, Roma.
- PITROLO F. (a cura di) (2017), *Syxy sorriso e altre storie*, Yard Press, Roma.
- RADICE B. (1984), *Memphis: ricerche, esperienze, risultati, fallimenti e successi del nuovo design*, Electa, Milano.
- ID. (a cura di) (1980), *Elogio del banale* (catalogo della mostra L'oggetto banale, I Mostra Internazionale di Architettura, Biennale di Venezia, 27 luglio - 19 ottobre 1980), Studio Forma / Alchimia, Torino-Milano.
- RINALDI A. (a cura di) (1983), *Alessandro Mendini: Progetto Infelice*, RDE, Milano.
- RINALDI R. M. (1981), *Il mobile infinito*, Studio Alchimia, Milano.
- RUSCONI P. (2022), "Da Memphis a Milano via New York" in Davide Colombo (a cura di), *Milano Ottanta. Aspetti del sistema artistico e culturale a Milano*, Scalpendi, Milano, pp. 67-79.
- SAMBONET G. (1987), *Alchimia 1977-1987*, Allemandi, Torino.
- SANTACHIARA D. (1985) (a cura di), *La Neomerce. Il design dell'invenzione e dell'estasi* (catalogo della mostra, Triennale di Milano, febbraio-marzo 1985), Electa, Milano.
- SATO K. (1985), *Alchimia. Never-ending Italian Design*, Rikuyo-sha Publications, Tokyo.
- SPAMPINATO F. (2021), *Universo Alchimia: metafisica del quotidiano e intermedialità postmoderne*, in *Palinsesti*, 10, pp. 1-32.
- ID. (2022), *Art vs TV. A brief History of Contemporary Artists Response to Television*, Bloomsbury Academic, New York.
- SIBILLA G. (1999), *Musica da vedere. Il videoclip nella televisione italiana*, Rai Eri, Roma.
- UGELVIG J. (2024), "Lo stile di Cinzia Rggeri", in Lo Pinto L. (a cura di) (2022), *Cinzia Says...* (Catalogo della mostra, MACRO - Museo d'Arte Contemporanea di Roma, 14 aprile - 28 agosto 2022), Mousse Publishing, Roma.
- VERCELLONI I. (1979), "Operazione Alchimia" in *Casa Vogue*, dicembre, p. 155.
- ID. (1985), *1970-1980: dal design al post-design. I migliori mobili, le lampade più belle degli ultimi dieci anni*, Condé Nast - I Libri Guida di Casa Vogue, Milano.
- ID. (1985), *Styles d'intérieur. Le choix de Casa Vogue*, Payot, Paris.

Dal paesaggio al territorio: eco-arti e stratificazioni di senso

VIRGINIA VANNUCCHI

Università di Firenze
virginia.vannucchi@unifi.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.36.578>

Keywords

Eco-arte
Paesaggio
Territorio
Ecosofia
Antropocene

Keywords

Eco-art
Landscape
Territory
Ecosophy
Anthropocene

Abstract

Il contributo indaga la transizione dal concetto di 'paesaggio' a quello di 'territorio' attraverso le pratiche dell'eco-arte contemporanea. Muovendo dalla critica al paesaggio come genere compromesso ed esausto, si esplora come alcune esperienze artistiche possano riattivarne il potenziale. Assumendo come riferimento il paradigma ecosofico di Guattari, l'analisi si concentra sulle opere di Emanuela Ascari, che interpreta il suolo come archivio vivente, e di Irene Coppola, che legge le ferite urbane come palinsesti di memoria. In questo orizzonte, l'arte si configura come pratica incarnata di cura, capace di trasformare il paesaggio da semplice veduta a campo di forze e interdipendenze, delineando un modello etico-estetico per nuove forme di coesistenza tra l'umano e ciò che va oltre l'umano.

This paper investigates the transition from the notion of 'landscape' to that of 'territory' through the lens of contemporary eco-art practices. Starting from the critique of landscape as a compromised and exhausted genre, it explores how certain artistic interventions can reactivate its potential. Informed by Guattari's ecosophical paradigm, the analysis focuses on the work of Emanuela Ascari, who conceives the soil as a living archive, and Irene Coppola, who interprets urban scars as palimpsests of memory. Within this framework, art emerges as an embodied practice of care that transforms the landscape from a mere vista into a field of forces and interdependencies, outlining an ethical-aesthetic model for new forms of coexistence between the human and the more-than-human.

1. Introduzione

“Ci sono buone ragioni perché artisti e storici dell’arte guardino con sospetto al genere del paesaggio” (Cheetham 2018: 49).¹ Mark A. Cheetham apre il secondo capitolo di *Landscape into Eco Art: Articulations of Nature Since the '60s* riconoscendo i rischi legati a un genere potenzialmente limitante – quello del paesaggio – rispetto a pratiche artistiche contemporanee apparentemente in grado di restituire una definizione della Terra più articolata e attuale. Già William J. T. Mitchell, nel volume *Landscape and Power*, aveva sollevato dubbi sull’innocenza del paesaggio in quanto genere artistico, contribuendo in modo fondamentale a reconsiderarne il ruolo da sfondo neutro a costruito ideologico e culturale. Mitchell invita a pensare al paesaggio “non come un oggetto da vedere o un testo da leggere, ma come un processo attraverso il quale vengono a formarsi le identità sociali e soggettive” (Mitchell 2002: 1). Nella terza delle sue tesi sul paesaggio (cfr. ivi: 5), l’autore definisce quest’ultimo un ‘geroglifico sociale’, vale a dire un dispositivo capace di celare i rapporti storici, materiali e culturali che ne hanno costituito la formazione.² In tal senso, “Il paesaggio [...] naturalizza una costruzione culturale e sociale, rappresentando un mondo artificiale come se fosse semplicemente dato e inevitabile” (ivi: 2),³ rendendo così invisibili le tensioni e i regimi di controllo che ne costituiscono il fondamento.

Un’analoga consapevolezza critica attraversa il pensiero di Timothy Morton in *Ecology without Nature*, dove l’autore rilegge in termini di causalità un atteggiamento diffuso di romanticizzazione del mondo naturale (cfr. Morton 2007). Morton denuncia come l’idea stessa di ‘natura’ – e, conseguentemente, l’estetica del paesaggio – sia profondamente compromessa da una visione romantica, se non addirittura feticistica, del naturale. Secondo Morton, l’idea di natura come mero sfondo delle vicende umane, quale locus amoenus, fonte di cura per l’alienazione della società moderna, oppure ancora come sinonimo di spazio ‘puro’ da preservare e mantenere intatto rispetto alle attività umane, aumenta di fatto la percezione nell’immaginario collettivo del naturale come Altro, assoluto e scisso rispetto all’umano. Così concepita, la natura diviene merce, risorsa e oggetto inerte, consolidando la dicotomia che vede opposte Natura e Cultura e ostacolando l’emergere di una rea-

le sensibilità ecologica. Seguendo la linea di pensiero tracciata da Mitchell, risulta evidente come la natura romanticizzata – e con essa la contemplazione estetica del paesaggio nelle sue versioni sublimi o pittoresche – risulti funzionale al mantenimento di logiche di dominio e sfruttamento, contribuendo a mascherare i processi estrattivi che lo attraversano.

Secondo Cheetham, tuttavia, il genere del paesaggio – per quanto storicamente compromesso – non deve essere ridotto a un paradigma obsoleto e, di conseguenza, abbandonato, ma piuttosto indagato e riattivato alla luce delle sue potenzialità critiche e trasformative. L’autore riconosce, infatti, come il genere abbia funzionato da veicolo di disuguaglianze e strumento ideologico, condividendo con Mitchell l’idea che, in molte sue manifestazioni, esso abbia partecipato alla costruzione di un immaginario coloniale ed eurocentrico, talvolta vero e proprio apparato visivo dell’imperialismo. A differenza però di Mitchell e Morton, Cheetham non suggerisce una rottura netta con la tradizione del paesaggio. Facendo propria la lezione di Mark S. Phillips (cfr. Phillips 2004), egli sottolinea come ogni tradizione viva debba essere continuamente reinventata e la sua trasmissione possa paradossalmente manifestarsi anche attraverso atti di rottura, anziché unicamente di continuità (cfr. Cheetham 2018: 59).

È in questo quadro teorico che Cheetham inserisce la riflessione sulle pratiche della Land Art e della più recente eco-arte,⁴ rapportandole al genere del paesaggio non nei termini di un ritorno a esso, ma in quanto pratiche trasformative in grado di stabilire una relazione dialettica – e talvolta polemica – con il genere. Nel farlo, l’autore apre la riflessione a categorie teoriche contemporanee, come il pensiero radicale⁵ e una concezione non lineare del tempo,⁶ capaci di scardinare la lettura teleologica della storia dell’arte e di valorizzare le potenzialità critiche ancora attive nella tradizione paesaggistica. Respingendo la dicotomia formulata da John Gibson, secondo cui si tratterebbe di scegliere tra paesaggio o pensiero radicale (cfr. Boettger 2004), Cheetham propone invece una congiunzione critica tra i due termini. A sostegno di questa prospettiva, egli richiama la concezione temporale non lineare elaborata da Michel Serres e ripresa da Steven Connor: un modello topologico e ‘ripiegato’ del tempo che consente di interrogare le continuità storiche senza ricadere in una logica finalistica del

divenire (cfr. Connor 2004). Come ha efficacemente sintetizzato Connor, “L’innovazione non scaturisce dal tentativo di separarsi dalla storia, bensì dal preservare la possibilità di una rilettura delle continuità storiche” (ivi: 116).⁷

Se dunque, sulla scia di Mitchell, “Il paesaggio è uno scenario naturale mediato dalla cultura” (Mitchell 2002: 5),⁸ diventa necessario interrogarsi sulle modalità attraverso cui esso agisce non solo come forma visiva, ma anche come luogo di co-produzione di soggettività e immaginari collettivi.

Si rende pertanto utile, in questa prospettiva, introdurre il concetto di ‘ecosofia’ sviluppato da Félix Guattari in *Le tre ecologie*. Lungi dal ridurre il collasso climatico a una questione settoriale, l’autore individua nella co-implicazione tra ambiente, società e psiche il nodo cruciale da cui ripensare le relazioni tra gli esseri viventi e i territori che abitano (cfr. Guattari 2019). L’ecosofia si presenta come un paradigma etico-estetico e operativo che rifiuta una cosmologia di tipo gerarchico, in cui l’essere umano è al vertice della piramide, a favore di un modello reticolare che pone sullo stesso piano tutte le interconnessioni tra i viventi.

In questa direzione, l’arte ecologica abbandona l’idea di paesaggio come mero oggetto – ‘veduta’ – da rappresentare, abbracciando una concezione dell’opera come processo situato e del paesaggio come rete di interdipendenze. L’eco-arte, in tal senso, agisce oltre il visivo, scardinando le tradizionali categorie estetiche e operando come spazio di sperimentazione in cui ridefinire i rapporti tra soggettività, ambiente e comunità. Rispetto ad alcune prime esperienze sviluppatasi negli anni Settanta – che, pur avendo avuto il merito di avviare un dialogo tra arte ed ecologia, erano spesso contraddistinte da un’estetica contemplativa o elegiaca nei confronti del paesaggio e, più in generale, del naturale – l’eco-arte degli ultimi decenni ha raggiunto una maggiore maturità teorica e operativa. L’arte ecologica ha di fatto messo in campo ciò che T. J. Demos ha definito “una politica estetica intersezionalista” (Demos 2016: 13),⁹ articolando i caratteri di un’azione artistica attraverso cui l’esperienza percettiva si intreccia a forme di azione civica, trasformazione di contesti locali e impegno eco-politico. In queste pratiche, “l’arte non privilegia più esclusivamente l’esperienza della contemplazione estetica confinata nella galleria, bensì

emerge a stretto contatto con la ricerca sul campo, le pedagogie creative, la mobilitazione politica e le collaborazioni con la società civile” (ibidem),¹⁰ configurandosi così come dispositivo situato,¹¹ incarnato¹² e relazionale.¹³

I due casi studio che seguono propongono altrettante declinazioni operative delle riflessioni fin qui tracciate, mettendo in luce il modo in cui l’eco-arte contemporanea si configuri quale ambito privilegiato per ripensare criticamente il paesaggio. Come osserva Cheetham, l’eco-arte è infatti in grado di interrogare il paesaggio lasciandosi al contempo interrogare da esso, tanto come genere artistico quanto come dispositivo storico e politico. Dall’esplorazione del suolo come archivio vivente alla cartografia delle memorie inscritte nelle ferite urbane, le opere analizzate restituiscono una visione del paesaggio come territorio di potere, memorie e relazioni, dove si intrecciano ecologie ambientali, sociali e mentali.

2. Archivio naturale e profondità del suolo. Il paesaggio come stratificazione vivente nell’opera di Emanuela Ascari

Il concetto di paesaggio fin qui delineato come rete stratificata di relazioni temporali e interspecie assume i contorni di un archivio vivente: un organismo in cui memorie, materie e agentività¹⁴ si attraversano, riscrivendosi continuamente. Tuttavia, proprio il concetto di archivio è messo in crisi nell’Antropocene,¹⁵ gravato dal paradosso derridiano che, come richiamato da Claire Colebrook, evoca la possibilità che l’intera traccia del pensiero umano possa ridursi a mera ‘materia’ geologica su un pianeta privo di lettori (cfr. Colebrook 2014). Se quindi, da un lato, il pensiero di Jacques Derrida mette a nudo la potenziale crisi di un archivio *umano* destinato a diventare materia illeggibile, dall’altro, l’approccio dell’eco-arte riarticola il concetto stesso di archivio, ridefinendone l’assetto epistemologico. Non più deposito passivo, ma generativo, l’archivio *ecologico* sposta l’attenzione dalla decifrazione del senso alla partecipazione a un processo materiale: in altre parole, da una prospettiva antropocentrica a una ecosofica. Si tratta, dunque, di uno spostamento di paradigma radicale, per cui l’archivio cessa di essere un testo in attesa di decodifica per diventare un organismo vivente. Il suo senso, di conseguenza, non risiede più in un significato da

interpretare ad opera di un lettore esterno, ma nella sua stessa capacità di agire, decomporre e generare vita.

Tale mutamento di prospettiva coinvolge anche l'artista, la cui postura critica si sposta dall'interpretazione alla partecipazione diretta. Non si tratta più, o non soltanto, di leggere le tracce del passato, ma di instaurare un rapporto fisico e situato con il territorio, un vero e proprio corpo a corpo con le sue dinamiche materiali. L'ansia derridiana per la perdita di senso – legata a un archivio concepito come linguaggio – viene così superata da un'attenzione per la generatività della materia, la quale conserva e rinnova la propria memoria non come testo, ma come ciclo perenne di trasformazione e autopoiesi. Riprendendo quanto già espresso da Colin Renfrew, si potrebbe osservare come l'archeologia trovi un potente punto di convergenza in quelle pratiche di arte contemporanea che, come essa, generano significato attraverso un coinvolgimento materiale con la terra e i suoi strati (cfr. Renfrew 2003). In questa convergenza, l'intervento sul campo – sia esso scavo archeologico o azione artistica – trascende la semplice commemorazione o la narrazione didascalica della storia, per mettere in scena un passato materiale che si manifesta come ancora presente, sfidando la temporalità lineare e attivando l'intera sensorialità dell'esperienza: "L'arte è nel processo. E i confini tra le discipline iniziano a dissolversi" (ivi: 106).¹⁶

La pratica di Emanuela Ascari incarna pienamente questo orizzonte concettuale, appropriandosi dello scavo archeologico come dispositivo artistico e, al contempo, sovvertendone il significato consueto. Nei suoi lavori, lo scavo non è infatti orientato – come nell'archeologia tradizionale – a riportare in superficie resti materiali di un passato umano, bensì a rendere percepibile la trama minuta di dinamiche naturali che solitamente sfuggono all'attenzione: residui organici e artificiali, frammenti di cicli vitali, processi di trasformazione e decomposizione. Questa particolare attenzione alla vita del suolo si oppone direttamente al paradigma della 'plant-blindness' (cfr. Aloï 2019: xx), una condizione percettiva ampiamente analizzata da Giovanni Aloï nel contesto del 'botanical turn'.¹⁷ Per superare questa tendenza culturale a trattare il mondo vegetale come sfondo passivo, di fatto ignorandolo, l'artista attiva quella strategia percettiva che Yves Citton definisce "micro-politica dell'atten-



zione" (Citton 2017: 106-109):¹⁸ un riorientamento dello sguardo verso ciò che è marginale e trascurato, aprendo così a nuove possibilità di esperienza e di ri-significazione.

Partendo dalla pratica del camminare come gesto estetico-esplorativo, il percorso artistico di Ascari è andato incontro a un progressivo approfondimento del coinvolgimento fisico con il paesaggio, a fronte dell'esigenza dell'artista di 'mettere mano' ai territori che attraversava. È in questa transizione che lo scavo archeologico si è imposto come dispositivo metodologico ideale, orientando dapprima la ricerca verso i margini e gli scarti della dimensione urbana: gli interstizi della città, archivi involontari della società del consumo.

Il primo intervento significativo in questa direzione è stato *Affioramenti* (2007-2008), con cui l'artista ha avviato un'indagine su un lotto incolto a Prato, porzione superstite di un ex lanificio. Qui, lo scavo ha portato alla luce scarti di produzione industriale: filati colorati che l'artista ha raccolto e successivamente catalogato tramite codici Pantone [Figg. 1 e 2]. L'operazione, tuttavia, non si è fermata alla mera classificazione di una memoria industriale recente, ma è

Figg. 1-2 | Emanuela Ascari, *Affioramenti*, 2007-2008. Scavo archeologico, fotografia; materiali vari (filati trovati, buste di plastica 12 x 8 cm, pantoni, stampe fotografiche, semi di piante tintorie, terra). Ex Lanificio Cangioli, Prato. Courtesy of the artist.





andata oltre, dando vita a un processo rigenerativo in cui l'artista, collegando i colori dei filati alle piante tintorie corrispondenti, ha progettato e realizzato la semina collettiva di un giardino. Così facendo, l'archivio industriale, dall'essere deposito abbandonato, è stato riattivato e trasformato in un ecosistema vivente, un nuovo paesaggio generativo in cui la memoria del lavoro umano si fonde con quella botanica.

L'attenzione di Ascari per i processi ecologici autogenerativi raggiunge il suo apice in *Autopoiesi* (2020). Pensata sin dall'inizio come un'esperienza conoscitiva, l'opera muove da una domanda fondamentale: che cos'è il suolo di un bosco? Tutt'altro che un contenitore passivo, esso è un organismo complesso prodotto dal bosco stesso, uno spazio di continuità metamorfica vitale in cui il corpo vegetale, attraverso l'azione corale dei microrganismi, si trasforma incessantemente in terra. Per rendere vi-



sibile questo ciclo metabolico, l'artista ha prelevato una porzione di suolo da un'area della Val di Fiemme, segnata dalla tempesta Vaia nel 2018. L'atto di se-tacciare, scomporre [Fig. 3] e, in seguito, ricomporre minuziosamente i suoi elementi [Fig. 4] non costituisce un'operazione puramente classificatoria, bensì un gesto che intende svelare il processo autopoietico con cui il bosco alimenta se stesso, in un ciclo di perenne rigenerazione. L'opera diventa così una celebrazione dell'intelligenza intrinseca della materia: un archivio vivente che si auto-alimenta e si rinnova, in cui il tempo geologico e quello biologico si fondono per creare e sostenere la vita.

Nella pratica di Ascari, il corpo diventa il mezzo primario di conoscenza, operando in scala 1:1 e senza intermediazioni che non siano l'occhio e la mano, in un atto ecologico al tempo stesso concreto e profondamente intimistico. L'obiettivo è recuperare un contatto autentico con la realtà materiale delle cose: toccare, percepire, lasciarsi 'attraversare' dalla terra, intesa come materia intrinsecamente vivente con cui instaurare una relazione fisica e percettiva. In questo, l'artista si avvicina pienamente al concetto di "conoscere dall'interno" (Ingold 2013: 1-15)¹⁹ formulato da Tim Ingold: un sapere che non deriva da un'analisi astratta e distaccata, ma da un processo di crescita che si sviluppa attraverso l'immersione fisica e sensoriale nel mondo. Lo scavo diventa così un modo per crescere 'dentro' la terra, per apprendere "osservando, ascoltando e sentendo – prestando attenzione a ciò che il mondo ha da dirci" (ivi: 1),²⁰ un tipo di conoscenza eminentemente aptica, più che ottica, in cui il corpo non è un semplice strumento, ma il principale organo di percezione della consistenza, della grana e della storia del luogo. In questo si può cogliere una chiara assonanza con David Abram, secondo cui la percezione è sempre una partecipazione reciproca, un dialogo sensoriale in cui il toccare implica necessariamente l'essere toccati. L'azione sulla terra, pertanto, non risulta mai unilaterale e il corpo diviene l'organo attraverso cui, nelle parole dello stesso Abram, "il mondo percepisce se stesso" (Abram 1997: 49).²¹ Si tratta, dunque, di una modalità performativa che, come fenomenologia applicata, non genera solo conoscenza, ma anche un'etica del contatto e della cura. Se rapportato all'opera di Ascari, ciò fa capire come la decisione dell'artista di operare entro i confini del proprio corpo non debba essere considerata un

limite, ma un atto intrinsecamente ecologico, poiché, così facendo, la conoscenza si fa responsabilità.

3. Paesaggi urbani e cartografie della memoria. Irene Coppola e le ferite del territorio

Se la pratica di Ascari indaga il suolo come archivio vivente, l'orizzonte dell'eco-arte si estende a un'altra forma di paesaggio stratificato: quello urbano. Nell'Antropocene, la città non può più essere intesa come un'entità puramente artificiale, contrapposta a una presunta Natura esterna. Come osserva Andreas Huyssen, "siamo arrivati a leggere le città e gli edifici come palinsesti dello spazio [...]" (Huyssen 2003: 7),²² vale a dire luoghi in cui le tracce tangibili dello spazio presente si intrecciano, nell'immaginario, con quelle del passato, insieme alle loro cancellature e perdite. Questa dimensione stratificata del paesaggio urbano trova un'ulteriore declinazione nella riflessione di Marc Augé, per il quale le macerie contemporanee sono sintomi visibili del nostro presente: residui che non appartengono più al passato, ma che continuano a interrogare criticamente l'idea di progresso (cfr. Augé 2004). Il tessuto urbano si configura, così, come un ecosistema ibrido, un territorio denso in cui flussi materiali, infrastrutture tecnologiche, memorie collettive e agentività multispecie si intrecciano inestricabilmente. In questa prospettiva, esso agisce come un palinsesto che, al pari del paesaggio 'naturale' analizzato da Mitchell, può occultare o, al contrario, rivelare le tensioni, le ferite e le dinamiche di potere che lo hanno modellato.

Questa attenzione per le dimensioni sensibili e politiche del territorio inserisce le pratiche dell'eco-arte in un dialogo con il vasto campo degli 'affective studies', un orizzonte di studi che indaga le forze incarnate e le intensità precognitive che mediano il rapporto tra corpi e spazi. È all'interno di questa cornice che la geografia critica ha sviluppato il suo 'emotional turn'.²³ L'artista che si confronta con questo contesto adotta una postura analoga a quella del cartografo, non per mappare spazi neutri, ma per tracciare e rendere manifeste le geografie emotive e politiche inscritte nelle ferite territoriali. Non si tratta, dunque, di rappresentare rovine recenti o documentare materie residuali, ma di attivarle, riportando alla luce storie personali e memorie marginali o rimosse che affiorano nelle cicatrici del paesaggio, trasformando il

residuo da traccia inerte a dispositivo critico in grado di generare nuove forme di relazione e mettere in discussione le narrazioni dominanti. In questo gesto si incarna pienamente la prospettiva ecosofica di Guattari, per cui la crisi di cui la maceria si fa testimone risulta al tempo stesso ambientale, sociale e mentale. Come infatti chiariscono Liz Bondi, Joyce Davidson e Mick Smith, "Una geografia emozionale [...] cerca di comprendere l'emozione – sul piano esperienziale e concettuale – nei termini della sua mediazione e articolazione socio-spaziale, anziché come stati mentali soggettivi e interamente interiorizzati" (Bondi, Davidson, Smith 2007: 3).²⁴ In altre parole, le emozioni non sono semplicemente dentro le persone, ma sono *situate*, prodotte nel luogo e nel momento in cui avvengono le relazioni tra corpi, luoghi e storie.

In questa direzione si sviluppa la ricerca artistica di Irene Coppola, la cui pratica nasce dall'analisi diretta di contesti ibridi e marginali, traducendosi in un'attitudine scultorea che, a partire dal radicamento nel contesto locale, si apre a narrazioni di respiro globale, con l'obiettivo di stimolare nello spettatore una riconfigurazione dello sguardo e l'emergere di nuovi orizzonti di senso. Questa metodologia si concretizza in *Esercizi di memoria* (2022-in corso), un progetto che Coppola conduce a Palermo come indagine spontanea di un territorio segnato dalle ferite recenti della violenza mafiosa e della speculazione edilizia. Il suo non è uno sguardo nostalgico, ma un posizionamento critico nel presente che, in risonanza con il pensiero di Augé, interroga il futuro a partire dalle macerie. La costa sud di Palermo si rivela un archivio materiale a cielo aperto, un paesaggio liminale, reso non più balneabile e di fatto ridotto a discarica, dove l'illegalità di un deposito abusivo si intreccia con forme di riappropriazione temporanee e sorprendenti da parte degli abitanti. Qui, la pratica di Coppola prevede dapprima un'esplorazione fisica e la costruzione di un archivio di oggetti trovati, testimoni della cultura materiale specifica del luogo. Si tratta di detriti che rimandano a stratificazioni temporali diverse, tra cui frammenti risalenti alla Seconda guerra mondiale e resti legati al cosiddetto Sacco di Palermo, il boom edilizio degli anni Sessanta e Settanta, quando la speculazione urbanistica – favorita da figure come l'allora assessore Vito Ciancimino, capace di rilasciare migliaia di concessioni edilizie in una sola notte – trasformò radicalmente il volto della città. In quegli anni, i detriti edilizi



Fig. 5 | Irene Coppola, *Memorabilia (Palermo)*, 2022. Dettaglio. Courtesy of the artist.

venivano scaricati direttamente in mare, modificando irreversibilmente la fisionomia della costa e allontanando fisicamente la linea del mare.

A partire da questi reperti, l'artista applica il principio dell'“intervento minimo” che, mutuato da Lucius Burckhardt (cfr. Burckhardt 2019), le permette di agire sui materiali senza cancellarne la storia, preservando la traccia della loro origine e aggiungendo al contempo un nuovo strato di significato. Tale indagine prende forma dalla consapevolezza che Palermo è tutt'ora una città segnata dalle ferite di quel passato, percepibili nel modo stesso in cui la si vive e la si attraversa. In questo contesto l'artista si interroga su cosa fare con tutto ciò, articolando la propria risposta in un approccio al contempo ludico e critico.

Ne sono un esempio i frammenti di antiche ma-

ioliche recuperati dai ‘mammelloni’ – colline di detriti compattati risalenti al Sacco di Palermo – che nell'esercizio *Memorabilia (Palermo)* vengono risagomati dall'artista e presentati come custodi di una memoria storica e affettiva [Fig. 5]. Questi frammenti, originariamente diffusi tanto nei palazzi nobiliari quanto nelle abitazioni popolari, conservano infatti non solo un valore storico ma anche un forte significato identitario, attraverso motivi decorativi ricorrenti che incarnano un patrimonio simbolico condiviso dai diversi strati sociali della città.

Allo stesso modo, le macerie provenienti dagli sfabbricidi delle ville Liberty, rimpiazzate da palazzoni anonimi e sgraziati, trovano nuova forma nelle sculture *Saette* e *Antenne*. Si tratta, nello specifico, di pesanti frammenti di cemento armato in cui i filamenti di metallo, liberati dal calcestruzzo, affiorano come radici contorte [Fig. 6 e 7]. In questi oggetti risuona quella che Jane Bennett definisce la ‘materia vibrante’: una “potenza delle cose” (Bennet 2010: xvi),²⁵ una vitalità intrinseca che permette loro di agire e produrre effetti nel mondo. A differenza delle pratiche additive di assemblaggio che caratterizzano altri suoi *Esercizi*, l'intervento artistico di *Saette* e *Antenne* procede in levare: Coppola elimina gli strati di ruggine che occultano i tondini di ferro, mediante un'azione che riporta alla luce la brillantezza del metallo sottostante. Tali processi rispondono, in primo luogo, a un'esigenza personale dell'artista, quella di intrecciare la propria storia di cittadina alle storie dei luoghi da lei abitati, e, al contempo, alla volontà di collocare queste memorie nella dimensione dell'arte.

Fig. 6 | Irene Coppola, *Esercizi di memoria*, 2022. Installation view, FPAC, Palermo. Courtesy of the artist.





Fig. 7 | Irene Coppola, *Antenne #2*, 2022. Cemento, ferro e smalto. Foto: Fausto Brigantino. Courtesy of the artist.

Portare questi frammenti nel mondo espositivo significa, infatti, attribuire loro un valore nuovo, sproporzionato rispetto alla loro condizione originaria: un atto che genera un duplice movimento, critico e poetico, capace di trasformare le ferite in testimonianze e lo scarto in opera.

Il dialogo intimo tra l'artista e i materiali del paesaggio si è poi naturalmente aperto all'incontro con le storie dei suoi abitanti, evolvendo verso una dimensione collettiva che, sviluppata anche in dialogo con attori culturali locali come l'Ecomuseo Mare Memoria Viva, trova piena espressione nell'esercizio di *Contro-display*. In questi lavori, Coppola realizza assemblaggi di materiali raccolti lungo la spiaggia, a seguito di lunghe passeggiate esplorative, che successivamente fotografa posizionati in primo piano, con il mare a fare da sfondo [Fig. 8]. Nati come composizioni personali, legate alla risonanza affettiva dell'artista rispetto a specifici oggetti, i *Contro-display* sono stati successivamente aperti alla partecipazione pubblica attraverso alcuni workshop. Tale processo ha mostrato come ogni partecipante, guidato dalla propria sensibilità, selezionasse materiali differenti, dando vita ad assemblaggi che non raccontavano più solo la storia dell'artista, ma intrecciavano una pluralità di narrazioni e geografie emotive legate a uno stesso paesaggio.

Nel suo insieme, *Esercizi di memoria* trova un fertile orizzonte teorico nelle 'questioni di cura' così come elaborate da María Puig de la Bellacasa. Nel suo pensiero, la cura non è un sentimento astratto, ma un



Fig. 8 | Irene Coppola, *Contro-display #1 e #2*, 2022. Stampa fotografica su carta fine art e cornice in legno, 80 x 120 cm. Courtesy of the artist.

insieme di pratiche materiali ed etiche che si fanno carico delle 'cose trascurate' (cfr. Puig de la Bellacasa 2017: 27-67), a partire dalla definizione proposta da Joan Tronto e Berenice Fischer, che identificano la cura con l'atto di "mantenere, continuare e riparare 'il nostro mondo'" (ivi: 3).²⁶ Il gesto di Coppola di recuperare e riattivare i residui di un trauma territoriale incarna proprio questo atto di cura speculativa. Tuttavia, a differenza di un'estetica 'frankensteiniana' che celebra l'ibrido tecnologico, il suo lavoro non assembla 'mostri amati', per usare un'espressione di Bruno Latour (cfr. Latour 2011), né si fa testimone di un successo antropocentrico. Al contrario, la sua pratica trae forza da una condizione di sconfitta, trasformando la ferita in un dispositivo critico in grado di attivare un ciclo rigenerativo. In questo senso, il suo lavoro sul palinsesto urbano dialoga efficacemente con i processi di autopoiesi del suolo indagati da Emanuela Ascari: in entrambe le pratiche, è dalla materia stessa – sia essa suolo vivente o maceria urbana – che si attiva la possibilità di immaginare un futuro. L'opera di Coppola, dunque, non si limita a registrare un'ecologia ferita, ma la traduce in un'etica dell'interdipendenza, che prende forma nelle relazioni tra artista e materiali, tra temporalità passate e presenti, tra abitanti e territorio.

4. Conclusioni

Il presente contributo prende avvio da una tensione critica presente negli studi sul paesaggio: da un lato

il sospetto, espresso da autori come William J.T. Mitchell e Timothy Morton, nei confronti di un genere artistico indubbiamente segnato da compromissioni storiche e ideologiche, dall'altro la proposta di Chetham di non abbandonarlo del tutto, ma di riattivarlo criticamente. L'analisi di pratiche di eco-arte contemporanea, nello specifico di Emanuela Ascari e Irene Coppola, due artiste italiane la cui ricerca è profondamente radicata nelle specificità del territorio nazionale, offre una via d'uscita concreta da questa impasse, dimostrando come sia possibile interrogare il paesaggio lasciandosi, al contempo, interrogare da esso, in una relazione che non è di rottura ma di trasformazione.

Visto attraverso la lente dell'eco-arte, il paesaggio perde la sua aura di veduta da contemplare e diviene territorio: un organismo complesso, un palinsesto in cui temporalità diverse – geologiche, biologiche, sociali e affettive – si sovrappongono. Nell'intervento di Ascari, il suolo si rivela archivio vivente e autopoietico, capace di metabolizzare storia e materia; in quello di Coppola, le macerie urbane diventano 'materia vibrante', frammenti di un ecosistema ferito che custodiscono memorie rimosse e riattivano narrazioni collettive. In entrambi i casi, l'artista abbandona la postura del creatore distaccato, per assumere quella del partecipante incarnato, entrando in un confronto fisico con la materia, fondato su gesti di cura e ascolto.

La scelta di accostare un'indagine sul suolo boschivo a una sulla ferita urbana non intende in alcun modo rafforzare la dicotomia oppositiva tra Natura e Cultura ma, al contrario, mira a dissolverla, evidenziando la loro profonda e inestricabile interconnessione. Il suolo 'naturale' di Ascari è intriso di storia industriale, mentre le macerie 'culturali' di Coppola sono il sintomo di un'ecologia territoriale alterata. In queste pratiche si manifesta la concretezza del pensiero ecosofico di Guattari, dove le ecologie – ambientale, sociale, mentale – sono di fatto inseparabili. Ci scopriamo così continuamente plasmati dal paesaggio che abitiamo, e che, a nostra volta, contribuiamo ad attraversare e plasmare, iscritti in una rete di relazioni in costante divenire.

In conclusione, l'eco-arte opera quello slittamento semantico e concettuale qui suggerito dal titolo: dal paesaggio al territorio, superando l'idea di paesaggio come genere visivo, sfondo neutro o para-

digma ideologico da decostruire, per abbracciare il territorio come campo di forze, spazio di produzione di soggettività e di interdipendenze. L'arte, in questo modo, diventa essa stessa una pratica ecosofica, un dispositivo etico ed estetico con cui tentare di riparare, curare e immaginare forme diverse di coesistenza tra l'umano e ciò che va oltre l'umano.²⁷

Note

¹ Traduzione mia.

² L'espressione è un prestito teorico che Mitchell mutua dal primo libro de *Il Capitale* di Karl Marx, in cui la forma del valore della merce – e il suo carattere feticistico – sono definiti 'geroglifico sociale'. La merce, secondo Marx, nasconde infatti più di quanto riveli: il suo valore di scambio, espresso in denaro, occulta e mistifica l'agire sociale e lo sfruttamento del lavoro umano necessari a produrla (cfr. Marx 1968: 103-115). Mitchell applica il medesimo strumento critico al paesaggio, sostenendo che anch'esso funzioni come un geroglifico, il cui aspetto estetico, apparentemente 'naturale' e atemporale, maschera le relazioni storiche, economiche e di potere (ad esempio le recinzioni di terre, la proprietà privata, il lavoro agricolo) che ne hanno determinato forma e significato. Questa chiave di lettura si rivela oggi particolarmente significativa, agendo come un ponte teorico verso le riflessioni contemporanee sull'estrattivismo e sul pensiero decoloniale. In entrambe le prospettive, infatti, si mira a 'decifrare' il geroglifico, svelando come paesaggi apparentemente 'naturali' o risorse primarie siano in realtà il prodotto di processi di sfruttamento e violenza storica.

³ Traduzione mia.

⁴ Il termine 'eco-arte' (o arte ecologica) non definisce un movimento artistico codificato, quanto piuttosto un vasto e diversificato campo di pratiche che – a partire dagli anni Sessanta, ma con una decisa accelerazione negli ultimi due decenni – si confronta criticamente con il collasso climatico. A differenza di una più generica 'arte ambientale', l'eco-arte si caratterizza per un approccio sistemico e politico che indaga le interconnessioni tra specie, ambiente, società, economia e soggettività. Come delineato da teorici quali Maja e Reuben Fowkes, l'arte ecologica opera una critica all'antropocentrismo e alle logiche estrattive, promuovendo una sensibilità basata sull'interdipendenza e la sostenibilità (cfr. Fowkes, Fowkes 2022). T. J. Demos, da parte sua, ha ulteriormente politicizzato il campo, sottolineando come l'eco-arte contemporanea articoli una critica intersezionale che connette la crisi climatica a questioni di giustizia sociale, razziale e decoloniale (cfr. Demos 2016). La vastità di approcci, che spaziano da interventi di restauro ecologico e pratiche di attivismo fino alla bioarte e all'elaborazione di immaginari speculativi (cfr. Brown 2014), suggerisce di intendere il termine non come un'etichetta rigida, ma come un campo critico che interroga le complesse relazioni tra pratiche estetiche, etiche e politiche nell'epoca dell'Antropocene (v. nota 15).

⁵ È opportuno precisare il senso qui attribuito all'espressione 'pensiero radicale'. Lungi dall'indicare una volontà di rottura nichilista con la tradizione, il termine designa piuttosto una pratica critica capace di andare alla 'radice' dei concetti e delle categorie per interrogarne i presupposti, svelarne le implicazioni ideologiche e trasformarli dall'interno tramite riattivazione critica. È secondo questa accezione che si deve leggere la tesi di Cheetham, il quale rifiuta la secca alternativa tra adesione alla tradizione del paesaggio e il suo abbandono, promuovendo un confronto produttivo con essa.

⁶ Il concetto di 'tempo non lineare' si oppone al modello storicistico tradizionale, basato sulla metafora della 'freccia del tempo': una visione che rappresenta la storia – e con essa la storia dell'arte – come una linea retta che avanza in modo irreversibile e unidirezionale dal passato al presente. In questa concezione, i momenti storici figurano come 'punti' su una cronologia e il passato come un capitolo 'chiuso', nettamente separato dal presente. A questo modello, che non può contenere più temporalità simultaneamente, si contrappongono le concezioni non lineari, che mirano a introdurre pluralità temporali e

a esplorare narrazioni alternative. In ambito storico-artistico, questo approccio si inserisce in una consolidata genealogia di pensiero teorico, che affonda le sue radici nelle riflessioni sul tempo stratificato di Henri Focillon (cfr. Focillon 2002), per poi svilupparsi attraverso concetti chiave come la 'sopravvivenza dell'antico' di Aby Warburg (cfr. Warburg 2002), la 'forma del tempo' di George Kubler (cfr. Kubler 2002), l'idea di storia 'pre-postera' di Mieke Bal (cfr. Bal 1999) e, più recentemente, il lavoro sull'anacronismo di Georges Didi-Huberman (cfr. Didi-Huberman 2007). Secondo questa visione, un'opera del passato può 'riattivarsi' nel presente e, viceversa, un'opera contemporanea può permetterci di rileggere il passato sotto una nuova luce. Tale cornice teorica risulta essenziale per Cheetham, poiché consente di superare una logica evolutiva – che comporterebbe un taglio netto con il passato – e di analizzare invece il rapporto tra eco-arte e paesaggio come un dialogo critico in cui le temporalità multiple della tradizione e della pratica contemporanea possono coesistere, riattivando, in questo caso, le potenzialità del genere paesaggistico.

⁷ Traduzione mia.

⁸ Traduzione mia.

⁹ Traduzione mia.

¹⁰ Traduzione mia.

¹¹ Il termine fa riferimento alla nozione di 'sapere situato' elaborata da Donna Haraway (cfr. Haraway 1988). In opposizione alla pretesa di un'oggettività universale e disincarnata, Haraway rivendica una conoscenza che riconosca la propria parzialità, poiché sempre prodotta da un corpo e in un contesto specifici. Applicato all'arte, con dispositivo 'situato' si intende dunque un intervento il cui significato non è assoluto, ma emerge dall'interazione con il contesto in cui opera, agendo dal e con il luogo, anziché semplicemente parlando di esso da una posizione esterna.

¹² L'aggettivo, radicato nella tradizione fenomenologica (cfr. Merleau-Ponty 2003), si oppone al dualismo cartesiano che separa la mente dal corpo, riconoscendo quest'ultimo quale veicolo primario della conoscenza del mondo. Una pratica artistica 'incarnata' ('embodied'), dunque, valorizza una conoscenza che emerge dall'esperienza fisica, sensoriale e affettiva, anziché da un'osservazione puramente intellettuale.

¹³ Sebbene il termine 'relazionale' in arte contemporanea rimandi immediatamente all'"estetica relazionale" elaborata da Nicolas Bourriaud (cfr. Bourriaud 2010), il suo impiego in ambito ecosofico ne sposta radicalmente l'accento. Laddove per Bourriaud il fulcro della riflessione era costituito dalla rete delle relazioni umane intersoggettive, qui il concetto si espande ad includere la fitta trama di interdipendenze materiali che legano agenti umani e non umani (animali, piante, ecosistemi, materia inorganica). Un'opera relazionale, in questo senso, agisce come catalizzatore di tali connessioni, in linea con una prospettiva post-umanista che, partendo dalla critica alla separazione moderna tra Natura e Cultura (cfr. Latour 2018), arriva a ridefinire il concetto di 'agency' (trad. 'capacità di agire'; v. nota 14) nell'epoca dell'Antropocene (cfr. Latour 2015), attribuendolo a una pluralità di entità, umane e non umane.

¹⁴ Riprendendo e approfondendo il concetto di 'agency' non-umana, qui il termine 'agentività' si riferisce specificamente alla vitalità intrinseca della materia, così come teorizzata dalle correnti del Nuovo Materialismo. In particolare, si fa riferimento al concetto di 'materia vibrante', come espresso da Jane Bennett, secondo cui la materia non è una sostanza passiva e inerte, ma possiede una sua forza attiva, capace di produrre effetti sul mondo (cfr. Bennett 2010). L'agenti-

vità, in questo senso, non è una prerogativa dei *soggetti* – siano essi umani o non-umani –, ma un potere immanente ai processi materiali stessi, agli *oggetti*.

¹⁵ Il termine Antropocene, reso popolare da Paul Crutzen, designava la proposta di una nuova epoca geologica in cui l'attività umana è divenuta la principale forza di modificazione del pianeta. Tale proposta, tuttavia, è stata formalmente respinta nel marzo 2024 dalla Sottocommissione sulla Stratigrafia del Quaternario, organo scientifico preposto. Nonostante il suo mancato riconoscimento geologico, il termine conserva un'enorme forza come concetto critico nelle discipline umanistiche per indicare l'epoca in cui storia umana e storia planetaria sono di fatto divenute inscindibili. L'apparente neutralità del termine rappresenta tuttavia oggetto di dibattito: attribuire la responsabilità del collasso climatico a un'umanità astratta rischia infatti di occultare le dinamiche di potere che vi ci hanno condotto, motivo per cui sono stati proposti termini alternativi che illuminano ciascuno responsabilità specifiche. Tra i più noti: Capitalocene, che attribuisce tali responsabilità al sistema capitalistico in senso lato (cfr. Moore 2016); Piantagionocene, che rintraccia le radici del collasso nello sfruttamento coloniale e nelle monocolture delle piantagioni (cfr. Haraway 2015); 'Anthroscene', che pone l'accento sull'oscenità etica e materiale della devastazione ecologica legata ai media digitali (cfr. Parikka 2014); Chthulucene, che, in alternativa, propone un immaginario basato sull'interconnessione tra tutte le specie (cfr. Haraway 2016). Pur riconoscendo la centralità di questo dibattito, si adotta qui 'Antropocene' per designare non tanto un'epoca geologica, quanto la condizione culturale e filosofica in cui l'intreccio tra storia umana e planetaria costringe a ripensare le categorie fondanti della modernità, tra cui quella stessa di archivio.

¹⁶ Traduzione mia.

¹⁷ L'espressione 'botanical turn' descrive un recente e significativo spostamento di interesse interdisciplinare volto a scardinare la visione antropocentrica che relega il mondo vegetale a sfondo passivo e inerte delle vicende umane. Oltre a una rivalutazione della vita vegetale in sé, la 'svolta botanica' fornisce un'utile lente critica, esaminando come la rappresentazione delle piante e la loro materialità siano state storicamente intrecciate a questioni di agentività, identità di genere e processi di colonizzazione. Tale prospettiva è profondamente debitrice al campo dei Critical Plant Studies e al lavoro di filosofi come Michael Marder (cfr. Marder, Vattimo, Zabala 2013). In ambito artistico, come analizzato in più pubblicazioni da Giovanni Aloï, questo approccio si traduce in pratiche che mirano a contrastare attivamente la cosiddetta 'plant-blindness'. Il botanical turn, dunque, fornisce l'orizzonte teorico per comprendere pratiche artistiche che, come quella di Ascari, si impegnano in una relazione profonda con il mondo vegetale.

¹⁸ Traduzione mia.

¹⁹ Traduzione mia.

²⁰ Traduzione mia.

²¹ Traduzione mia.

²² Traduzione mia.

²³ Sviluppatisi a partire dagli anni Novanta, il cosiddetto 'emotional turn' in geografia (cfr. Davidson, Bondi, Smith 2007) si inserisce nel più ampio 'affective turn' delle scienze umane e rappresenta una critica radicale ai modelli quantitativi e neopositivisti che, per gran parte del XX secolo, hanno concepito lo spazio come un'entità astratta e priva di soggettività. In opposizione a tale modello, la prospettiva

richiamata nel testo intende interrogare la dimensione politica della produzione affettiva dello spazio, aprendosi a 'geografie emotive', campi di forza contesi in cui si negoziano appartenenze, traumi e memorie collettive. L'intervento artistico, in questo contesto, diviene una pratica critica che opera direttamente nella geopolitica degli affetti, con l'obiettivo di riarticolare le narrazioni egemoniche e dare visibilità a memorie altrimenti rimosse.

²⁴ Traduzione mia.

²⁵ Traduzione mia.

²⁶ Traduzione mia.

²⁷ Si intende qui sottolineare la valenza di una scelta lessicale che, pur muovendosi entro i limiti di un linguaggio inevitabilmente antropocentrico, cerca di produrre uno slittamento critico. L'espressione 'non umano' ('non-human'), pur essendo ampiamente utilizzata, definisce infatti l'alterità in termini puramente negativi e mediante una mancanza, riconfermando involontariamente la centralità dell'umano come misura di tutte le cose. Al contrario, la dicitura 'più-che-umano' ('more-than-human'), resa centrale nel pensiero ecologico dal lavoro di David Abram (cfr. Abram 1997), tenta di superare questo scarto, alludendo a un'eccedenza: la ricchezza di agentività e intelligenze che compongono il mondo e che non sono definibili a partire dalla sola categoria umana. La scelta di concludere con l'espressione "ciò che va oltre l'umano" si allinea consapevolmente a questa seconda prospettiva, nel tentativo di nominare l'alterità in termini affermativi e di apertura.

Bibliografia

- ABRAM D. (1997), *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human World*, Vintage Books, New York.
- ALOÏ G. (2019), *Why Look at Plants?: The Botanical Emergence in Contemporary Art*, Brill, Leiden.
- AUGÉ M. (2004), *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- BAL M. (1999), *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, University of Chicago Press, Chicago.
- BENNETT J. (2010), *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham.
- BOETTGER S. (2004), *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties*, University of California Press, Berkeley.
- BONDI L., DAVIDSON J., SMITH M. (2007), *Emotional Geographies*, Ashgate Publishing, Aldershot.
- BOURRIAUD N. (2010), *Estetica relazionale*, Postmedia Books, Milano.
- BROWN A. (2014), *Art & Ecology Now*, Thames & Hudson, London.
- BURCKHARDT L. (2019), *Il falso è l'autentico. Politica, paesaggio, design, architettura, pianificazione, pedagogia*, Quodlibet, Macerata.
- CHEETHAM M. A. (2018), *Landscape into Eco Art: Articulations of Nature Since the '60s*, Penn State University Press, University Park.
- CITTON Y. (2017), *The Ecology of Attention*, Polity Press, Cambridge.
- COLEBROOK C. (2014), "Archivolithic: The Anthropocene and the Hetero-Archive", in *Derrida Today*, VII:1, pp. 21-43.
- CONNOR S. (2004), "Topologies: Michel Serres and the Shapes of Thought", in *Anglistik*, XV:1, pp. 105-117.
- DIDI-HUBERMAN G. (2007), *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino.
- FOCILLON H. (2002), *Vita delle forme. Elogio della mano*, Einaudi,

- Torino.
- FOWKES M., FOWKES R. (2022), *Art and Climate Change*, Thames & Hudson, London.
- GUATTARI F. (2019), *Le tre ecologie*, Sonda, Milano.
- HARAWAY D. (1988), "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", in *Feminist Studies*, XIV:3, pp. 575-599.
- EAD. (2015), "Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin", in *Environmental Humanities*, VI:1, pp. 159-165.
- EAD. (2019), *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, NERO, Roma.
- HUYSSSEN A. (2003), *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford University Press, Stanford.
- INGOLD T. (2013), *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, Routledge, London.
- KUBLER G. (2002), *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Einaudi, Torino.
- LATOUR B. (2011), "Love Your Monsters: Why We Must Care for Our Technologies As We Do Our Children", in *Breakthrough Journal*, II, pp. 19-26.
- ID. (2014), "Agency at the Time of the Anthropocene", in *New Literary History*, XLV:1, pp. 1-18.
- MARDER M., VATTIMO G., ZABALA S. (2013), *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*, Columbia University Press, New York.
- MARX K. (1968), *Il capitale. Libro primo*, Editori Riuniti, Roma.
- MERLEAU-PONTY M. (2003), *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano.
- MITCHELL W. J. T. (2002), *Landscape and Power*, University of Chicago Press, Chicago.
- MOORE J. W. (2017), *Antropocene o Capitalocene? Scenari di ecologia-mondo nell'era della crisi planetaria*, Ombre Corte, Verona.
- MORTONT. (2007), *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard University Press, Cambridge.
- PARIKKA J. (2014), *The Anthrobscene*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- PHILLIPS M. S. (2004), "What Is Tradition When It Is Not 'Invented'? A Historiographical Introduction", in *Questions of Traditions*, University of Toronto Press, Toronto, pp. 3-32.
- PUIG DE LA BELLACASA M. (2017), *Matters of Care: Speculative Ethics in More than Human Worlds*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- RENFREW C. (2003), *Figuring It Out: What Are We? Where Do We Come From? The Parallel Visions of Artists and Archaeologists*, Thames & Hudson, London.
- WARBURG A. (2002), *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di Warnke M., ed. it. a cura di Ghelardi M., Nino Aragno Editore, Torino.

Le Oasi e i Deserti di Mario Schifano: storia di paesaggi e memorie coloniali

GIORGIA GASTALDON

Università di Roma Tor Vergata
giorgia.gastaldon@uniroma2.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.36.575>

Parole chiave

Mario Schifano
Colonialismo
Orientalismo
Deserto
Fascismo

Keywords

Mario Schifano
Colonialism
Orientalism
Desert
Fascism

Abstract

Il pittore Mario Schifano nasce nel 1934 a Homs (oggi Al Khums), una cittadina dell'odierna Libia a quella data parte della cosiddetta 'quarta sponda' italiana. I paesaggi della sua infanzia sono dunque costituiti dai deserti e dagli scavi archeologici africani, osservati dal punto di vista privilegiato di qualcuno che appartiene, per diritto di sangue, a una potenza coloniale. Questi luoghi, da cui l'artista è stato violentemente strappato negli anni Quaranta, riemergono come ricordi autobiografici in più fasi della ricerca pittorica di Schifano e in particolare nella serie delle *Oasi* della seconda metà degli anni Sessanta e nel ciclo dei *Deserti* di inizio anni Ottanta. In questo contributo si intende dunque analizzare queste opere alla luce della vicenda biografica del pittore e della sua famiglia, ricontestualizzando questi lavori nell'ambito di una storia italiana di feroce colonialismo e rileggendo l'impianto fortemente orientalista e stereotipato di questi paesaggi alla luce dell'educazione scolastica e sociale di un uomo cresciuto sotto le influenze culturali egemoniche del Fascismo.

The painter Mario Schifano was born in 1934 in Homs (Al Khums), a small town in today's Libya, at that time part of the so-called Italian 'fourth shore'. The landscapes of his childhood therefore consist of African deserts and archaeological excavations, observed from the privileged viewpoint of someone who belongs, by right of blood, to a colonial power. These places, from which the artist was violently torn away in the 1940s, re-emerge as autobiographical memories in several phases of Schifano's pictorial research and in particular in the *Oases* series of the second half of the 1960s and in the *Deserts* cycle of the early 1980s. The aim of this paper is therefore to analyse these works in the light of the biographical story of the painter and his family, re-contextualising these works within the context of an Italian history of fierce colonialism, and re-reading the strongly orientalist and stereotypical structure of these landscapes in the light of the scholastic and social upbringing of a man brought up under the hegemonic cultural influences of Fascism.

Il pittore italiano Mario Schifano nacque nella città di Homs, odierna Al Khums, il 20 settembre 1934. A quella data la cittadina faceva parte della Tripolitania, un territorio dell'Africa del Nord affacciato sul Mar Mediterraneo nel quale, tra vicende belliche e politiche altalenanti, gli italiani erano presenti come colonizzatori fin dal 1911 (Calchi Novati 2019). Il 3 dicembre 1934, pochi mesi dopo la nascita dell'artista, il regime fascista riunì questa regione alla Cirenaica, un'altra ex provincia ottomana conquistata, dando così vita a un'unica colonia italiana denominata Libia.¹ Alla guida di quest'entità territoriale fu posto Italo Balbo, fascista della prima ora, protagonista della marcia su Roma e delle operazioni di colonizzazione militare di quegli stessi territori (Berselli 1963). Infine, qualche anno più tardi, con il Decreto Regio n. 70 del 9 gennaio 1939 le quattro province di Tripoli, Misurata, Bengasi e Derna vennero integrate come diciassettesima regione del territorio del Regno d'Italia, costituendo così in via ufficiale la cosiddetta 'quarta sponda'.² Schifano era dunque nato in una colonia italiana ed era ritenuto un italiano metropolitano, come si sarebbe detto all'epoca, perché figlio di due italiani, Giuseppe Schifano e Rosa Paganini (Gastaldon 2018).³

La famiglia si trovava a quella data a Homs perché la cittadina era il punto logistico di riferimento per i vicini scavi archeologici di Leptis Magna, dove il padre Giuseppe era impegnato, come restauratore, fin dal 1921 e sarebbe stato assunto, in qualità di dipendente del Ministero delle Colonie, nel 1931.⁴ La situazione di agio e privilegio in cui vivevano gli Schifano si frantumò piuttosto rapidamente con lo scoppio della Seconda guerra mondiale. In particolare, tra la fine del 1940 e i primi mesi del 1941 la città di Tripoli, distante appena un centinaio di chilometri da Homs, subì continui bombardamenti aerei e navali, che provocarono un blocco quasi totale degli approvvigionamenti provenienti dall'Italia e l'avvio delle prime operazioni di sfollamento degli italiani residenti in Libia, indirizzate principalmente alla messa in salvo di civili, e in particolare della minoranza rappresentata dalle donne e dai bambini.⁵ È proprio nel 1941 dunque che Mario Schifano lasciò la sua città natale, fuggendo in Italia con la madre e i fratelli minori Francesco e Ada. I quattro, ufficialmente trattati come profughi, giunsero in Sicilia il 2 novembre 1941, riparati a Castelvetrano, in provincia di Trapani (Tagliamonte 2018: 24). In seguito si spostarono a Roma, dove vissero prima nel

campo profughi di Cinecittà e poi in quello allestito presso la caserma Lamarmora a Trastevere (Gastaldon 2018).⁶

A Roma, alla fine della guerra, madre e figli furono raggiunti dal padre, che era rimasto in Libia nel 1941 ed era stato imprigionato in un campo di guerra tra il maggio 1943 e l'ottobre 1945 (Tagliamonte 2018: 31). Una volta in Italia, Giuseppe Schifano aveva ripreso il suo posto al Ministero dell'Africa Italiana; nel 1950, su richiesta dell'allora Soprintendente alle Antichità dell'Etruria Meridionale Renato Bartoccini,⁷ con cui aveva già collaborato ai tempi di Leptis Magna, era passato al Ministero della Pubblica Istruzione ottenendo, l'anno successivo, il trasferimento definitivo alla sede museale di Villa Giulia (Tagliamonte 2017: 386-387). Nel 1951 egli era riuscito a includere tra i collaboratori del museo etrusco anche il figlio Mario, che aveva lasciato la scuola per disinteresse. Il pittore sarebbe rimasto alle dipendenze di Villa Giulia fino al 1962, quando, anche in seguito alla stipula del contratto con la gallerista Ileana Sonnabend, diede le dimissioni per dedicarsi a tempo pieno alla sua promettente carriera artistica (Gastaldon 2015).⁸ Come ha ricostruito l'archeologo Gianluca Tagliamonte, questa parentesi lavorativa rappresentò per lui l'occasione di riallacciare un filo sottile con la sua terra natale, dal momento che proprio tra 1952 e 1958 era attiva in Libia una missione archeologica guidata dal medesimo Bartoccini. In questo contesto Schifano, in qualità di disegnatore del museo di Villa Giulia, era stato coinvolto nelle operazioni di documentazione grafica dei risultati ottenuti dall'équipe italiana impegnata nello scavo del porto di Leptis Magna, indagini che avrebbero portato alla pubblicazione del volume *Il porto romano di Leptis Magna*, licenziata dal medesimo Bartoccini nel 1958 (Tagliamonte 2018: 26-27).

Il rapporto degli Schifano con l'Africa era però iniziato molto prima degli anni Venti del Novecento, dal momento che alcuni membri di questa famiglia sono attestati in Libia già dalla fine del XIX secolo (Mattoscio 2018: 5). Come riportato in una testimonianza di Monica De Bei, vedova di Schifano, l'artista "parlando della sua famiglia, soddisfatto diceva che in Africa erano nati suo padre a Sfax e suo nonno [Francesco Paolo Schifano] a Medina. Tre generazioni" (De Bei Schifano 2006: p.n.n.). I due diretti antenati del pittore erano dunque venuti al mondo in Tunisia e facevano con ogni probabilità parte di quella nutrita

schiera di italiani che si era spostata verso i territori libici in seguito alla loro conquista da parte del Regno d'Italia.⁹ Il legame degli Schifano con il Nord Africa era dunque ben più stretto e profondo di quanto si è a lungo creduto e rappresentava un elemento cruciale della storia di questa famiglia. Ne consegue che un certo immaginario africano e orientalista, presente nella pittura di Mario Schifano, non può essere ritenuto un semplice espediente letterario estemporaneo e improvvisato, ma va piuttosto inquadrato come un aspetto fondativo dell'identità culturale e del senso di appartenenza dell'artista.

È il 1966 quando il pittore, un uomo di trentadue anni ormai maturo e con una carriera di successo alle spalle, inizia a creare quadri di paesaggio iconograficamente riconducibili a temi africani e di orientalismo e intitolati *Oasi e stelle*, *Tuttestelle* o *Tuttestelle (particolare dell'oasi)* [Fig. 1]. Su queste tele appaiono generalmente uno o due esemplari di palma accompagnati da gruppi di astri che paiono cadere dal cielo. Queste immagini sono realizzate con pittura a spray su mascherine sovrapposte alla tela e sono 'sigillate' dall'apposizione di fogli di plexiglass trasparenti, atti a creare una schermatura visiva per l'osservatore. Queste modalità operative intendevano massimizzare una resa artificiale degli elementi naturali rappresentati, accentuando la loro matrice simbolica e stereotipica. In aggiunta, questi quadri erano sviluppati per sintesi e sineddoche, poiché si intendeva proporre la visione di un paesaggio desertico attraverso l'oggetto visivo della palma, scelto in quanto icona concettualmente consunta. I panorami così creati finivano infatti per restituire visioni africane perfettamente rispondenti al gusto e alle aspettative degli occidentali, trasformandosi in perfetti esempi di quell'orientalismo che lo studioso Edward Said avrebbe sintetizzato, negli anni Settanta, nei termini di "un modo di mettersi in relazione con l'Oriente basato sul posto speciale che questo occupa nell'esperienza europea occidentale" (Said 2016: 11).¹⁰

Se un orientamento iconografico di questo tipo presenta già qualche criticità generale a causa del suo approccio prevalentemente eurocentrico, risulta certamente qui ancor più problematico perché perseguito da un artista nato e in parte cresciuto proprio in un contesto geografico di questo tipo, esperito dunque in prima persona, ma riproposto in modi

strenuamente appiattiti su cliché a dir poco scontati e consumati. Certo la presenza di queste icone stereotipate e mercificate mostra una qualche coerenza con il precedente percorso pittorico tracciato da Mario Schifano, che come noto si era impegnato, dal 1962 in avanti, in poetiche di recupero dell'immagine in una chiave massmediatica (Gastaldon 2021: 129-149). Le stesse icone popolari italiane incluse nella mostra *Tutto. Schifano del 1963 (Tutto. Schifano 1963)*, tra cui è annoverato un mitologico ritratto di Leonardo Da Vinci, proponevano già questo carattere simbolico e mercificato, con riferimenti diretti alle prassi commerciali della neonata industria del turismo (Barthes 1962). A questo proposito, dunque, presentando oasi, stelle e palme Schifano non faceva altro che inserire la propria pittura in quella scia di promozione turistica e vendita di sogni africani orientalizzanti con cui si era da tempo soliti riferirsi alla Libia. Non a caso, tra gli obiettivi strategici ed economici delle conquiste coloniali fasciste nei territori del Nord Africa vi era infatti anche la possibile valorizzazione turistica di questi luoghi, dove si volevano attrarre viaggiatori provenienti sia dalla madrepatria che da altri paesi europei, in nome delle affascinanti bellezze naturali – mare e deserto – e del patrimonio archeologico di età romana.

Questo aspetto era stato sviluppato in particolare nella seconda metà degli anni Trenta – per inciso, proprio quando Schifano era bambino in Libia –, su interesse del già citato governatore Balbo, che aveva inteso trasformare la colonia a lui affidata in una meta mediterranea abituale del turismo d'élite europeo. A questo fine egli aveva infatti deciso la costruzione di nuovi palazzi pubblici, teatri, cinema, casinò, stabilimenti balneari e hotel di lusso, nonché di una strada litoranea, denominata via Balbia e inaugurata da Benito Mussolini nel 1937 (Balbo 1937), che attraversava la Libia collegando la Tunisia con l'Egitto.¹¹ Alla base di queste politiche di espansione turistica, che riscossero anche un certo successo,¹² vi era proprio l'immagine di una terra in cui potevano convivere la magnificenza della civiltà romana, testimoniata dai vari siti storici di Leptis Magna, Sabratha e Tripoli, e il fascino esotico del deserto, un binomio continuamente promosso dalle campagne comunicative di regime.

Come ha dimostrato la storica Simona Berhe (2017), la propaganda turistica influenzò fattivamente il cambio di percezione che della Libia avevano

gli italiani, passando da terreno di conflitto bellico e conquiste a meta vacanziera. In questo senso furono cruciali alcune riviste di viaggio dell'epoca – come *Le vie d'Italia*, organo a stampa ufficiale del Touring club italiano, e *Libia*, la pubblicazione periodica fondata dall'Ente turistico alberghiero della Libia nel 1937 –, ma anche l'ideazione di opuscoli *ad hoc*. È questo il caso del libricino *Tripoli*, prodotto nel 1934 dall'Ente Turistico Tripolitano su progetto grafico di Carlo Vittorio Testi (*Tripoli* 1934). Il volumetto promozionale – che presentava tutti i testi in italiano, francese, inglese e tedesco, a segnalare l'intenzione di una sua diffusione internazionale – si proponeva come un album che attraverso parole e immagini fotografiche raccontava un viaggio in terre libiche. Sulla prima pagina era infatti riprodotta una nave attraccata a un'affollata banchina di porto e la didascalia recitava “dopo un viaggio incantevole l'Africa mediterranea dà il suo primo saluto al passeggero con l'indimenticabile spettacolo della bianca Tripoli e del verde scenario dei suoi giardini di palme” (ivi: p.n.n.). Dopo una serie di pagine di apertura in cui si lodavano strutture e servizi moderni realizzati dagli italiani in questa terra – la stazione, le costruzioni moderne che richiamano “l'arte moresca”, gli “avvenimenti sportivi di risonanza internazionale” come l'Ottavo Gran Premio Automobilistico di Tripoli, gli spettacoli del Teatro Miramare –, nel cuore del volume si procedeva alla descrizione delle attrazioni locali quali moschee, “bianche visioni di edifici e di corti che richiamano scene delle ‘Mille e una Notte’”, “fresche sorgenti. Giardini lussureggianti. Candore di pozzi nelle oasi”, “la vita e costumi indigeni in fonduchi misteriosi”, per concludere poi con una sezione dedicata alla promozione dell'ottava edizione della Fiera di Tripoli (ivi: pp.n.n.). A fare da cornice a tutte queste immagini era ovviamente “il deserto... che si perde lontano nell'assorta immensità assoluta” (ivi: p.n.n.), qui documentato attraverso scorci fotografici di paesaggi sabbiosi bruciati dal sole e puntellati, continuamente, proprio di palme. A questo albero erano infatti non a caso dedicati alcuni interventi grafici all'interno del volume ma, soprattutto, la copertina stessa di questa pubblicazione [fig. 2], dove su uno sfondo giallo – chiaro riferimento alla sabbia delle dune del deserto – era stata stampata in marrone la scritta “TRIPOLI”, con la “O” che, come in un abbecedario, è adibita a oasi, al cui interno è cresciuta una palma verde. Le modalità grafiche, al contempo

stilizzate e simboliche, con cui è impaginata questa copertina sembrano dialogare in maniera inequivocabile con le visioni desertiche schifaniane appena analizzate, segnalando, forse, una memoria visiva autobiografica affiorata, non del tutto inaspettata, nella fase più ‘pop’ della pittura di quest'artista. Ovviamente, in parallelo a queste spinte più personali e introspettive, non va poi dimenticata la nuova attenzione che andava guadagnando, proprio nel corso degli anni Sessanta, il continente africano, protagonista dei processi di decolonizzazione e dei movimenti per i diritti civili.¹³ Come ha ben sintetizzato lo storico Paolo Borruso, proprio a quell'altezza cronologica “analisi e reportage”, sempre più diffusi anche nei media generalisti, si focalizzavano prioritariamente “sulle nuove prospettive non solo politiche ma anche culturali”, nelle quali emergeva “il riconoscimento di una ‘cultura’ africana fuori degli stereotipi coloniali sopravvissuti nel lungo silenzio del dopoguerra” (2024: 33).

Nel 1984 Schifano tornò sul tema dei deserti in una serie di opere di grande formato esplicitamente collegate alla sua vicenda biografica di italiano nato in Libia come *Leptis Magna, io sono nato qua – 20.9.34* (originariamente intitolata *I was born in Leptis Magna 20-09-1934*), *Dune deserte* e *Scultura arsa dal sole* (*Sculpture sand*).¹⁴ Questi quadri furono concepiti per essere esposti nella mostra *Deserts* che si tenne ad Amman, in Giordania, nel 1985.¹⁵ La monografica, originariamente allestita negli spazi del Royal Cultural Center, visitò poi diverse altre città del Mar Mediterraneo, tra cui proprio Tripoli (Carcano 2005: 26), e fu riproposta anche in Italia, nel 2005, nelle sale del Museo archeologico di Capo Colonna a Crotone (Archivio Mario Schifano, Associazione BluBramante 2006).¹⁶

Da un punto di vista formale questi quadri, che presentano il formato quadrato tanto caro all'artista, erano stati realizzati con la tavolozza brillante e vivace e i modi rapidi ed energici tipici del clima di gioioso ritorno alla pittura che aveva caratterizzato, tra gli altri, anche l'arte di Schifano in quegli anni. In queste opere era poi presente anche un elemento materico e sineddotico, dal momento che all'interno degli smalti era stata mescolata della sabbia. In questa seconda serie dedicata ai deserti, Schifano abbandonava dunque gli scorci notturni proposti negli anni Sessanta, per presentare visioni più allucinatorie di torridi de-

serti diurni, comunque caratterizzate dalla presenza di elementi stereotipati come la palma, la sabbia, il sole allo zenit. Monica De Bei, che aveva partecipato direttamente alla realizzazione di queste opere in veste di assistente dell'artista, ricordò come queste tele fossero "concentrate su questo limite che è il deserto, fatte di sabbia e di immagini sue" e come Schifano avesse "nuovamente attinto", con spirito autobiografico, da una "riserva depositata dentro di lui" (De Bei Schifano 2006: p.n.n.).

Alla luce dell'analisi del rapporto biografico e coloniale intrecciato da Schifano con la Libia è certamente di particolare interesse l'opera *Leptis Magna, io sono nato qua - 20.9.34* [fig. 3]. In questa tela il pittore propone una visione desertica a metà tra lo scorcio di una distesa sabbiosa con uno spicchio di cielo blu in alto a sinistra e il disegno di una mappa del medesimo paesaggio costiero, affacciato sul mare. Appone poi qui la scritta 'LEPTIS MAGNA 20-9-34' in bianco, come un'incisione. L'iscrizione, vicina nei modi all'intestazione di una cartolina turistica, si presenta ovviamente come un'affermazione identitaria, ma curiosamente nell'agire questa presa di posizione l'artista non indica come suo luogo di origine la città di Homs, dove nacque effettivamente, ma Leptis Magna, la città romana dell'imperatore Settimio Severo (146), che nel 1934 non era più un centro abitato, ma lo scavo archeologico dove lavorava il padre.¹⁷ Questa scelta non può certamente ritenersi casuale e può essere spiegata alla luce della cultura visiva e dell'educazione scolastica e familiare che avevano influenzato e informato lo Schifano bambino. Decidere di chiamare una città non col suo nome moderno, ma con il suo antico toponimo romano rappresenta infatti, senza ombra di dubbio, un'operazione di memoria coloniale: se in questo modo il pittore aveva forse voluto esprimere un implicito omaggio al padre, cui era profondamente legato, è innegabile però la circostanza per la quale l'effetto finale di una tale decisione propone valenze politiche e culturali ben più ampie e complesse.

In *primis* dunque una scelta del genere dimostra la prevalenza di un approccio 'romano' alle terre libiche, frutto di tanta propaganda coloniale, sviluppata in Italia da fine Ottocento in avanti. Le mire nazionali sui territori libici erano sfociate, con il governo di Giovanni Giolitti, nello sbarco del 5 ottobre 1911, che aveva avviato la guerra italo-turca e l'impresa colo-

niale italiana (Calchi Novati 2019: 121-132), in seguito potenziata dallo stesso Mussolini. Fin da subito l'impresa bellica aveva ricevuto il sostegno di diversi intellettuali quali Gabriele D'Annunzio e Giovanni Pascoli, che avevano contribuito a formulare l'idea per la quale l'Africa del Nord era stata florida e ricca sotto l'Impero Romano, era caduta in disgrazia una volta lasciata in mano alle popolazioni locali, e necessitava ora della riconquista italiana per poter fare ritorno allo splendore di un tempo. A questo proposito è ad esempio emblematico il discorso pronunciato da Pascoli nel 1911, che recitava: "la grande proletaria si è mossa. Prima ella mandava i suoi lavoratori che in patria erano troppi [...] oltre le Alpi e oltre mare [...]. Ora l'Italia, la grande martire delle nazioni, dopo soli cinquant'anni ch'ella rivive, si è presentata al suo dovere di contribuire per la sua parte all'aumento e incivilimento dei popoli; al suo diritto di non essere soffocata e bloccata nei suoi mari; [...] al suo solenne impegno coi secoli augusti delle sue due Istorie [...]. Oh Tripoli, oh Berenike, oh Leptis Magna (non hanno diritto di porre il nome quelli che hanno disertato o distrutto la casa!), voi rivedete, dopo tanti secoli, i coloni dorici e le legioni romane" (Pascoli 1911).

Queste teorie nazionaliste e coloniali erano diffuse in maniera martellante dai mezzi di comunicazione dell'epoca, raggiungendo un apice propagandistico negli anni del fascismo. Come noto, il regime si era occupato molto anche della scuola, plasmando i programmi degli istituti educativi di ogni ordine e grado sui propri ideali. La questione coloniale, il riferimento a una superiorità civile razziale italiana e il diritto di occupazione dell'Africa del Nord sulle basi storiche di un perduto Impero Romano informarono pertanto molto presto anche i testi scolastici sui cui studiarono intere generazioni di italiani, Schifano incluso. L'organizzazione dell'istruzione dell'Impero fascista era stata infatti una priorità per il governo italiano, che tra 1936 e 1940 ne aveva fissato strutture e contenuti. Nelle colonie erano state pertanto istituite, per gli abitanti metropolitani, scuole italiane identiche a quelle della madrepatria, certamente frequentate dall'artista nei suoi ultimi anni libici (Calchi Novati 2019: 195). Lo scolaro Schifano doveva avere dunque una certa dimestichezza con la prassi di ricorrere a toponimi romani per riferirsi a luoghi della Libia, dal momento che si era formato leggendo pagine di testo che recitavano frasi del tipo: "sotto il governo di Au-

gusto e dei suoi successori la Tripolitania si trasformò. Le terre che, tranne in pochi luoghi, erano aride e desolate, divennero campagne ubertose”, “affinché [la prosperità che ebbero anticamente sotto il dominio di Roma] venga presto raggiunta è necessario che le popolazioni della Libia abbiano per l'Italia, che tanto fa per esse, la riconoscenza e il culto che ebbero per Roma i loro antichi progenitori” (Ministero delle Colonie 1934: 12-13, 31).

Il ricorso al toponimo Leptis Magna fa poi riferimento anche al legame affettivo che Schifano aveva con quello specifico sito archeologico, che aveva visitato più volte insieme al padre. Anche in questa cornice di storia familiare entrava però di peso la propaganda fascista e coloniale, dal momento che, come hanno dimostrato diversi storici, anche l'archeologia era stata piegata a logiche politiche di propaganda, in modo particolare negli anni del regime. Come riporta Massimiliano Munzi (2001: 39), infatti, dal 1922 “la romanità assume un ruolo centrale nell'ideologia fascista”, provocando “un'accelerazione nei tempi e nelle forme del connubio romanità-fascismo”. Alla luce di ciò l'archeologia assume un ruolo strategico, in madrepatria e nelle colonie, ricevendo finanziamenti importanti, e in Libia fu ancora una volta Balbo a primeggiare anche in questo campo. Gli obiettivi prioritari delle ricerche così finanziate non erano però individuati autonomamente dagli archeologi sulla base di interessi prettamente scientifici, ma seguivano invece scopi politici di impatto propagandistico. Per questo motivo in Libia erano stati privilegiati i siti di Leptis Magna – con lo scavo delle terme di Adriano, della basilica e del foro severiani, del mercato – di Sabratha – dove il teatro romano era stato restaurato e riportato in funzione – e di Tripoli, con le gemme del Castello e dell'arco di Marco Aurelio. “Le ricerche e la valorizzazione del passato” si erano pertanto fatte “strumentali alla ristrutturazione ideologica del presente” (ivi: 41). Questo principio era talmente chiaro, tra gli archeologi attivi in Libia durante il Ventennio, che nelle sue direttive di scavo Giacomo Caputo, reggente della Soprintendenza della Libia sotto Balbo, nell'elencare i principi guida del suo operato scriveva: “1) Motivo politico: consacrare anche scientificamente il pieno dominio, pieno nelle forme e nello spazio, della nostra Colonia” (ivi: 50). Anche in questo caso, dunque, Leptis Magna non poteva essere considerata, nella storia familiare schifaniana, un luogo neutra-

le, depositario di ricordi personali imparziali, ma piuttosto, anche se inconsciamente, un retaggio residuo e non del tutto metabolizzato dell'esposizione infantile dell'artista alla propaganda fascista.

Le ipotesi illustrate fino a qui sembrano certificare l'esistenza di un rapporto biografico preciso e caratteristico del pittore Schifano con i deserti, i cieli, i luoghi archeologici della natale Libia, emerso nel corso della sua esistenza in alcuni determinati cicli di opere. Queste letture interpretative del lavoro dell'artista, è bene specificarlo, non sono ovviamente indirizzate a una possibile definizione di Mario Schifano nei termini di un malinconico fascista coloniale, dal momento che sono al contrario molto note le sue posizioni spiccatamente di sinistra, che lo portarono a dipingere anche alcuni cicli pittorici a tema esplicitamente politico, come la serie *Compagni, compagni* dedicata, nel 1968, al celebre discorso pronunciato nel 1957 da Mao Tse-Tung (Quintavalle 1974: 83-84).

Il tentativo portato avanti qui è invece legato alla volontà di spiegare alcune opere dedicate dal pittore all'Africa alla luce di una certa cultura visiva nel quale il medesimo Schifano, la sua famiglia e più in generale la società in cui è nato, cresciuto e si è formato come uomo sono, spesso inconsapevolmente, immersi. Tutto ciò anche alla luce dei noti ritardi e delle evidenti difficoltà con cui l'Italia ha – o forse meglio non ha ancora – affrontato l'eredità e la memoria del proprio passato coloniale, e forse la storia qui raccontata è un buon esempio di ciò (Lombardi-Diop, Romeo 2014). È infatti importante qui tenere a mente ancora una volta il peso dell'appartenenza generazionale di Schifano, artista nato italiano in una colonia conquistata, fuggito in madrepatria da profugo, e cresciuto, come adulto, negli anni della ricostruzione e del boom economico, quando nessuno voleva più occuparsi del ricordo spiacevole e doloroso della guerra e tanto meno affrontare le pesanti responsabilità coloniali italiane.

Alla luce di ciò si può dunque affermare che la matrice biografica delle immagini qui analizzate è stata in qualche modo, a sua volta, colonizzata. A causa della particolare serie di eventi che ha caratterizzato i primi anni di vita di Schifano è dunque capitato che il pittore si sia trovato in una posizione mediana: da esule, egli ha idealizzato e romanticizzato i luoghi dai quali è stato strappato; da colone, il suo sguardo

memoriale si è intriso di immagini turistiche e archeologiche, inconsciamente indotte dalla propaganda. Se dunque ancora negli anni Ottanta la coscienza politica italiana non concedeva strumenti sufficienti a capire il colonialismo e l'importanza dei processi di decolonizzazione, Schifano pareva voler ammettere almeno una cosa: il proprio immaginario di individuo è stato inesorabilmente contaminato dai messaggi propagandistici con cui si era confrontato quotidianamente e ciò significa, per un italiano della generazione di Schifano, anche dalla passata, e rapidamente rimossa, propaganda fascista.

Note

¹ “Libia” era il nome con cui la cultura letteraria e retorica dell’Italia liberale era solita indicare le due province autonome della Tripolitania e della Cirenaica (Labanca 2010: 1).

² L’espressione “quarta sponda”, coniata dal sociologo Robert (Roberto) Michels, era una definizione utilizzata dalla retorica nazionalista per indicare i territori africani che si affacciavano aldilà del Mar Mediterraneo rispetto alla penisola italiana. L’espressione è tradizionalmente collegata al concetto italiano e liberale di un “imperialismo demografico” (Labanca 2010: 2).

³ “Il padre Giuseppe era di origine siciliana, la madre Rosa invece era di Imola, della Romagna, e di cognome faceva Paganini”, Monica De Bei, in Ronchi (2012: 258).

⁴ Giuseppe Schifano (Mahdia, Tunisia 1907 – Roma 1998) inizia a collaborare agli scavi archeologici di Leptis Magna e Sabratha come impiegato giornaliero nel 1921; nel 1929 ottiene il ruolo di impiegato a contratto straordinario e viene assunto come dipendente del Ministero delle Colonie nel 1931 (dal 1937 Ministero dell’Africa Italiana), cfr. Tagliamonte (2018: 23, 31).

⁵ Nel censimento della popolazione eseguito dall’ISTAT nel 1936 risulta che tra i 115.637 italiani residenti in Libia solo il 26% (30.224) era di sesso femminile. La popolazione italiana in colonia era formata in larga parte da giovani uomini di età compresa tra i 20 e i 49 anni (51%), cfr. Istituto Centrale di Statistica del Regno d’Italia (1936: 11, 16).

⁶ “Durante la guerra siamo stati costretti a scappare e a venire in Italia, stavamo a Cinecittà, dentro gli studi cinematografici trasformati in campi profughi. Poi ci hanno mandato a Trastevere, alla caserma Lamarmora, un altro campo profughi”, Francesco Schifano in Ronchi (2012: 27).

⁷ Renato Bartoccini, soprintendente alle Antichità dell’Etruria Meridionale tra il 1950 e il 1960, aveva guidato la Soprintendenza alle Antichità della Tripolitania tra il 1923 e il 1928, cfr. Rinaldi Tufi (1988).

⁸ Le informazioni sulla presenza di Schifano al museo di Villa Giulia sono deducibili dai documenti dell’Archivio della Soprintendenza alle Antichità dell’Etruria Meridionale, Roma II, Roma e in particolare la busta IV, 125, Mario Schifano.

⁹ Secondo i dati del locale Ufficio di collocamento, nel 1936 tra i 3971 italiani che lavoravano in Libia come dipendenti il 45% proveniva dalla Sicilia, il 7,5% dal Veneto, il 6,2% era nato in Libia, il 10% era nato all’estero e la provenienza principale di questi ultimi era proprio la Tunisia, cfr. Calchi Novati (2019: 192).

¹⁰ Esiste a oggi un’ampia bibliografia sul tema dell’Orientalismo in pittura, cfr. ad esempio Noehlin 1983; Messina 1993; Bossaglia 1998.

¹¹ “In un primo tempo, [Balbo] aveva puntato di più sullo sviluppo turistico del paese che non su quello agricolo”, Del Boca (1991: 275).

¹² Come ha ricostruito lo storico Gian Paolo Calchi Novati (2019: 193), negli anni Trenta il numero dei turisti che visitarono la Libia crebbe notevolmente passando dalle 7200 unità documentate nel 1929 alle 44.000 attestata nel 1938.

¹³ Si veda a questo proposito la pubblicazione di Angelo Del Boca *L’Africa aspetta il 1960*, uscita per Bompiani nel 1959.

¹⁴ “Mentre stava dipingendo i quadri sui deserti mi aveva raccontato

qualcosa della Libia. Credo che i suoi ricordi più importanti fossero legati al senso di libertà e di spazio che provava laggiù”, De Bei in Ronchi (2012: 258). A questo proposito è utile tenere a mente come la Libia fosse stata, negli anni Settanta e a inizio del decennio in questione, protagonista assidua delle cronache politiche ed economiche italiane, in particolare grazie alla figura di Muḡammad Gheddafi e al suo controverso rapporto con alcune figure apicali nelle istituzioni italiane (cfr. Del Boca 1998).

¹⁵ “Mario Schifano painted this series *Deserts* specifically for this exhibition in summer and autumn 1984” (Di Castro 1985: p.n.n.). Ringrazio di cuore Raffaella Perna e Stefano Dello Schiavo per l’aiuto con questo riferimento bibliografico.

¹⁶ Sulle circostanze ideative e organizzative di questa mostra si veda Gastaldon 2025.

¹⁷ La città di Leptis Magna era stata fondata dai Fenici all’inizio del I millennio a.C. ma negli anni Trenta del Fascismo le origini puniche di quest’insediamento non erano minimamente considerate, cfr. Musso (1995: 572).

Bibliografia

- ARCHIVIO MARIO SCHIFANO, ASSOCIAZIONE BLUBRAMANTE (2006), *Mario Schifano. Deserts*, catalogo mostra, Museo archeologico di Capo Colonna, Crotone, 3 dicembre 2005 – 31 gennaio 2006.
- BALBO I. (1937), “La Litoranea: Opera Romana”, in *Libia*, 1: 12 marzo 1937, pp. 3-9.
- BARTHES R. (1962), “Lo scrittore in vacanza”, in BARTHES R., *Miti d’oggi*, Lerici editori, Milano (prima edizione 1957), pp. 25-28.
- BERHE S. (2017), “Un impero di carte: l’immagine della Libia nelle riviste turistiche ‘Le vie d’Italia’ e ‘Libia’”, in *Clio@Themis. Revue électronique d’histoire du droit*, 12, pp. 1-18.
- BERSELLI A. (1963), “Balbo, Italo”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 5, [https://www.treccani.it/enciclopedia/italo-balbo_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/italo-balbo_(Dizionario-Biografico)/), 26 luglio 2025.
- BORRUSO P. (2024), *L’Italia e l’Africa. Strategie e visioni dell’età postcoloniale (1945-1989)*, Edizioni Laterza, Bari-Roma 2024.
- BOSSAGLIA R. (1998), *Gli orientalisti italiani: cento anni di esotismo (1830-1940)*, catalogo della mostra, Palazzina di caccia di Stupinigi, Torino, 13 settembre 1998 – 6 gennaio 1999, Marsilio, Venezia.
- CALCHI NOVATI G. P. (2019), *L’Africa d’Italia. Una storia coloniale e postcoloniale*, Carocci Editore, Roma (prima edizione 2011).
- CARCANO L. (2005), “L’eterna giovinezza”, in BEATRICE L. (a cura di), *Mario Schifano. Gli anni Ottanta*, catalogo della mostra, MACI, Isernia, 13 novembre 2004 – 30 gennaio 2005, pp. 28-45.
- DE BEI SCHIFANO M. (2006), “I was born at Leptis Magna 20-9-1934”, in ARCHIVIO MARIO SCHIFANO, ASSOCIAZIONE BLUBRAMANTE (a cura di), *Mario Schifano. Deserts*, catalogo mostra, Museo archeologico di Capo Colonna, Crotone, 3 dicembre 2005 – 31 gennaio 2006, pp.nn.
- DEL BOCA A. (1991), *Gli italiani in Libia. Dal Fascismo a Gheddafi*, Editori Laterza, Roma-Bari.
- DEL BOCA A. (1998), *Gheddafi. Una sfida dal deserto*, Editori Laterza, Bari-Roma.
- DI CASTRO F. (1985), “Deserts”, DI CASTRO F. (a cura di), *Mario Schifano. Deserts. Italians and the East-Benchmarks 1860-1984*, catalogo mostra, Royal Cultural Center, Amman, marzo 1985, Le parole gelate, Roma, pp.n.n.
- GASTALDON G. (2015), “Ilena Sonnabend e Mario Schifano: un epistolario, 1962-1963”, in *Storia dell’arte*, 140, pp. 148-176.

- GASTALDON G. (2018), "Schifano, Mario", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 91, [https://www.treccani.it/enciclopedia/mario-schifano_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/mario-schifano_(Dizionario-Biografico)/), 26 luglio 2025.
- GASTALDON G. (2021), *Schifano. Comunque, qualcos'altro. 1958-1964*, Studi della Bibliotheca Hertziana, 13, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.
- GASTALDON G. (2025), *Libia, Egitto, Giordania, Siria, Eritrea, Brasile. Mario Schifano alla prova dell'altrove*, in GALLO F. (a cura di), *Immaginari visivi postcoloniali. Ricerche artistiche e scritture espositive in Italia, tra anni ottanta e doppiozero*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 37-49.
- ISTITUTO CENTRALE DI STATISTICA DEL REGNO D'ITALIA (1936), *VIII Censimento generale della popolazione, 21 aprile 1936 - XIV, V, Libia - Isole italiane dell'Egeo - Tientsin*, https://lipari.istat.it/digibib/Censimenti%20popolazione/censpop1936/IST0005817vol5_LibialeitalianedellEgeoTientsin/IST0005817cp1936_LibialeitalianedellEgeoTientsin+OCRottimizzato.pdf, 30 luglio 2025.
- LABANCA N. (2010), "The Embarrassment of Libya. History, Memory, and Politics in Contemporary Italy", in *California Italian Studies*, 1, pp. 1-18.
- LOMBARDI-DIOP C., ROMEO C. (2014), "Il postcoloniale italiano. Costruzione di un paradigma", in LOMBARDI-DIOP C., ROMEO C. (a cura di), *L'Italia postcoloniale*, Le Monnier, Firenze, pp. 1-40.
- MATTOSIO N. (2018), "Schifano tra luoghi e visioni", in GUIDOBALDI M. P., TAGLIAMONTE G. (a cura di), *Etruschifano. Mario Schifano a Villa Giulia: un ritorno*, catalogo mostra, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, 13 dicembre 2018 - 10 marzo 2019, Ianieri Edizioni, Pescara, pp. 5-7.
- MINISTERO DELLE COLONIE (1934), *Libro sussidiario per la terza classe elementare, 1934*, ora in MUNZI M. (2001), *L'epica del ritorno. Archeologia e politica nella Tripolitania italiana*, L'Erma di Bretschneider, Roma, pp. 73-74.
- MESSINA M. G. (1993), *Le muse d'oltremare: esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Einaudi, Torino.
- MUNZI M. (2001), *L'epica del ritorno. Archeologia e politica nella Tripolitania italiana*, L'Erma di Bretschneider, Roma.
- MUSSO L. (1995), "Leptis Magna", in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, IV, Roma, p. 572, [https://www.treccani.it/enciclopedia/leptis-magna_\(Enciclopedia-dell-Arte-Antica\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/leptis-magna_(Enciclopedia-dell-Arte-Antica)/), 3 agosto 2025.
- NOCHLIN L. (1983), "The Imaginary Orient", in *Art in America*, 71, pp. 119-131, 187-191.
- PASCOLI G. (1911), "La grande Proletaria si è mossa", in *La Tribuna*, 27 novembre 1911.
- RINALDI TUFFI S. (1988), "Bartoccini, Renato", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 34, https://www.treccani.it/enciclopedia/renato-bartoccini_%28Dizionario-Biografico%29/, 30 luglio 2025.
- QUINTAVALLE A. (1974), *Mario Schifano*, catalogo della mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, febbraio - marzo 1974.
- RONCHI L. (2012), *Mario Schifano. Una biografia*, Johan & Levi Editore, Milano.
- SAID E. (2016), *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Giannacomo Feltrinelli Editore, Milano (prima edizione 1978).
- TAGLIAMONTE G. (2017), "Gli Etruschi e la Pop Art italiana", in DELLA FINA G. M. (a cura di), *Gli Etruschi nella cultura e nell'immaginario del mondo moderno. Atti del XXIV Convegno internazionale di studi sulla storia e l'archeologia dell'Etruria*, Edizioni Quasar, Roma, pp. 385-402.
- TAGLIAMONTE G. (2018), "Mario Schifano e l'arte etrusco-italica", in GUIDOBALDI M. P., TAGLIAMONTE G. (a cura di), *Etruschifano*, cit., pp. 23-32.
- TRIPOLI (1934), Istituto geografico De Agostini, Novara.
- TUTTO. SCHIFANO (1963), catalogo della mostra, Galleria Odyssea, Roma.

Paesaggi metabolici. Commons e pratiche artistiche

MARIA GIOVANNA MANCINI

Università degli studi di Bari "Aldo Moro"
maria.mancini@uniba.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.36.584>

Parole chiave

Studi sul paesaggio
Arte
Società
Territorio
Commonality

Keywords

Landscape Studies
Art
Society
Territory
Commonality

Abstract

Guardato attraverso molteplici prospettive il paesaggio oggi è un campo complesso d'indagine in cui l'intricata tessitura di questioni antropologiche, storiche, sociali ed ecologiche (Ingold 1993, 2018) contribuisce a emancipare il paesaggio stesso dalla dimensione scopica. Riconoscere tale complessità ha permesso negli ultimi decenni di aggiornare i termini e gli strumenti disciplinari della progettazione del paesaggio. In particolare, l'arte contemporanea con progetti artistici che agiscono con pratiche performative, partecipative e transmediali ha rinnovato le direzioni progettuali, costituendosi come best practice nel territorio, e ha decostruito i termini delle discipline che determinano forme e significati del paesaggio. Il saggio approfondisce alcune pratiche artistiche che significativamente hanno contribuito a decostruire un'idea *patrimoniale* del paesaggio in direzione di un cambiamento del paradigma culturale che ripositiona il paesaggio nella dimensione di ciò che è *comune*. Il paesaggio inteso nelle sue implicazioni di *commonality* impone un cambiamento di prospettiva che implica il pensiero di una civiltà metabolica rielaborando rapporti tra umano e ambiente in termini co-evolutivi.

Viewed from multiple perspectives, the landscape today is to be regarded as a complex field of inquiry in which the intricate interweaving of anthropological, historical, social and ecological issues (Ingold 1993, 2018) helps to liberate the landscape itself from its purely visual dimension. Recognising this complexity has enabled the updating of the disciplinary terms and tools of landscape design. In particular, contemporary art projects that employ performative, participatory and transmedia practices have renewed design approaches, establishing itself as best practice within the territory, and has deconstructed the disciplinary terms that determine the forms and meanings of the landscape. This essay explores certain artistic practices that have significantly contributed to deconstructing a *heritage-based* conception of the landscape, moving towards a cultural paradigm shift that reposition the landscape within the realm of the *commons*. The landscape, understood in its implications of *commonality*, demands a shift in perspective that entails the concept of a metabolic civilisation.

Osservato attraverso molteplici prospettive il paesaggio si configura come un campo complesso d'indagine in cui l'intricata tessitura di questioni antropologiche, storiche, sociali ed ecologiche (Ingold 1993; 2018) contribuisce a emanciparlo dalla sola dimensione scopica. Aver riconosciuto tale complessità negli ultimi decenni ha comportato un profondo aggiornamento dei termini entro cui si discute di paesaggio e degli strumenti disciplinari della progettazione. In questo quadro, l'arte contemporanea ha svolto un ruolo cruciale nel decostruire una visione patrimonialista in direzione di un consistente cambio del paradigma culturale che riposiziona il paesaggio nella dimensione di bene comune. Il mio interesse per questo tema si declina intorno all'idea che l'arte contemporanea sia riuscita, o contribuisca a realizzare, quello che definisco *paesaggio integrato*, conciliando una forma di progettazione urbanistica, tutela del territorio e sviluppo delle vocazioni produttive locali, dal basso, in alcuni casi sviluppati a livello internazionale addirittura evitando il coinvolgimento istituzionale oppure in manifesta opposizione alle politiche della pianificazione (Kamvasinou, Stringer 2019). In diversi casi in Italia, gli interventi artistici e i progetti incardinati nei territori, hanno quasi sopperito ai programmi progettuali istituzionali che avrebbero dovuto trovare espressione nei piani territoriali e regionali del paesaggio attuando concretamente quanto promosso dalla Convenzione Europea del Paesaggio del 2000 e dalle norme successive introdotte nell'ordinamento legislativo italiano. Gli interventi degli artisti nei territori mi sembra possano essere letti attraverso il riferimento ad alcune idee emerse già all'interno dei movimenti radicali dell'architettura degli anni Sessanta, prima in Giappone e poi a livello internazionale, e che hanno informato successivamente le pratiche dello spazio basate sulla ricerca sul campo piuttosto che su obiettivi progettuali predefiniti (research by design). A partire dal riferimento a tali movimenti il contributo intende dimostrare l'importanza delle pratiche artistiche in chiave coevolutiva alla progettazione del paesaggio. Questo approccio consente di valorizzare l'aspetto politico di alcuni progetti artistici, incardinati nei territori, che nascono globalmente strettamente connessi a processi e fenomeni sociali legati alla gestione dei beni comuni, alla progettazione dal basso, a nuove forme di vita comunitaria.

Dell'ampia ricognizione di progetti comunitari, ho

scelto di evidenziare alcune esperienze, come quelle sviluppate dal collettivo CLIMAVORE e il Parco dei frutti minori di Casa delle Agricolture con Luigi Coppola, attivo dal 2013 nel sud Italia, per evidenziare alcune forme pedagogiche, comunitarie ed esperienziali che condividono con il movimento dei *commons* linguaggi e finalità politiche. In ambito internazionale, è stata l'edizione di documenti del 2022, a cura del collettivo indonesiano ruangrupa, a proporre un'indagine globale sulle pratiche comunitarie, collettive e territoriali offrendo un'ampia mappatura di casi per lo più sconosciuti a un pubblico internazionale, avviando un dibattito ampio e animato nel sistema dell'arte contemporanea. L'edizione, pionieristica per molti aspetti, ha proposto esperienze e laboratori attivi che sfuggono a un processo di mercificazione, lussurizzazione e di sussunzione nelle logiche di mercato e istituzionali a cui il sistema dell'arte globale sottopone perfino pratiche tra le più radicali. Nel suo discorso di chiusura Charles Esche (Heffernan et al. 2024), a nome del comitato scientifico, ha puntualizzato uno degli aspetti emersi dall'edizione tanto discussa. In particolare, il portato più deflagrante dell'edizione va riconosciuto nella definitiva messa in crisi della figura dell'"artista genio", soggetto privilegiato del canone artistico occidentale, che le esperienze non occidentali, comunitarie non mercificabili propongono all'interno di un modello che si offre come una reale alternativa praticata in molti contesti. L'intera rassegna è stata organizzata come uno spazio in cui la condivisione delle risorse oltre che dello spazio è stata pensata come spazio per attivare economie alternative. Il riferimento all'esperienza della documentazione non solo è utile a sottolineare la coincidenza di pratiche collaborative nei progetti a livello internazionale, ma soprattutto a chiarire che, sebbene i progetti siano legati alla governance dei beni comuni e ricadano in qualche modo nell'ambito della produzione e innovazione sociale, sono largamente documentati in ambiti museali e curatoriali internazionali.

Di recente il lavoro di Pascal Gielen (Dockx - Gielen 2024) e il progetto *Visible* promosso da Fondazione Pistoletto e Fondazione Zegna a cura di Martina Angelotti, Matteo Lucchetti e Judith Wielander (Angelotti et al. 2024) hanno mappato esperienze e promosso la conoscenza delle pratiche strettamente connesse al fare in comune. Tali esperienze sono intrinsecamente connesse alla dimensione sociale, di

governance dei territori e dei beni comuni e necessitano di nuovi strumenti di interpretazione attraverso cui mettere in evidenza le questioni complesse che vengono attivate in relazione ai contesti territoriali.

A partire da questo quadro, l'individuazione di due casi nella più estesa e ricca casistica che ho incontrato nella mia ricerca mi permette di riflettere su specifiche pratiche di gestione collettiva.

Una riflessione metodologica è quindi necessaria per evitare di attardarsi su linee critiche che ormai possiamo considerare tradizionali e che attraverso la contrapposizione tra approcci etico-estetologici (Bishop 2006) e dialoganti (Kester 2004), oppure lungo le differenze tra collaborazione e cooperazione, o addirittura lungo le linee teorico-curatoriali raccolte da Suzanne Lacy nel 1995, che costituiscono ormai la storia critica dell'arte partecipativa e socialmente impegnata.¹

La scelta di inserire lo studio dei progetti che intervengono nel territorio sociale attraverso pratiche di *commoning* all'interno di una più ampia linea di ricerca sul paesaggio risponde alla necessità da un lato di sostenere la proposta interpretativa di un "paesaggio metabolico" come forma di governance condivisa dei territori, attivata dalle pratiche artistiche e dall'altro di creare strumenti interpretativi più ampi per lo studio e la documentazione di pratiche artistiche che intervengono nei territori e che adottano forme e modelli di altre discipline e contesti, come l'innovazione sociale, o forme di governance orizzontale. In questa prospettiva, che giova degli aggiornamenti della teoria dello spazio urbano e rurale, dello studio della pianificazione territoriale, e della storia culturale -non solo visuale- dello spazio pubblico, si colloca l'idea di analizzare i casi studio inquadrandone il portato di utopia concreta.

Presupposto teorico è quindi l'idea del paesaggio come spazio di progettualità integrate nella -seppur recente - tradizione teorica che considera l'ambiente, il territorio e il paesaggio come dei termini complessi che non possono essere sovrapposti (Jakob 2009) ma di cui evidenziare relazioni, differenti e produttive genealogie teoriche (Jullien 2017), al fine di comprendere la natura antropologica, stratificata (Besse 2020), relazionale e produttiva del paesaggio e l'agency (Iovino 2020) che la sua natura di luogo di stratificate produttività e mansioni (Ingold 1993), impone alle comunità che lo abitano.

Nel solco di quanto Elinor Ostrom ha studiato rispetto alle forme collettive autorganizzate di gestione dei beni comuni nella sua celebre opera *Governing the Commons* (Ostrom 1990), in particolare nell'ambito degli studi di geografia urbana, è stata avanzata l'idea di guardare al paesaggio come bene comune (Castiglioni, Parascandolo, Tanca 2015). Il primo a formulare l'ipotesi di considerare il territorio, e con esso il paesaggio, come bene comune è stato Alberto Magnaghi che nel 2012 invita a ripensare nel momento della crisi ecologica e di quella sociale, una nuova relazione nei termini di una possibilità coevolutiva dell'insediamento umano e dell'ambiente (Magnaghi 2012).

Tale prospettiva incontra una radicale conferma nelle pratiche artistiche che proponendo progetti incardinati nei territori e nelle comunità, non solo confermano la necessità e la specificità del *local* e del *community empowerment*, alla base del movimento dei beni comuni, ma contribuiscono a rendere effettivo quel cambiamento culturale necessario per la coesione delle comunità e per l'efficacia dei processi sociali.

La presenza di forme artistiche appare fondamentale nei processi di partecipazione comunitaria ormai presente in modo capillare globalmente, come attestano le molteplici forme artistiche, di design, di produzione visiva che caratterizzano esperienze partecipative. A tali pratiche, che si intersecano con l'animazione sociale e con i processi di rigenerazione ambientale e sociale, viene spesso mossa la critica che al linguaggio artistico sia destinato un ruolo meramente cosmetico, di raccordo editoriale e comunicativo tra i vari aspetti progettuali finalizzati a realizzare obiettivi di rigenerazione dell'ambiente sociale. Contro questa interpretazione il mio contributo invita a guardare alle esperienze artistiche che sperimentano i formati dell'innovazione sociale in particolare sottolineando quanto il linguaggio dell'arte non rivesta affatto un ruolo subalterno, ma piuttosto sia il linguaggio necessario per l'integrazione e la coerenza di tali progetti. Gli artisti contemporanei - in particolare le figure promotrici, ricercatrici e attivatrici analizzate in questo contributo - hanno adottato una postura registica. In questa prospettiva, infatti, va riconosciuta la forma di un'autorialità moltiplicata e condivisa con tutte e tutti i partecipanti. La competenza specifica dell'artista si ridefinisce proprio nella capacità

di sintetizzare e integrare linguaggi e questioni eterogenee, di coordinare mansioni e attività disparate e coadiuvare specifici interventi. La pratica artistica emerge quindi come il linguaggio comune attraverso cui si incrociano le diverse fasi progettuali. Il paesaggio è il contesto privilegiato per un'azione corale che comporta un cambiamento paradigmatico, non solo sul piano simbolico, ma soprattutto, nell'ambito della pianificazione che lungo questo solco deve necessariamente essere pensata come uno strumento capace di immaginare un futuro mobile (Ingold 1993; Convenzione Europea del Paesaggio 2000; Carlei 2007) in cui i soggetti produttori di paesaggio siano molteplici e in continua trasformazione. In questo senso il progetto del collettivo e la cooperativa agricola, fondata successivamente, Casa delle Agricolture operano in forma associativa dal 2013 a Castiglione d'Otranto in provincia di Lecce. Il collettivo composto da abitanti, attivisti, volontari delle varie associazioni del terzo settore operanti nella zona, prima in modo informale e poi attraverso l'associazione, ha lavorato al recupero dell'intero territorio sviluppando un'ampia costellazione di operazioni che si è strutturata nel tempo. Alcune delle attività consistono in campagne sociali e di promozione della cultura della tutela della biodiversità e dell'inclusione, della cura del territorio con la sottrazione all'abbandono di molti ettari di terreno coltivati con grani antichi e legumi, e con l'istituzione di patti di filiera per la tutela dei produttori locali e per il controllo della qualità delle produzioni, con la realizzazione di spazi di aggregazione, informazione e cura dell'ambiente e delle relazioni sociali. Negli anni, il progetto, volto anche alla reintroduzione di specie agroforestali, ha realizzato alcuni spazi e infrastrutture importanti per il territorio e persino per la tenuta stessa del paesaggio segnato dalla devastante emergenza fitosanitaria della xylella, il batterio che ha causato il disseccamento degli ulivi. Il progetto è molto ampio, con svariati ambiti di ricerca e sviluppo. La sostenibilità e la progettualità a lungo termine sono centrali nei processi attivati. Infatti, assumono una dichiarata centralità il Mulino di comunità, la produzione di farine e prodotti in vendita nello shop e, di più recente, l'attivazione di un orto sociale e produttivo. Il Parco dei Frutti Minori, rispetto al tema che mi interessa proporre in questo articolo, ancor di più delle altre ramificazioni del progetto, è emblematico della specifica forma di progettazione condivisa e dal

basso che caratterizza Casa delle Agricolture, capace di trasformare il territorio in termini coevolutivi.

È Luigi Coppola, con una formazione di ingegnere ambientale e con una lunga esperienza nell'ambito teatrale, performativo e curatoriale sviluppato anche grazie alle collaborazioni con Michelangelo Pistoletto e a Città dell'arte, l'attivista-ricercatore di Casa dell'Agricoltura, che ha adottato l'idea di coevoluzione,² presa in prestito dalla riflessione di Salvatore Ceccarelli un genetista botanico che si è occupato di popolazioni evolutive di semi di grani e di pratiche di coltivazione adattive sviluppate con i contadini in Siria dove per 25 anni ha portato avanti un'interessante ricerca interrotta nel 2010 per lo scoppio della guerra. Coppola ha esteso fruttuosamente l'approccio sperimentale di Ceccarelli al campo sociale e territoriale con una costante attività che restituisce centralità all'agrodiversità e considera il paesaggio come un bene comune in cui convergono questioni legate alla dimensione comunitaria, con relazioni intergenerazionali e interspeciste, alle necessità produttive e ambientali e di cura del territorio. Il Parco comune dei frutti minori è un progetto che nel corso degli anni ha prodotto una profonda trasformazione del paesaggio di Castiglione d'Otranto. Il parco è stato inaugurato nel 2024 ma la collettività ha lavorato per molti anni alla ricucitura territoriale che il Parco esprime. Sviluppato inizialmente con la collaborazione del collettivo artistico *Free Home University*, il parco, progetto dal basso non legittimato da alcuna forma di istituzionalizzazione, consiste in un percorso di 13 chilometri di tratturi e di campagna recuperati all'abbandono attraverso un costante monitoraggio da parte della comunità paesana. Lungo questo percorso, ripulito dagli sversamenti abusivi di rifiuti, sono state reintrodotte specie arbustive e alberi al fine di ripristinare la qualità e la varietà dell'ecosistema boschivo segnato da pratiche estrattiviste, e altamente inquinanti, dell'agricoltura chimica e della colonizzazione del paesaggio con la monocultura dell'ulivo. Il Parco non è un ente riconosciuto e non si lavora perché lo diventi. Obiettivo collettivo è la restituzione dei luoghi alla fruizione della collettività attraverso un'opera capillare di cura che contribuisce a una trasformazione e rigenerazione reciproca dei territori e delle relazioni sociali, incrociando le filosofie della decrescita e le filosofie del *buen vivir* (Lazzari 2014). Le attività del collettivo hanno giovato e giovano anche di finanziamenti pub-

blici ottenuti attraverso la partecipazione a bandi e gare di fondazioni pubbliche e private, non senza che l'opportunità di accedere a forme di finanziamento sia passata al vaglio e alla discussione pubblica. Nella molteplicità di eventi e attività promosse da Casa delle Agricolture, l'evento annuale della Notte Verde, un festival di incontri, dibattiti, laboratori sul vivere insieme consapevolmente nel rispetto dell'ambiente riveste l'evento apicale, la festa della comunità. Nelle lunghe giornate in cui si svolgono attività, pratiche di condivisione e scambio di conoscenze ed esperienze laboratoriali, una delle forme più interessanti adottate è quella dei parlamenti rurali, occasione per conoscere realtà associative e attiviste, e per informarsi sulla gestione di alcune emergenze ambientali, per entrare in contatto con ricercatrici e ricercatori specializzati in specifici ambiti e con produttori locali che adottano pratiche di coltura ecosostenibile. I parlamenti rurali, a partire dal termine, assumono la forma della discussione democratica diretta e rappresentano il momento più alto della pratica politica che contraddistingue l'attivismo nell'ambito dei *commons* che si traduce in quella "politica dell'incontro" che fa convergere le istanze di rivendicazione delle comunità locali, con quelle delle minoranze insieme alle questioni ambientali che emergono nei singoli territori con rivendicazioni più ampie di giustizia sociale legate alle mobilitazioni pacifiste, come quelle che negli ultimi anni si sono moltiplicate in Europa e negli Stati Uniti con la richiesta di fermare il genocidio e l'occupazione israeliana della Palestina. In senso ampio nel solco dei movimenti in cui le richieste di attivare forme di redistribuzione delle ricchezze, il riconoscimento di forme di cittadinanza sociale e universalistica, di inclusione di minoranze e gruppi differenti (Frazer 1995) l'arte contemporanea contribuisce spesso non solo con singole azioni ma sviluppando progetti e lavori complessi capaci di tenere insieme il piano politico ed estetico, insieme a quello sociale e comunitario interpretando una politica dell'incontro che rivendica il diritto alla vita pubblica, un diritto alla città e al rurale.³

Assumendo modelli organizzativi mutuati sia dal forum, tipico dei movimenti politici antagonisti, sia dalla forma parlamentare propria delle istituzioni democratiche, CLIMAVORE, progetto originato nel 2015 dall'attività del collettivo Cooking Sections fondato da Daniel Fernández Pascual e Alon Schwabe a Lon-

dra, lavora con l'intento di utilizzare il cibo come strumento per esplorare le trasformazioni del paesaggio sociale e le disuguaglianze prodotte dalle politiche estrattive nel contesto della crisi climatica. I presupposti su cui si fonda l'attività del collettivo è che, comprendendo l'impatto del cibo sui corpi, sul suolo e sull'ambiente tutto e, quindi, educando alla giusta nutrizione e alla produzione sostenibile, è possibile risanare e reimmaginare una relazione ecologica con l'ambiente. Con svariati progetti di sensibilizzazione e informazione sull'impatto dei fertilizzanti e diserbanti chimici, sulla siccità (2018 - in corso in differenti luoghi) oppure sulla necessità di cura del suolo attraverso l'agricoltura rigenerativa (2019, 2021, 2022, 2024 in Kosovo, Germania, Turchia e Finlandia) il collettivo ha attivato installazioni simboliche e sperimentato tecniche agricole e attività di rigenerazione dell'ambiente volto a pensare gli interventi e le specie in una relazione situata.⁴

Finalista del Turner Prize nel 2021, il collettivo si muove attraverso un'analisi territoriale che guarda agli insediamenti urbani e rurali, alle forme abitative dello spazio pubblico e marginale, con pratiche di design architettonico, pratiche sociali e partecipative e di coinvolgimento delle realtà locali.

Il progetto CLIMAVORE non adotta una modalità progettuale stabilita e codificata mentre piuttosto, intervenendo su specifiche necessità e attraverso forme legate ai territori, propone modalità di intervento sulle specificità del luogo, sulla cooperazione tra soggetti differenti e tra saperi eterogenei. Artisti, attivisti, studiosi e agricoltori contribuiscono a un'elaborazione collettiva orientata alla ridefinizione del sistema culturale alla base delle scelte agricole e dei comportamenti alimentari. L'emergenza ecologica attuale rende assolutamente improcrastinabili azioni di questo genere, volte non solo all'educazione dei pubblici ma anche alla condivisione di coordinate applicabili e sperimentabili. Nel 2023, su invito del Museo delle Civiltà di Roma, il progetto ha fatto tappa a Roma con una due giorni che ha assunto la forma della consultoria, del parlamento, CLIMAVORE Assembly ha raccolto agricoltori, artisti, cooperative, attivisti custodi di sementi vivi e di biodiversità, che all'interno del museo, e sfruttando la cassa di risonanza dell'istituzione culturale, hanno condiviso conoscenze e progettualità al fine di trasformare l'impatto dell'industria alimentare e del monopolio delle

banche dei semi che governano le produzioni per la maggiore redditività. La discussione delle strategie per la produzione, redistribuzione e gestione collettiva delle risorse alimentari è stata seguita da una consultazione avvenuta in Campidoglio che ha ripreso la forma del dibattito parlamentare. La scelta della forma della consultazione politica, come democrazia applicata, non è affatto secondaria ma invece è costitutiva dell'indirizzo che tali progetti propongono, volti al coinvolgimento diretto e immediato dei partecipanti e alla sperimentazione di forme di gestione di ciò che è comune attraverso cui realizzare una differente postura relazionale. Le forme parlamentari, infatti, sollecitano svariate riflessioni, sullo stare insieme come corpi politici, sui sistemi di partecipazione democratica e di decisione condivisa che supera le forme decisionali a maggioranza che risuonano nelle pratiche di *commoning* e nell'idea di pensare il paesaggio in termini metabolici.

I casi individuati sono accomunati da un aspetto centrale legato a un'attitudine pedagogica che, nella sua dimensione anarchica, decostruisce forme di conoscenza asservite a dinamiche di potere (Gaglianò 2020). La pedagogia radicale adottata dagli artisti come pratica relazionale ha un carattere libertario e antagonista rispetto alle forme istituzionali di educazione ed è indirizzata produzione in senso libertario di soggettività (Gaglianò 2020 11). La forma della condivisione di conoscenze e l'adozione di forme pedagogiche promuovono la reciproca cura, lo scambio e la crescita come co-evoluzione.⁵

Progetti come Casa delle Agricolture e CLIMAVORE, che adottano forme condivise con i movimenti dei *commons*, hanno la capacità di esprimere una prassi democratica che si articola attraverso la volontà di comunità territoriali che, probabilmente, rischierebbero di rimanere gruppi subalterni o singolarità a cui è negata una posizione determinante nei territori. In questo senso tali progetti sperimentano, nel paesaggio, una produzione di soggettività⁶ e di forme istituzionali alternative al potere costituito (Federici 2021, 2023) a partire da una ontologia della differenza economica (Gibson-Graham 2006 3). Ai progetti utilizzati come casi studio, sebbene sviluppati in ambiti rurali, vanno estese le riflessioni dei geografi urbani Rossi e Vanolo (Rossi Enright 2016; Rossi Vanolo 2024 220) sulle politiche egualitarie e le istanze per il riconoscimento di nuove forme di cittadinanza. Andrebbe

quindi ripensata, oltre la sommaria distinzione tra politiche urbane e rurali e forme sociali della città neoliberalista, la riflessione sulle forme di cittadinanza e sulle forme di governo e autogoverno considerando le politiche antagoniste in una posizione nient'affatto marginale.

Urbano, rurale e paesaggio metabolico

Al crocevia tra la riflessione sui beni comuni, intesi come nuova forma di *governance* inclusiva del vivere, e le suggestioni provenienti dai progetti artistici e militanti che nel territorio sperimentano pratiche decisionali orizzontali e forme non verticistiche di relazioni sociali, di coabitazione e di vita solidale, si delinea un paesaggio esito di una evoluzione comune che può essere pensato attraverso il ricorso a immagini biologiche, degli organismi, delle cellule e del metabolismo.

La metafora biologica e metabolica non è una novità negli studi storico critici e dello spazio urbano, infatti, essa ha governato a più riprese la rappresentazione della città e dell'ambiente e guidato movimenti, ispirando per esempio il *metabolismo* giapponese, e progetti avveniristici che esercitano grande fascino non solo per la qualità teorica e progettuale ma anche per il carattere unitario dell'idea di città che hanno espresso.⁷

Lo studio del paesaggio trasformato da pratiche artistiche che offrono modelli di *governance* dei territori, così come documentato dalle pratiche adottate a casi studio, può giovare infatti di una riflessione sul progetto della città e del rurale come articolato intorno alla proposta del metabolismo e della sua eredità teorica raccolta più di recente.

Nato negli anni Sessanta in Giappone il Metabolismo proponeva una prospettiva visionaria nella progettazione urbana concependo il progetto della città come un'entità in continuo mutamento e trasformazione che, al pari di un organismo vivente, cresce e si evolve secondo rapporti di reciprocità che coinvolgono la tecnologia, l'ambiente e la società. Considerando la crescita come principio cardine della progettazione della città futura, Toyo Ito, in quegli anni giovane collaboratore dello studio del progettista Kiyonori Kikutake, indica nell'esperienza progettuale di Expo '70 a Osaka, con il master plan e la realizzazione degli edifici e delle strutture iconiche del movimento, il

momento culminante dello sviluppo corale dell'urbanistica *metabolista*. Ciò che Ito critica in quella visione di progetto- ed è particolarmente interessante per gli argomenti di questo saggio- è che l'architettura e l'urbanistica si siano fondate, nonostante i presupposti teorici del movimento, su una logica di sostituzione dinamica e più che di autentica crescita organica. Secondo Ito, infatti, occorre immaginare il progetto non basato sulla sostituibilità delle parti ma piuttosto consentire "all'architettura di trascendere attraverso le diverse esperienze e pratiche, affinché essa e le persone possano costituire un unico corpo olistico"⁸ (Pernice 2022, xxi).

Più di recente negli studi urbani sono emerse alcune importanti linee di ricerca che sviluppano l'idea di intendere il campo urbano come un sistema metabolico, considerando lo spazio come una rete di questioni interconnesse, reciprocamente dipendenti. Tale prospettiva ha trovato nell'ultimo decennio un'interessante convergenza negli studi dell'architettura parametrica alla cui base vi è lo studio di sistemi e analisi di dati complessi. Un esempio significativo è rappresentato dalle pratiche che combinano lo sviluppo e la sperimentazione tecnologica più avanzata con una prospettiva olistica alla progettazione del paesaggio urbano, ripartendo dai presupposti teorici e sperimentali di Cedric Price che ha aperto a una concezione dinamica e processuale del corpo urbano e di Nicholas Negroponte, pioniere nello studio dei dati e analisi computazionali. In questa prospettiva, la progettazione di spazi e ambienti inclusivi, efficienti, sostenibili e salubri richiede una trasformazione sia delle funzioni urbane sia dei rapporti tra gli spazi urbani, periurbani e territori rurali insieme alle infrastrutture che ne innervano i legami. Dal 2017 il gruppo di ricerca Future Urban Regions (FUR), composto da studiose e studiosi di sei istituti di ricerca olandesi, ha sviluppato e promosso esperienze e occasioni di confronto teorico su questi temi, anche attraverso la mappatura di progetti e sperimentazioni realizzati a livello internazionale. Più di recente, il gruppo ha pubblicato una corposa raccolta di contributi teorici e progettuali nel volume *The city as system* (Dooge et al. 2023). Fin dall'introduzione emerge una questione cruciale: il lavoro sullo spazio urbano e rurale, attraverso l'interrogazione informatica di algoritmi e dell'intelligenza artificiale dei dati raccolti e organizzate in cospicue banche dati, non

può essere considerato neutrale perché tali strumenti incorporano *bias* e pregiudizi insiti nei linguaggi informatici. I progetti e le riflessioni offerte documentano le potenzialità di un approccio tecnologico e data-driven alla progettazione metabolica dello spazio, ma allo stesso tempo tendono a delineare una visione della città incentrata su un alto livello di performance del sistema e sull'efficienza della proposta. In questo quadro la salubrità e la sostenibilità energetica vengono garantite, mentre questioni di giustizia sociale sembrano dissolversi in un modello di spazio inclusivo, green ed efficiente, dove gli unici corpi che scompaiono sono proprio quelli dei poveri. Inoltre, considerare la città come una miniera di dati interrogabili attraverso le tecnologie, algoritmi e sistemi di intelligenza artificiale orienta sia la progettualità sia l'impianto teorico di chi opera nello spazio urbano e rurale verso una prospettiva di prevedibilità fondata sulla stessa logica predittiva alla base dei linguaggi informatici (Parisi 2019). In questo scenario la proposta degli artisti che lavorano nei territori attraverso il riferimento a una prospettiva di coevoluzione e agli strumenti decisionali e di governance legati ai beni comuni indicano un'altra possibile direzione: una prospettiva metabolica non subordinata a una logica e a una fascinazione tecnologica, che integra gli aspetti sociali, il coinvolgimento di soggettività marginalizzate, e che risponde a domande sociali legate alla condizione di povertà di intere fasce di popolazione. Le pratiche dello spazio sociale e rurale rappresentate dai casi studio scelti contribuiscono nei fatti alla trasformazione del paesaggio dal basso, sopperendo a una progettazione istituzionale che spesso arriva in ritardo o interviene in maniera verticistica nei territori, attraverso una visione metabolica in quanto sollecita una coevoluzione e modifiche reciproche pur senza l'impiego di indagini informatiche.

Agricomune

Per concludere, l'indagine critico-teorica sulle pratiche artistiche che si offrono come forme di governance condivisa dei territori e la loro storicizzazione nell'ambito di un processo di messa in storia delle pratiche relazionali e *socially engaged* necessita oggi di una riflessione metodologica approfondita che deve aprire gli sguardi disciplinari a strumenti teorici utili a esplicitare le complessità che tali pratiche re-

alzano nei territori. Allo stesso tempo è importante riconoscere il contributo che tali pratiche offrono generando uno spostamento culturale paradigmatico che elude il rischio dell'autoreferenzialità dei processi partecipativi attraverso un capillare lavoro sui processi decisionali, alla base delle politiche di *commonality*, realizzando quella progettazione dal basso dei territori che, almeno in Italia, stenta ad essere attuata. Questo processo radicale e orizzontale mosso da necessità territoriali specifiche contribuisce a mettere in discussione il paradigma patrimoniale con cui si tende a leggere il paesaggio. Definire il paesaggio come "patrimonio", certo equivale a riconoscerlo come bene da preservare, e anche in questo consiste la grande sfida raccolta nell'ordinamento italiano con l'introduzione del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio (DL n.42 del 22 gennaio 2004), ma al tempo stesso ciò rimanda inevitabilmente a una logica di proprietà e possesso. Un impulso al dibattito in Italia si è avuto con i lavori della Commissione Rodotà nel 2007 introducendo l'esistenza di categorie distinte di beni né pubblici né privati la cui gestione necessitava di modelli di governance innovativi.⁹ Parallelamente ai lavori di redazione di una categoria di beni comuni tra cui si annoverano le risorse naturali come i fiumi, l'aria, le zone boschive eccetera, la proposta di Michael Hardt e Toni Negri ha introdotto nel dibattito pubblico la categoria di ciò che è comune condividendone l'interpretazione con una parte dei movimenti politico-sociali legate ai *commons*. Il comune, non si esaurisce nell'idea di proprietà e si situa oltre la contrapposizione binaria tra pubblico e privato per collocarsi in uno spazio altro dove centrale è la relazione intersoggettiva e la produzione di forme di vita in-comune. Ne scaturisce non solo una serrata critica marxista all'idea di rendita e proprietà ma anche una fenomenologia dei corpi e delle soggettività che scardina una visione antropocentrica. In questa direzione e interpolando la riflessione suggerita dalle stesse pratiche artistiche legate alle popolazioni evolutive con le proposte utopiche del metabolismo giapponese e con quelle che vengono da una progettazione dello spazio parametrico, suggerisco di ripensare il paesaggio e il territorio, in una dimensione non patrimonialista. Piuttosto, seguendo le pratiche e le forme di *commons* quali spazi di negoziazione politica in cui si riflettono le possibilità e le contraddizioni dell'attività sul territorio e del vivere insieme, emer-

ge un modello di paesaggio metabolico che non è mero fondale, né tantomeno il bene da conservare in un'ottica di rendita. Piuttosto, le pratiche artistiche, incardinate nei territori e indirizzate ad alimentare forme alternative di produzione dello spazio e delle soggettività, di governance condivisa e comune delle risorse, ci permettono di partecipare direttamente a queste esperienze di cui il paesaggio è il presupposto necessario per utopie concrete di coabitazione e spazio aperto per una coevoluzione.

Note

¹ Su questi temi e sulla necessità di interrogare le discipline storico critiche sul questioni di metodo mi permetto di rimandare al numero monografico della rivista «piano b» *La partecipazione nelle pratiche artistiche: metodologia ed esperienze*, a cura di Emanuele Rinaldo Meschini, Roberto Pinto e Maria Giovanna Mancini (2024).

² Oltre al lavoro svolto nell'ambito del collettivo Casa delle Agricolture, Luigi Coppola ha sviluppato il progetto *Vinculum* che comprende opere pittoriche, fotografie e una mappa disegnata che rappresenta i principi cardine dell'attività della Casa delle Agricolture (Coppola 2023).

³ Per necessità di sintesi in questa sede non è possibile approfondire le ragioni di una necessaria rilettura di alcuni capisaldi delle proposte teoriche sul campo urbano e rurale a partire dai contributi di Henry Lefebvre ([1968] 2014) e David Harvey (2012) che costituiscono le fondamenta teoriche dello studio che svolgo da alcuni anni sul rapporto tra arte, spazio pubblico e, recentemente, paesaggio.

⁴ Si veda per esempio il progetto realizzato da Cooking Sections in occasione dell'edizione palermitana della rassegna Manifesta nel 2019 che prevedeva interventi legati alle tecniche per preservare l'umidità e l'ombra e garantire attraverso gli alberi un'attenuazione delle temperature e la produzione di un nuovo microclima (Fernàndez Pascual D. e Schwabe A. 2019).

⁵ Lungo questa direttrice, alla selezione di casi proposti nell'articolo, potremmo aggiungere numerosi altri esempi, tra cui si segnalano l'attività di Rural School of Economics, infrastruttura attivata dal collettivo Myvillages fondato nel 2003, dalle artiste Kathrin Böhm, Wapke Feenstra e Antje Schiffrersha, oppure Free Home University, un esperimento che vede dal 2014 la collaborazione di artisti, attivisti e ricercatori e ricercatrici fondato da Alessandra Pomarico e Shawn van Sluys di Musagetes curato da Nikolay Oleynikov con base a Lecce. Queste pratiche trovano spesso in luoghi rurali la possibilità di una vita in comune sostenibile.

⁶ Su questi temi appare utile la riflessione che Ilenia Caleo conduce a partire dalla storicizzazione dell'esperienza di Teatro Valle Occupato di Roma e che segna una stagione di lotte e di produzione di soggettività nell'alveo di costante lavoro sui *commons* e sul sistema culturale che arriva fino alle recenti rivendicazioni dell'Assemblea dei Lavoratori dello Spettacolo sotto lo slogan "Vogliamo tutt'altro" (Caleo 2016).

⁷ Si veda per esempio il progetto realizzato per lo studio OMA da Rem Koolhaas e Hans Ulrich Obrist volto a ricostruire la storia del movimento *metabolista* attraverso la raccolta delle testimonianze orali di alcuni dei protagonisti ancora in vita nel 2009. La soluzione dell'intervista, di cui Hans Ulrich Obrist ha fatto una vera e propria pratica curatoriale, compendia la proposta di una storia orale del movimento (Koolhaas, Obrist 2011).

⁸ Ove non specificato la traduzione è mia.

⁹ Si rimanda al sito del Ministero della Giustizia del Governo italiano per i documenti prodotti dalla Commissione. https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_12_1.wp?facetNode_1=3_1&facetNode_2=0_10&previousPage=mg_1_12&contentId=SPS47617#

Bibliografia

- ANGELOTTI M., LUCCHETTI M., WIELANDER J. (2024), *Art As Policies for Care. Socially Engaged Art 2010-ongoing*, Nero, Roma.
- ID. (2024), "Introduction", in *Art As Policies for Care. Socially Engaged Art 2010-ongoing*, Nero, Milano.
- BESSE J.-M. (2020), *Paesaggio ambiente. Natura, territorio, percezione*, Derive Approdi, Roma.
- BISHOP C. (2006), "The social turn: collaboration and its discontents", in *Artforum International*, febbraio, vol. 44, n. 6., 178-183.
- CALEO I. (2016), "re|Play The Commons, PRatiche e immaginazione politica nei movimenti culturali per i beni comuni" in Rossi U., Enright T. (2016) *Commons/Comune, Società di studi geografici. Memorie geografiche*, NS 14, pp. 13-24.
- CARTEI G. F. (2007), *Convenzione europea del paesaggio e governo del territorio*, il Mulino, Bologna.
- CASTIGLIONI B., PARASCANDOLO F., TANCA M. (2015), *Landscape as mediator, landscape as commons. International perspectives on landscape research*, Cleup, Padova.
- COPPOLA L. (2023), *Vinculum. Parlamenti rurali, azioni e alleanze per la rigenerazione delle terre salentine*, a cura di Lucrezia Cippitelli e Tiziana Colluto, Luglio - Agosto, freepress.
- DOCKX N. E GIELEN P. (2018), *Commonism. A New Aesthetic of the Real*, Valiz, Amsterdam.
- FEDERICI S. (2023), *Oltre la periferia della pelle. Ripensare, ricostruire e rivendicare il corpo nel capitalismo contemporaneo*, D Editore, Roma.
- ID. (2021), *Reincantare il mondo. Femminismo e politica dei commons*, ombre corte, Roma.
- FERNÁNDEZ PASCUAL D. E SCHWABE A., "What is Above is What is Below", in *E-flux*, 21 maggio, <https://www.e-flux.com/architecture/liquid-utility/259656/what-is-above-is-what-is-below>.
- FINKELPEARL T. (2013), *What we Made. Conversation on Art and social Cooperation*, Duke University Press, Durham and London.
- GIBSON-GRAHAM, J. K. (2006), *A Postcapitalist Politics*. NED-New edition, University of Minnesota Press.
- HARDT M. e NEGRI A. (2010), *Commonwealth*, Harvard University Press 2009, trad. It. *Comune*, Rizzoli, Milano.
- HARVEY D. (2012), *Rebel cities: from the right to the city to the urban revolution*, Verso, London- New York.
- HEFFERNAN ET AL. (2024), "Responses to Charles Esche. The First Exhibition of the Twenty-First Century-Lumbung 1 (Documenta Fifteen), What Happened, and What it Might Mean Two Years On", in *Australian and New Zealand Journal of Art*, 29 agosto, 1-14.
- INGOLD T. (1993), "The temporality of the landscape", in *World Archeology*, Vol. 25, No. 2, Oct.
- JAKOB M. (2009), *Il paesaggio*, il Mulino, Bologna 2009.
- JULLIEN F. (2017), *Vivere di Paesaggio o l'impensato della ragione*, a cura di Francesco Marsciani, Mimesis, Milano.
- KAMVASINOU K., STRINGER B. (2019), "The politics of rurality", in *Landscape Research*, vol. 44, n. 7.
- KESTER G.H. (2004), *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles.
- KOOLHAAS M., OLBRIST H. U. (2011), *Project Japan: Metabolism Talks...*, Taschen, Londra.
- LAZZARI F. (2014), "Persona, movimenti sociali ed epistemologia del Sud: alcuni interrogativi", in Baldini S. e Zago M., *Le sfide della sostenibilità. Il buen vivir andino dalla prospettiva europea*, Filodiritto editore, Bologna.
- ID. (2014), "Persona, movimenti sociali ed epistemologia del Sud: alcuni interrogativi", in Baldini S e Zago M., *Le sfide della sostenibilità. Il buen vivir andino dalla prospettiva europea*, Filodiritto editore, Bologna, pp. 27-57.
- LEFEBVRE H. ([1968] 2014), *Le droit à la ville*, Anthropos, Paris tr. it.

- Id., *Il diritto alla città, ombre corte*, Verona.
- MAGNAGHI A. (2012), *Il territorio bene comune*, Firenze University Press, Firenze 2012.
- ID. (2012), *Il principio territoriale*, Bollati Boringhieri, edizione digitale, Torino.
- MANCINI M.G., MESCHINI E. R., PINTO R. (2024), "La partecipazione nelle pratiche artistiche: metodologia ed esperienze", in «*piano b*», v. 9, n. 1, <https://pianob.unibo.it/issue/view/1376>.
- ID. (2025), *Paesaggi integrati*, Gli Ori.
- OSTROM E. (1990), *Governing the Commons: the evolution of institutions for collective action*, Cambridge, Cambridge University press.
- PARISI L. (2019), "Critical Computation: Digital Automata and General Artificial Thinking", in *Theory, Culture & Society*, Vol 36, issue 2.
- ROSSI U., ENRIGHT T. (2016), *Commons/Comune*, Società di studi geografici. *Memorie geografiche*, NS 14. Ruangrupa (2022), "Anti-Semitism Accusations against documenta: A scandal about a Rumor", in *e-flux Notes*, 7 maggio, <https://www.e-flux.com/notes/467337/anti-semitism-accusations-against-documenta-a-scandal-about-a-rumor>.
- S. LACY (a cura di) (1995), *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, Washington.
- SCARDI G. (2011), *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale*, Allemandi, Torino.
- SETTIS S. (2010), *Azione popolare. Cittadini per il bene comune*, Einaudi, Torino.
- ID. (2017), *Architettura e democrazia. Paesaggio, città, diritti civili*, Einaudi, Torino.

Walking the world. Corpo, spazio e paesaggio in Richard Long tra pratiche esperienziali e cartografia poetica

JESSICA BIANCHERA

Università di Verona
jessica.bianchera@univr.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.36.580>

Parole chiave

Camminare
Richard Long
Geografia critica
Fenomenologia
Antropologia del paesaggio

Keywords

Walking
Richard Long
Critical Geography
Phenomenology
Landscape Anthropology

Abstract

Non sono molte le opere capaci di raggiungere lo status di riferimento visivo e concettuale e di modificare le sorti della storia dell'arte e del pensiero. Una di queste è *A Line Made by Walking* (1967) di Richard Long. Essa inaugura una metodologia in cui l'atto del transito si traduce in segno, memoria e misura del territorio, istituendo un dialogo tra esperienza individuale e stratificazione geopoetica del paesaggio. Il contributo si propone di analizzare il lavoro di Long intrecciando studi sulla fenomenologia del paesaggio, con particolare attenzione al concetto di "percezione ambientale" (Ingold 2000, Wylie 2007), teorie della mobilità e della camminata come pratica estetica e cartografie affettive e politiche dello spazio. L'analisi si basa su una lettura delle fonti primarie e su un confronto con esperienze artistiche contemporanee che rileggono criticamente le relazioni tra territorio, corpo e potere, per individuare il lavoro di Long nell'ambito di una genealogia che, dal camminare come atto estetico, si estende alle pratiche artistiche che indagano le dinamiche di territorializzazione, spostamento e transitorietà.

Not many works are capable of achieving the status of a visual and conceptual benchmark and of altering the course of art history and thought. One such work is Richard Long's *A Line Made by Walking* (1967). It pioneers a methodology in which the act of passing through is transformed into a sign, a memory and a measure of the territory, establishing a dialogue between individual experience and the geopoetic stratification of the landscape. This paper aims to analyse Long's work by interweaving studies on the phenomenology of landscape, with particular attention to the concept of 'environmental perception' (Ingold 2000, Wylie 2007), theories of mobility and walking as an aesthetic practice, and affective and political cartographies of space. The analysis is based on a reading of primary sources and a comparison with contemporary artistic practices that critically re-examine the relationships between territory, body and power, in order to situate Long's work within a genealogy that, starting from walking as an aesthetic act, extends to artistic practices that investigate the dynamics of territorialisation, displacement and transience.

Premessa

Quando nel 1967 Richard Long attraversa ripetutamente un campo nei pressi di Londra, lasciando sull'erba una traccia effimera e intitolando l'azione *A Line Made by Walking*¹ [Fig. 1], non solo produce un'immagine, ma inaugura una diversa modalità di rappresentare e pensare il paesaggio. Quel segno, fragile e reversibile, introduce una prospettiva inedita di relazione con lo spazio, in cui l'esperienza corporea diviene principio formativo, conoscitivo e rivelativo del luogo: il paesaggio da sfondo o soggetto si fa *processo*.

A partire da questo gesto fondativo, il presente saggio propone una lettura dell'opera di Richard Long che mette in relazione il camminare con una concezione fenomenologica e relazionale dello spazio, interrogando il paesaggio come costruzione affettiva, temporale e simbolica. Il lavoro di Long viene qui analizzato come pratica estesa nel tempo, capace di ridefinire il concetto di scultura e di attivare una



Fig. 1 | Richard Long, *A Line Made by Walking*, 1967 © Richard Long.

riflessione sulle modalità di abitare e rappresentare lo spazio. In questo senso, il camminare non è inteso come semplice mezzo o performance, ma come pratica epistemologica ed estetica, in cui il corpo agisce come vettore di conoscenza e di forma. Questa impostazione teorica trova tuttavia un necessario punto di confronto con il pensiero dell'artista, il quale ha più volte rivendicato una certa distanza rispetto alle categorie interpretative elaborate dalla storiografia. In una recente conversazione con l'autrice, Long ha ricordato come il proprio rapporto con il camminare e con l'opera d'arte si fondi su un linguaggio diverso da quello della teoria critica, rivendicando la necessità di usare la propria lingua per parlare del suo lavoro: "Camminare come mezzo mi ha permesso di introdurre il tempo e la distanza nel mio lavoro" (Long 2025), semplifica l'artista, sottolineando come il cammino gli abbia offerto la libertà di essere artista quasi ovunque nel mondo potesse andare e, contemporaneamente, di misurare se stesso al paesaggio attraverso il cammino. Un atto, dunque, estremamente essenziale e massimamente libero (Long 2025).² Prima di avanzare qualsiasi elaborazione concettuale sul suo lavoro, è bene quindi ricordare che Long invita sempre a concepirlo innanzitutto come esperienza diretta e non mediata.

Assumendo questa priorità, possiamo individuare tra arte, geografia e percezione, uno snodo significativo per leggere il suo lavoro in relazione al paesaggio: in linea con il pensiero dell'artista, qui il camminare si configura come un atto che genera conoscenza non come mera rappresentazione dello spazio, ma come esperienza situata di attraversamento del mondo. In questa prospettiva, che si sviluppa nel dialogo con una certa antropologia della percezione (Merleau-Ponty 2013; Bateson 1972; Ingold 2000), con la geografia umana e con le pratiche artistiche del secondo Novecento, lo spazio si mostra come campo sensibile e transitorio, costruito nel tempo dalla presenza e dall'attenzione del corpo.³ La nozione di "traccia" acquisisce così un valore chiave. Nel suo studio sul paesaggio, John Wylie osserva come percorsi e tracce si configurino come azioni pratiche, eseguite attraverso l'abitudine, la memoria e la narrazione (Wylie 2007). La traccia non è semplice segno residuo, ma azione incarnata, narrazione tangibile di un passaggio. In *A Line Made by Walking*, Long non impone un segno ma *attiva* una forma che si rivela

solo nell'atto stesso dell'attraversamento e si dissolve con esso. Le riflessioni di Wylie sull'esperienza del paesaggio come dimensione affettiva e performativa (Wylie 2007), ma anche le genealogie del camminare come atto poetico, critico o sovversivo (Careri 2006; Solnit 2001),⁴ aiutano a comprendere quanto la linea tracciata da Long metta in moto una torsione profonda: da un'estetica dell'oggetto a un'estetica della relazione. Quella linea non è solo una figura nello spazio naturale, ma l'indice di un rovesciamento di paradigma: la scultura non come permanenza ma come evento, il paesaggio non come visione ma come costruzione reciproca, il corpo non come mezzo ma come condizione. Così l'azione di Long si distanzia, per forma e implicazioni, dalle monumentali operazioni della Land Art americana, per radicarsi in una diversa sensibilità nei confronti del territorio, meno interessata alla trasformazione materiale, più attenta alla traccia, alla misura, alla durata. Come ha osservato Gilles A. Tiberghien, in queste pratiche "l'opera non si identifica con l'oggetto, ma con l'insieme dell'esperienza, dell'attraversamento, del racconto che ne può scaturire" (Tiberghien 1995: 12).⁵ La distanza tra Long e gli *earthworks* statunitensi, come quelli di Robert Smithson, non riguarda, dunque, solo la scala o i materiali, ma un intero sistema di pensiero.⁶

Queste differenze si riflettono anche nel modo in cui viene pensato lo spazio: non più dato ma prodotto. Come teorizzato da Henri Lefebvre (Lefebvre 1991) e successivamente da Michel de Certeau (de Certeau 1990), lo spazio è costantemente generato da pratiche e narrazioni che lo attraversano, trasformandolo da geometria a vissuto. In questo contesto, camminare diventa un'azione di scrittura spaziale e politica, e l'arte una forma di produzione di spazio (Lefebvre 1991), in cui il corpo agisce come vettore di consapevolezza e costruzione di senso.⁷ All'interno di questo campo, il confronto con Hamish Fulton permette di precisare ulteriormente il posizionamento di Long: entrambi esponenti di una stagione britannica profondamente radicata in una concezione situata del paesaggio, condividono l'idea del camminare come pratica artistica autonoma. Tuttavia, se per Fulton l'opera coincide con l'esperienza interiore del cammino, senza che questa operi nessun cambiamento sullo spazio attraversato, e la sua restituzione è ridotta a parole e segni grafici intesi come elementi residuali, per Long il cammino è anche atto formale, costruzio-

ne visiva e plastica. La sua linea non è solo un racconto, ma una misura, una figura, un segno concreto nel paesaggio, per quanto effimero.⁸

In questo spazio aperto tra arte concettuale, ecologia estetica e topografie affettive, il lavoro di Long si iscrive come nodo cruciale. Non produce semplicemente una narrazione del camminare, ma genera un dispositivo formale e critico capace di interrogare i regimi della rappresentazione e della spazialità. La linea, il percorso, la ripetizione, la fotografia, la parola: ciascun elemento è parte di una sintassi che connette l'esperienza alla forma, la presenza al tempo, l'individuo al mondo.

Fenomenologia del paesaggio e percezione ambientale: il corpo come vettore spaziale

Nel pensiero fenomenologico contemporaneo, il paesaggio non è riducibile a una visione oggettiva, ma emerge come esperienza vissuta e situata, un modo di abitare il mondo attraverso il corpo e la memoria (Casey 1993; Ingold 2000; Wylie 2007). Questa prospettiva, implicita nel gesto fondativo di *A Line Made by Walking*, attraversa in filigrana l'intera pratica artistica di Richard Long. A partire dalla fine degli anni Sessanta, l'artista costruisce un dispositivo estetico in cui il camminare si fa strumento di esplorazione sensoriale, di registrazione poetica e di relazione spaziale. L'esperienza del paesaggio si emancipa, così, da una concezione figurativa o rappresentativa per aderire a una logica fenomenologica, in cui il luogo non è preesistente ma emergente, co-costruito nella relazione tra corpo, tempo e spazio. Tale prospettiva trova riscontro negli studi di Tim Ingold, secondo il quale "È il percorso, e non il luogo, la condizione primaria dell'essere o, meglio, del divenire" (Ingold 2021: 15).⁹ Lo spazio, per Ingold, non è una griglia neutra ma un insieme di traiettorie vissute, sedimentate nei movimenti e nelle azioni quotidiane. L'ambiente stesso è concepito come *taskscape*, un paesaggio di attività in cui il corpo umano partecipa attivamente alla costruzione del mondo.¹⁰ L'esperienza sensoriale e percettiva del cammino, lungi dall'essere un semplice attraversamento, si configura così come una forma di conoscenza situata: un apprendimento attraverso il passo, il ritmo, la fatica, il silenzio. Nel lavoro di Long, tale concezione si traduce in una poetica della misura: non geometrica ma incarnata. Le distanze

percorse, i luoghi raggiunti, i materiali raccolti lungo il tragitto (pietre, legni, fango, acqua) diventano indici di una geografia esperita, restituita attraverso tracce minime: una fotografia, una frase, un'installazione di pietre disposte in cerchio o in linea che non sono, però, da intendersi come mera documentazione o residuo dell'azione, ma come opere autonome capaci contemporaneamente di prolungare l'esperienza del cammino, condensarne la memoria e funzionare come dispositivi autosufficienti. In questo senso, Long non rappresenta il paesaggio: lo riattiva, trasformando il gesto effimero del passo in una forma capace di continuare a risuonare nello spazio e nel tempo.

Anche John Wylie insiste sul carattere processuale e relazionale del paesaggio, criticando l'idea di uno "spazio naturale" dato a priori (Wylie 2007). Il paesaggio per lui non è un dato naturale ma si costituisce come processo: attraverso pratiche che si svolgono nel tempo e nello spazio, e che lo impregnano di affetti, sensibilità e memorie (ivi: 163-165). In quest'ottica, la ricerca di Long si iscrive come operazione conoscitiva e affettiva, capace di attivare una consapevolezza ambientale non mediata da apparati tecnici, ma dal corpo stesso come sensore e vettore. Un esempio emblematico è *Turf Circle* (1966), una zolla d'erba sistemata su un campo nei dintorni di Bristol, dove Long impone per la prima volta la forma circolare come esito di un'azione corporea.¹¹ Questo schema operativo si sviluppa negli anni successivi in lavori come *A Circle in the Andes* (1972), realizzato disponendo pietre prelevate in loco durante un cammino nella cordigliera, o *Cotopaxi Circle. Along a Twelve Day Walk in Ecuador* (1998), in cui il titolo stesso rende esplicita la durata dell'attraversamento come parte integrante dell'opera.¹² La forma è essenziale, quasi archetipica; ma a definirla è la durata, il percorso, l'attenzione al luogo. La semplicità formale rivela una complessità esperienziale: il cerchio – forma chiusa, non gerarchica, priva di inizio e fine – si presta a una lettura fenomenologica non come simbolo, ma come segno concreto di una durata vissuta nello spazio. Simili logiche operative emergono in tutti i lavori di Long, indipendentemente dalla formalizzazione: consideriamo, per esempio, *A Line in the Himalayas* (1975), realizzata durante una serie di cammini intrapresi dall'artista negli anni Settanta in contesti extra-europei, dove una fila di pietre chiare disposte ad arte

lungo un pendio roccioso stabilisce una tensione tra la regolarità del gesto e la morfologia irregolare del terreno, o i *textworks*, testi disposti su pannelli o pareti, nati da annotazioni riferite a cammini, che modulano spazio e forma attraverso la parola.¹³ In tutti questi casi, che sia realizzata in loco o trasferita nel *white cube* di un museo, l'opera non si limita a registrare un'esperienza pregressa: la produce, la condensa, la trasmette. Il paesaggio emerge così come relazione performativa, luogo co-costruito nella dinamica tra gesto, materia e percezione. Questo avviene sia nelle grandi installazioni sia negli interventi di scala "minore", come i disegni e le grafiche. Un caso emblematico è *Amazonia as a Tree* (1990)¹⁴ [Fig. 2], acquaforte realizzata a partire da un cammino nella regione amazzonica, che presenta una mappa della foresta pluviale costruita evidenziando unicamente la rete idrica: una trama fitta di corsi d'acqua che si diramano dal bacino principale fino a raggiungere il margine della carta. Nella sua essenzialità formale, l'immagine compone una figura arborea in cui la struttura



Fig. 2 | Richard Long, *Amazonia as a Tree*, 1990 © Richard Long.

idrografica diventa morfologia simbolica: l'Amazzonia si offre come un grande albero che affonda le radici nell'oceano Atlantico, secondo un'efficace metonimia visiva. Anche qui, il paesaggio non è descritto ma trasposto secondo una grammatica minimale, in cui ogni elemento – linea, forma, orientamento – rimanda a una relazione tra natura, percezione e memoria. L'ambiente naturale non è sfondo, ma organismo vivente; la mappa non è uno strumento neutro, ma una visione situata, che trasforma il dato geografico in configurazione affettiva.

Una riflessione più profonda sulla relazione tra corpo e luogo emerge dal confronto con la fenomenologia classica. In *Phénoménologie de la perception* (1945), Maurice Merleau-Ponty insiste sul fatto che non siamo coscienze nello spazio, ma corpi che abitano il mondo (Merleau-Ponty 2013). La percezione è radicata nel corpo, e il corpo è già mondo vissuto, modalità sensibile di comprensione.¹⁵ L'esperienza del paesaggio è quindi un'esperienza *corpo-mondo*: ciò che si percepisce è già relazionato, già orientato, già abitato. Nel linguaggio di Merleau-Ponty, il corpo è un "vettore spaziale", un principio di orientamento e di significazione non derivato ma originario (Merleau-Ponty 2013). Sulla scia di Merleau-Ponty, Edward S. Casey ha sviluppato un'elaborazione filosofica che pone il *place* al centro della soggettività incarnata. In *Getting Back into Place* (1993), Casey critica la riduzione spaziale operata dal pensiero moderno, proponendo invece una visione del luogo come "evento stabilizzante" dell'esperienza (Casey 1993). Il paesaggio, in questa prospettiva, è una configurazione fluida in cui la memoria, il corpo e l'ambiente si intrecciano. In relazione alla ricerca di Long, ciò significa che ogni opera è una modalità di "ritorno al luogo", non come recupero nostalgico ma come riattivazione performativa, generata dal corpo che si muove e dalla coscienza che si orienta. Un'opera esemplare in tal senso è *Walking a Labyrinth* [Fig. 3], realizzata per la prima volta nel 1971 alla Modern Art Oxford e successivamente riproposta in diverse varianti installative.¹⁶ In questo lavoro, Long concepisce un tracciato labirintico disegnato con materiali naturali (pietre, argilla o elementi vegetali) all'interno dello spazio espositivo, invitando il pubblico a percorrerlo fisicamente. *Walking a Labyrinth* è, a tutti gli effetti, una tipica "camminata di Long": un'azione trasferita dal paesaggio alla neutralità del *white cube*, dove lo spazio del



Fig. 3 | Richard Long, *Walking a Labyrinth*, 1971, exhibition view, Modern Art Oxford, 1971, courtesy Modern Art Oxford.

museo si apre all'esperienza immersiva e interattiva del cammino. Il labirinto non è chiuso né simmetrico, ma evoca un movimento continuo e riflessivo, che sollecita una percezione rallentata e sensibile dello spazio. L'opera si fonda su una tensione tra forma astratta e esperienza concreta: il visitatore diventa parte del dispositivo e lo spazio espositivo si trasforma in luogo di ascolto e di orientamento progressivo. Il paesaggio così non è rappresentato ma attivato: prende forma nella relazione tra corpo, tempo e ambiente, in un'oscillazione continua tra interiorità e mondo. Se in *A Line Made by Walking* l'azione era lineare, effimera e inscritta nel paesaggio naturale, in *Walking a Labyrinth* la traiettoria si avvolge su sé stessa e si radica nello spazio architettonico, ma in entrambi i casi il cammino agisce come generatore di forma e di senso.

È in questo passaggio dalla rappresentazione alla relazione che si colloca una delle principali eredità teoriche della pratica di Long. Il suo camminare non è mai neutro: è un modo di abitare, di interrogare, di trasformare lo spazio. Il corpo, in quanto "vettore spaziale" (Merleau-Ponty 2013), diviene medium epistemico, punto di contatto tra soggetto e mondo. È proprio questa esperienza incarnata della spazialità si configura come una delle matrici più fertili per un ripensamento critico del paesaggio nell'arte contemporanea.

Il paesaggio come costruzione affettiva, temporale e simbolica

Se l'esperienza dello spazio è, come abbiamo visto, inseparabile dalla presenza del corpo che lo abita e lo percepisce, allora il paesaggio non può essere inteso come realtà data, né come semplice estensione fisica da attraversare. È, piuttosto, una forma relazionale e dinamica, che si costruisce nell'interazione tra gesto, tempo, memoria e visione. Con azioni minime e insieme radicali, Long mostra come lo spazio si faccia paesaggio solo nel momento in cui è abitato, nominato, percorso. In questo senso le sue opere non si limitano a intervenire sul territorio, ma lo attivano: rendono visibili le condizioni percettive e simboliche che lo definiscono come tale. Ogni camminata, ogni linea lasciata sul terreno o tracciata sulla carta, ogni cerchio di pietre o mappa semplificata, mette in tensione la nozione di paesaggio come immagine consolidata. In Long, ciò che chiamiamo paesaggio emerge come superficie affettiva e temporale, in cui si depositano passaggi, gesti, orientamenti (Ingold 2000; Casey 1993; Wylie 2007). Il paesaggio, insomma, non è l'ambiente: è ciò che accade tra il corpo e lo spazio, tra il tempo del movimento e la forma che da esso scaturisce. Con questo slittamento, l'opera di Long si iscrive in un contesto teorico più ampio, che va dalla fenomenologia alla geografia critica, dall'antropologia ecologica alla filosofia del luogo.

A partire da Merleau-Ponty, che, come abbiamo visto, insiste sull'indissolubilità tra corpo e mondo percepito, la fenomenologia ha reso centrale l'idea che non si possa pensare lo spazio senza la posizione situata di chi lo esperisce (Merleau-Ponty 2013). Lo sguardo non è mai neutro, ma coinvolto, incarnato, orientato. In questa prospettiva, Edward S. Casey approfondisce il concetto di luogo come memoria e stratificazione, opponendosi all'idea di uno spazio astratto e misurabile. In *Getting Back into Place* (1993), Casey descrive il paesaggio come tessuto di esperienze e affezioni, in cui la storia individuale e collettiva si intreccia con la topografia del vissuto (Casey 1993). Un approccio rielaborato in ambito antropologico dal già citato Ingold, che in *The Perception of the Environment* (2000) propone di pensare il paesaggio non come sfondo ma come "trama di attività", come spazio del *dwelling*, dell'abitare (Ingold 2000): l'ambiente non è da intendersi come un insieme statico di ele-

menti, ma come un campo dinamico di relazioni che si generano nel tempo, attraverso i percorsi, i gesti, le traiettorie di chi lo attraversa. Long sembra aderire pienamente a questa visione: il suo camminare è una pratica di conoscenza, un modo per scrivere il territorio attraverso il tempo dell'attraversamento. Le sue opere non rappresentano, ma abitano. Non descrivono, ma generano.

Una lettura affine si ritrova in Augustin Berque, che definisce il paesaggio come *médialité*: non oggetto né soggetto, ma spazio relazionale che tiene insieme percezione e costruzione, natura e cultura, individuo e mondo (Berque 2000; 2022). La sua mesologia – teoria dei *milieux* – rifiuta la separazione cartesiana tra *res cogitans* e *res extensa*, proponendo una concezione ecologica del paesaggio come realtà co-costruita. Long, in questo senso, agisce esattamente su quella soglia: non si pone né fuori né dentro il paesaggio, ma lo attiva come spazio comune, in cui gesto e materia si incontrano. John Wylie riprende queste riflessioni ponendo l'accento sulla dimensione performativa e affettiva del paesaggio come qualcosa che facciamo, invece che una scena da osservare. È un processo che coinvolge memoria, narrazione, orientamento (Wylie 2007). Anche in questo caso, la pratica di Long interviene come esercizio di riscrittura dello spazio: un'azione minima (una linea sull'erba, una camminata documentata, la disposizione di pietre in un cerchio) può aprire il paesaggio a nuove forme di esperienza. Infine, vale la pena ricordare Alain Roger, che in *Court traité du paysage* (1997) insiste sulla necessità di pensare il paesaggio come costruzione culturale: il paesaggio, in altre parole, si costituisce solo attraverso un processo culturale (*artialisation*), senza il quale non esisterebbe (Roger 2009).¹⁷ Questa costruzione, però, secondo Roger non è solo visiva: è affettiva, simbolica, politica. Ogni paesaggio riflette allora sistemi di potere, desideri, visioni del mondo. In questo senso, il lavoro di Long non propone una visione, ma un'esperienza, non una rappresentazione, ma una relazione. Le sue camminate attivano una molteplicità di temporalità e stratificazioni: geologiche, mitiche, esistenziali. Ogni gesto misura e riformula il paesaggio, lo interroga come superficie viva, percorsa, sensibile. Le sue opere restituiscono il paesaggio come tempo incorporato, come spazio di memoria in atto. In questa densità si colloca il loro valore formale e teorico: non oggetti

da contemplare, ma dispositivi per pensare, esperire e attraversare il mondo.

Camminare come pratica epistemologica ed estetica

Assumendo che il paesaggio sia il risultato della relazione tra corpo, spazio e tempo, il camminare si configura allora come uno dei gesti primari attraverso cui tale relazione prende forma. A partire da *A Line Made by Walking*, l'azione del camminare diventa, nei lavori di Long, un gesto fondativo che pone in tensione presenza e assenza, visibile e invisibile, materiale e immateriale. La linea non è un segno che si aggiunge al paesaggio, ma una soglia che lo dischiude, una figura che lo attiva nel tempo della relazione. Camminare non è solo attraversare uno spazio dato, ma partecipare alla sua costituzione fenomenologica e simbolica. Il corpo in cammino diventa così uno strumento di lettura e di scrittura del mondo: un agente percettivo e formale insieme, che produce senso non attraverso l'accumulazione di immagini, ma attraverso il ritmo del passo, la qualità della durata. In continuità con questa visione, le riflessioni di Francesco Careri e Rebecca Solnit hanno contribuito a delineare una genealogia del camminare come pratica estetica, il primo, e politica, la seconda. In *Walkscapes* (2006), Careri propone una lettura del cammino come "pratica estetica",¹⁸ rintracciandone le forme da Dada e Surrealismo fino alle esperienze dell'*urban walking* e della psicogeografia situazionista, per giungere infine al lavoro di Long e Fulton. Il cammino è inteso come una vera e propria *pratica di spazio*, capace di trasformare il nostro modo di abitare il mondo: un gesto che si oppone alla rigidità dei dispositivi di pianificazione urbana e restituisce all'esperienza vissuta una dimensione centrale, fondata sulla sensibilità e sulla relazione (Careri 2006). Anche per Solnit il cammino è un gesto denso di significati: in *Wanderlust* (2001), descrive l'azione del camminare come una condizione in cui corpo, mente e mondo entrano in risonanza, aprendosi a una relazione reciproca. Camminare non è soltanto movimento nello spazio, ma un'esperienza che consente di abitare contemporaneamente il pensiero e il paesaggio, restituendo al gesto una forte valenza culturale e simbolica (Solnit 2001). Ma la sua analisi, che intreccia storia culturale e riflessione personale, fa un passo ulteriore, mostrando come il

cammino abbia rappresentato, nel tempo, anche una forma di dissenso, un esercizio di libertà, un atto politico oltre che conoscitivo fondato sull'attenzione e sull'ascolto.

È in questo orizzonte che possiamo collocare la pratica di Long, la cui radicalità, come già evidenziato, non risiede nella spettacolarità del gesto, ma nella sua essenzialità. Camminare, per l'artista, è un atto ordinario, un piacere prima di tutto personale, che si fa straordinario nel momento in cui viene assunto come forma artistica (Long 2025).¹⁹ La linea tracciata a piedi non è solo un'immagine, ma un processo, un'azione che implica una precisa modalità di stare nel mondo e di rapportarsi ad esso. Il cammino diventa così un'opera in sé: effimera e durevole al tempo stesso, perché destinata a svanire nella sua materialità ma a persistere come racconto, documento, forma mentale. Questa tensione tra presenza e assenza, tra vissuto e registrato, tra esperienza e forma, è ciò che distingue profondamente la pratica di Long da molte delle coeve esperienze della Land Art. Se già nella premessa abbiamo segnalato la distanza tra Long e artisti come Smithson o Heizer, è opportuno qui insistere su quanto tale distanza si giochi non solo sul piano dei materiali o delle proporzioni, ma soprattutto su quello della temporalità e della relazione con lo spazio. Dove gli *earthworks* americani affermano un'azione marcata di trasformazione territoriale, Long lavora invece nella logica della traccia e della misura. Il suo cammino non modifica il paesaggio, ma lo percorre, lo ascolta, lo traduce. L'opera è l'esperienza stessa e ogni sua successiva emanazione.²⁰

Alla luce di questo, più che iscriversi nella compagine della Land Art statunitense, la sua pratica può forse essere meglio compresa all'interno di quella genealogia novecentesca che ha individuato nel camminare un gesto estetico, critico e conoscitivo. Come ricorda Careri (Careri 2006), esperienze come le erranze dadaiste, le derive surrealiste o le pratiche psicogeografiche situazioniste hanno aperto la strada a una concezione del cammino come gesto capace di disarticolare le logiche funzionali dello spazio moderno e di attivare una nuova coscienza percettiva. In particolare, la *dérive* teorizzata da Debord si fondava sull'ascolto dei flussi psicogeografici della città, sull'interruzione degli itinerari codificati e sulla produzione di mappe affettive, capaci di sovvertire la razionalità del progetto urbano (Debord 1958). Vero è

che le pratiche situazioniste miravano a smascherare i dispositivi di controllo dello spazio metropolitano, mentre la ricerca di Long si svolge altrove, in territori naturali, isolati, aperti. Tuttavia, essa condivide con quelle esperienze l'idea del cammino come atto intenzionale e produttivo, in cui la dimensione percettiva, temporale e relazionale dell'attraversamento genera nuove forme di conoscenza. Come nelle pratiche situazioniste, anche nel lavoro di Long il cammino non è mai neutro: è selezione, costruzione, sguardo. Pur muovendosi in contesti radicalmente diversi, anche la sua ricerca riconosce al camminare una forza generativa: non tanto uno strumento per orientarsi, quanto un dispositivo per attivare, nominare, trasformare lo spazio. E se le mappe dei situazionisti erano strumenti per disorientarsi e reinventare la città, le linee e i percorsi di Long si configurano come forme essenziali di orientamento poetico, segnature minime che trasformano l'ambiente in paesaggio e il tempo in figura. È su questa soglia tra esperienza e forma che si innesta, come vedremo, la questione della cartografia.

Cartografie poetiche: tracce, mappe, relazioni

L'opera di Richard Long ha costantemente articolato una riflessione implicita ma rigorosa sul concetto di mappa, intesa non come strumento oggettivo di rilevazione topografica, ma come dispositivo poetico, condensazione simbolica e interfaccia formale tra cammino, corpo e memoria. Questo orientamento emerge con chiarezza già all'indomani di *A Line Made by Walking*, quando Long sperimenta altre forme di registrazione dell'esperienza del cammino oltre la fotografia:

La camminata successiva a *A Line Made by Walking* fu una camminata rettilinea di dieci miglia, registrata su una mappa e non attraverso una fotografia.²¹ Fu allora che compresi come un viaggio potesse diventare arte (Long 2025).²²

Questa presa di coscienza segna un passaggio decisivo nella sua pratica, in cui la mappa non si limita a documentare un percorso, ma diviene la forma attraverso cui il cammino si costituisce come opera. Così, le mappe, i diagrammi, i disegni o i *textworks* non mirano a una documentazione fedele del territorio, ma a restituire – con mezzi minimi – il senso dell'esperienza

vissuta. Più che strumenti cartografici, questi dispositivi operano come trasposizioni essenziali di durata, direzione e percezione: non intendono descrivere lo spazio, ma orientare lo sguardo verso la relazione tra gesto, luogo e memoria. La cartografia diventa per Long un gesto concettuale e poetico, configurandosi come modalità estetica di trascrizione del contatto fisico con il mondo, piuttosto che come descrizione neutrale dello spazio. Spesso ridotte a pochi elementi – una linea, un numero, una parola –, queste mappe non offrono una leggibilità univoca ma aprono a una dimensione evocativa, allusiva, in cui l'immagine diventa soglia e non replica dell'esperienza. In questa prospettiva il lavoro di Long si colloca, pur senza esplicitarla, entro una più ampia critica alla neutralità della rappresentazione cartografica. Nelle sue opere, infatti, lo spazio non è mai un dato oggettivo o una superficie da descrivere, ma il risultato di una relazione situata, generata nell'interazione tra corpo, gesto e territorio. Un'impostazione che si oppone, sia pure in forma implicita, alla tradizione della cartografia moderna (fondata sull'illusione di esattezza e controllo) e che si avvicina invece alle riflessioni, sviluppatesi a partire dagli anni Ottanta, che hanno messo in luce il carattere ideologico e costruttivo della mappa. Tra queste, centrale è il contributo di John B. Harley, che ha mostrato come ogni mappa implichi un atto di selezione e codifica, riflettendo sempre relazioni di potere, interessi culturali e visioni del mondo (Harley 1989).²³ In questa direzione si muovono anche le letture dello spazio proposte da Lefebvre e Ingold, che ne evidenziano la natura processuale e performativa (Lefebvre 1991; Ingold 2000). Le linee tracciate da Long – siano esse effettive, disegnate camminando nel paesaggio, o simboliche, riportate su carta – si pongono dunque in netto contrasto con le logiche astrattive della cartografia tecnica, proponendo invece un sapere esperienziale, fondato sulla relazione tra percezione, movimento e luogo.

Anche la distinzione fra mappa e itinerario si rivela utile per comprendere la pratica di Long: l'itinerario, al contrario della mappa, è una narrazione esperita, un percorso tracciato attraverso l'azione. Le opere di Long si situano su questa soglia: nascono da un attraversamento e ne restituiscono la tensione, più che l'esito. Le sue mappe, quindi, non informano: evocano. I titoli stessi non descrivono ma orientano, aprendo all'immaginazione dello spettatore una geo-

grafia interiore e affettiva. Un esempio emblematico è *Cerne Abbas Walk* (1975) [Fig. 4], realizzata negli anni in cui Long sperimenta sistematicamente il trasferimento dei propri cammini su supporto cartografico, sovrapponendo all'ordinata griglia topografica il tracciato singolare del proprio percorso. In questo lavoro l'itinerario del cammino viene riportato graficamente su una mappa esistente, alterandone la funzione informativa: la sovrapposizione tra il tracciato reale e il supporto cartografico tradizionale genera una forma soggettiva di narrazione spaziale, che restituisce l'esperienza vissuta più che la posizione. Negli stessi anni e in quelli successivi, Long continua a usare mappe e diagrammi come estensione concettuale del cammino, spostando progressivamente l'asse dalla documentazione a una vera e propria scrittura essenziale dello spazio. In altri casi, come *Wind Line: A Straight Ten Mile Northward Walk on Dartmoor* (1985), appartenente a una fase più matura della sua ricerca

in cui il paesaggio inglese viene indagato attraverso parametri minimi ma rigorosi, l'andamento del cammino è reso attraverso frecce che registrano le variazioni del vento percepite lungo il tragitto. La linea non descrive il territorio, ma restituisce un'esperienza atmosferica, fondendo gesto e fenomeni ambientali in una sintassi essenziale. Questi dispositivi operano per sottrazione, offrendo una densità esperienziale alternativa alla cartografia convenzionale e mostrando come, lungo diversi decenni di attività, Long abbia trasformato la mappa in uno strumento di pensiero sul paesaggio.

Tale approccio rientra in una sensibilità che potremmo definire "cartografia affettiva": una mappatura orientata non al controllo, ma alla memoria, al gesto e alla relazione, in continuità con riflessioni e pratiche che, dagli anni Settanta in poi, hanno ridefinito la mappa come strumento di soggettivazione e di costruzione narrativa.²⁴

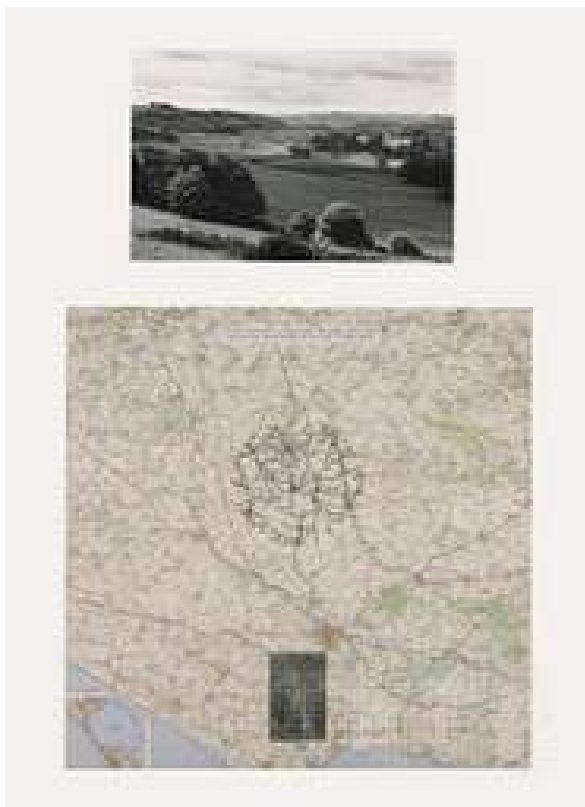


Fig. 4 | Richard Long, *Cerne Abbas Walk*, 1975 © Richard Long.

L'eredità di Long e le pratiche artistiche contemporanee

Pur radicandosi in un contesto storico specifico – quello delle pratiche concettuali e performative emerse tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta – l'opera di Richard Long continua a risuonare in molte delle ricerche artistiche contemporanee, non tanto per influenza diretta o stilistica, quanto per un'eredità metodologica e concettuale che ha saputo trasmettere riconoscendo al cammino, alla traccia, alla mappa e al gesto minimo una funzione generativa e critica nella costruzione dell'opera. Così, la pratica di Long può essere considerata una soglia tra due modalità di intendere il rapporto tra arte e paesaggio: da un lato, la tensione modernista verso l'essenzialità della forma e la riduzione del gesto; dall'altro, una concezione relazionale, processuale e situata dell'opera, che informa molte delle pratiche *site-responsive* contemporanee. Indubbiamente Long ha contribuito a ridefinire il concetto stesso di scultura, trasladandolo da una dimensione oggettuale a una spaziale e temporale, e ha introdotto un modello operativo che continua a essere fertile in ambiti diversi: dall'arte ambientale all'ecologia politica, dalla cartografia affettiva alle pratiche partecipative (Kwon 2002; Bishop 2012).

Molti artisti contemporanei riprendono, espando-

no o problematizzano gli strumenti concettuali introdotti da Long, spostando l'asse dal paesaggio naturale a quello urbano, dalla camminata solitaria all'attraversamento collettivo, dall'essenzialità formale alla stratificazione narrativa. In particolare, il cammino diventa sempre più spesso un mezzo per interrogare il territorio nella sua dimensione ecologica, storica, politica e affettiva, trasformando la "linea" di Long in una grammatica aperta di gesti, percorsi e narrazioni.

Per fare qualche esempio, pratiche come quelle di Francis Alÿs, Janet Cardiff e George Bures Miller, Regina José Galindo e Laetitia Gendre hanno riformulato l'idea di attraversamento come strumento critico, facendo del camminare un dispositivo per riflettere sulla mobilità, sullo sradicamento, sul trauma o sulla memoria dei luoghi. Alÿs, in particolare, utilizza il cammino come azione poetico-politica che evidenzia la tensione tra geografia e potere, come nel celebre *The Green Line* (2004) [Fig. 5], dove l'atto di versare vernice lungo una linea tracciata su una mappa si fa gesto evocativo e performativo insieme, capace di riattivare la memoria del conflitto israelo-palestinese (Alÿs 2007).²⁵ Qui la linea percorsa dall'artista non è solo un indice di spostamento nello spazio, ma un dispositivo che rende visibili le strutture di demarcazione e controllo del territorio, radicalizzando sul piano politico la logica minima della traccia già presente in Long. Il lavoro di Cardiff e Miller [Fig. 6] si sviluppa invece attraverso il dispositivo dell'*audiowalk* o del *videowalk*, in cui lo spazio fisico e quello immaginato si sovrappongono in una dimensione profondamente immersiva e narrativa. La camminata, in questo caso,



Fig. 5 | Francis Alÿs, *The Green Line*, 2004, still da video, courtesy l'Artista.



Fig. 6 | Janet Cardiff & George Bures Miller, *Alter Bahnhof Video Walk*, 2012, courtesy gli Artisti.

diventa un'esperienza sensoriale stratificata, capace di alterare la percezione del luogo e di introdurre una dimensione intima e perturbante nella fruizione dello spazio urbano. Se Long chiedeva allo spettatore di condividere una misura essenziale del paesaggio, Cardiff e Miller lo collocano dentro un palinsesto di voci, immagini e tempi che moltiplica le traiettorie dell'attraversamento. Ancora, Regina José Galindo [Fig. 7] utilizza il corpo in movimento per denunciare la violenza strutturale e le eredità coloniali dei territori che attraversa, trasformando il camminare in gesto performativo radicale e rituale, capace di rivelare le tensioni latenti nello spazio pubblico (Demos 2016). In questo senso, la vulnerabilità esposta del corpo di Galindo estremizza la dimensione etica del camminare, portando sul piano della ferita e della testimonianza ciò che in Long resta inscritto in un registro più individuale ed esperienziale.

Altri artisti si muovono in prospettiva ecologica, mettendo in relazione il gesto dell'attraversamento con pratiche di cura del territorio, ascolto ambientale e coesistenza multispecie. Camminare diventa così una forma di attenzione, un esercizio di prossimità, una modalità etica di abitare il mondo. Progetti collettivi come quelli promossi da Walking Artists Network²⁶ o Living Maps Network²⁷ testimoniano la vitalità di un approccio cartografico relazionale. In questi contesti, il cammino è inteso come pratica estetica ma anche sociale, capace di attivare dinamiche partecipative, forme di mappatura affettiva e letture critiche del territorio. Le esperienze di *deep mapping*,²⁸ ad esempio, sovvertono le logiche cartesiane della rappresentazione spaziale per restituire la complessità percettiva, ecologica e politica dei luoghi attraversa-



Fig. 7 | Regina José Galindo, *¿Quién puede borrar las huellas?*, 2003, Guatemala City, ph. José Osorio, courtesy l'Artista e Prometeo Gallery, Milano.

ti (Pearson, Shanks 2001). Qui l'eredità di Long non riguarda tanto la formalizzazione delle opere quanto il principio secondo cui il percorso – più del luogo – diventa unità primaria di lettura del mondo, principio che viene tradotto in mappe corali e processi condivisi. Queste pratiche si pongono spesso in dialogo con le riflessioni dell'ecocritica e dell'arte ambientale, secondo cui la relazione con l'ambiente non può più essere pensata in termini di contemplazione distaccata, ma richiede un coinvolgimento corporeo, affettivo e politico. In questo senso, come ha osservato T. J. Demos (2016), le pratiche artistiche ecologiche contemporanee si configurano come "forme speculative di coesistenza", capaci di generare immaginari alternativi al paradigma estrattivo dominante (Demos 2016).

In tutti questi casi, l'eredità di Long agisce non come modello, ma come invito a pensare l'arte come esperienza situata e relazione, anziché come oggetto o rappresentazione. L'opera non è un esito, ma un

processo: una linea che continua a espandersi nello spazio e nel tempo, moltiplicando le traiettorie possibili dell'agire artistico. È forse in questa apertura che si coglie l'attualità più profonda del suo lavoro: nella capacità di continuare a interrogare i modi in cui percepiamo, attraversiamo e raccontiamo lo spazio. In un'epoca segnata da crisi ambientali, mobilità forzate e riconfigurazioni spaziali, il suo camminare resta un gesto politico e poetico insieme, un invito a ripensare il paesaggio come luogo di transito, di attenzione e di trasformazione.

Note

¹ Richard Long realizza *A Line Made by Walking* nel 1967 durante il periodo di formazione alla St. Martin's School of Art di Londra. L'opera consiste in un'azione effimera (il ripetuto attraversamento di un campo lungo una linea retta) documentata fotograficamente, ed è generalmente considerata il gesto fondativo della sua pratica. Con questo lavoro Long inaugura una concezione della scultura come processo temporale e relazione con il paesaggio, segnando un distacco sia dalla scultura oggettiva tradizionale sia dalle operazioni monumentali della Land Art statunitense (Long 1994).

² "Il camminare, inteso come medium, mi ha permesso di introdurre il tempo e la distanza nel mio lavoro e mi ha dato la libertà di essere artista quasi ovunque nel mondo potessi andare. [...] Mi misuro con il paesaggio camminando, in modo semplice e relativamente libero" (Long 2025). Traduzione mia.

³ Come specifica Tim Ingold, "Vivendovi, il paesaggio diventa parte di noi, così come noi siamo parte di esso" (Ingold 2000: 191). Traduzione mia.

⁴ Careri individua nel camminare una genealogia che dalle pratiche dada e surrealiste arriva a Long come figura chiave di una "terza natura". Solnit affronta il tema come costruzione culturale e politica del movimento nello spazio.

⁵ Traduzione mia.

⁶ Sulla distinzione tra Long e Smithson si veda Stevanin (2017).

⁷ Lefebvre individua tre livelli: lo spazio percepito, lo spazio concepito e lo spazio vissuto.

⁸ "Si potrebbe dire che il mio lavoro è un equilibrio tra i modelli della natura e il formalismo delle idee umane astratte, come linee e cerchi. È il punto in cui le mie caratteristiche umane incontrano le forze e i modelli naturali del mondo, ed è in realtà questo il vero soggetto del mio lavoro" (Long 1994: 250). Traduzione mia. Per un approfondimento sulle differenze tra Fulton e Long si veda anche Tiberghien (1995).

⁹ Traduzione mia.

¹⁰ Il concetto di *taskscape* proposto da Ingold descrive l'ambiente come insieme dinamico di attività quotidiane interrelate, vissute nel tempo (Ingold 2000).

¹¹ *Turf Circle* (1966) è uno dei primi lavori realizzati da Richard Long e precede di poco *A Line Made by Walking*. L'opera consiste in un intervento minimo sul terreno, in cui la forma circolare emerge come esito diretto di un'azione. Questo lavoro anticipa motivi centrali della sua pratica successiva (la reversibilità del gesto, la semplicità formale e la relazione diretta con il luogo) che Long svilupperà in modo coerente lungo i decenni successivi.

¹² A partire dai primi anni Settanta e per l'intero arco della sua attività, Richard Long realizza numerosi interventi in situ basati su forme elementari (cerchi, linee, disposizioni seriali di pietre o legni) in contesti geografici differenti. Opere come *A Circle in the Andes* (1972) o *Cotopaxi Circle. Along a Twelve Day Walk in Ecuador* (1998) mostrano la continuità di una pratica fondata sulla durata del cammino, sulla misura e sull'attenzione al luogo, indipendentemente dalla scala o dal contesto ambientale, anche a decenni di distanza.

¹³ I *textworks* costituiscono una componente ricorrente della pratica

di Richard Long a partire dai primi anni Settanta e accompagnano i cammini dell'artista come modalità autonoma di restituzione dell'esperienza, distinta sia dalla fotografia sia dalla mappa. "A volte è più semplice e logico realizzare una scultura in parole piuttosto che in una fotografia. Un *textwork* può essere il modo migliore per conoscere un'opera" (Long 2025), traduzione mia.

¹⁴ *Amazonia as a Tree* è un'acquaforte su carta giapponese realizzata da Richard Long nel 1990 durante un cammino nella regione amazzonica e stampata in un'edizione di 50 esemplari presso Noire Edition, Torino. L'immagine è inclusa nel catalogo *Richard Long: Prints 1970-2013* (Mönig, Franzen, Roettig, Robinson 2013: 21). Un esemplare è esposto presso il Museo del Contemporaneo dell'Università di Verona <https://contemporanea.univr.it/opere/amazonia-as-a-tree/> (ultima consultazione: 20 agosto 2025).

¹⁵ "Il corpo è il veicolo dell'essere-nel-mondo e, per un essere vivente, avere un corpo significa essere unito a un determinato milieu, fondersi con certi progetti ed esservi costantemente coinvolto" (Merleau-Ponty 2013: 84). Traduzione mia.

¹⁶ *Walking a Labyrinth* (1971) segna uno dei primi tentativi di Richard Long di trasferire l'esperienza del cammino all'interno dello spazio espositivo. Presentata inizialmente alla Modern Art Oxford, l'opera inaugura una serie di installazioni percorribili che Long riproporrà in vari contesti nel corso dei decenni successivi, mantenendo costante l'attenzione alla relazione tra corpo, spazio architettonico e durata dell'esperienza.

¹⁷ La "messa in paesaggio" (*artialisaton*) è, per Roger, un dispositivo estetico e simbolico che presuppone uno sguardo culturalmente situato: la natura diventa "paesaggio" solo nella misura in cui viene interpretata e trasformata attraverso pratiche artistiche, estetiche e culturali. Roger distingue due forme di *artialisaton*: quella *in situ*, quando è lo sguardo diretto (poetico, pittorico, letterario) a trasformare un luogo in paesaggio, e quella *in visu*, quando è l'arte – attraverso la pittura, la fotografia o la letteratura – a insegnarci a riconoscere come paesaggio ciò che altrimenti resterebbe semplice natura (Roger 2009).

¹⁸ L'espressione compare già nel sottotitolo del volume (Careri 2006). Il concetto è elaborato in particolare nei capitoli 2 e 3.

¹⁹ "Ogni camminata riguarda il camminare, anche se ognuna tratta un'idea diversa. E mi piace camminare, il mio lavoro riguarda sempre il mio impegno fisico, è un piacere farlo, anche quando è difficile o faticoso" (Long 2025). Traduzione mia.

²⁰ Questa visione trova riscontro nelle stesse parole dell'artista, che in una recente conversazione personale ha ribadito: "Camminare, come mezzo, mi ha permesso di introdurre il tempo e la distanza nel mio lavoro, dandomi la libertà di essere artista quasi ovunque nel mondo potessi andare. La mia opera è sempre stata una misura del paesaggio attraverso il camminare: un gesto semplice e relativamente libero. Ogni camminata riguarda il camminare, sebbene ognuna sviluppi un'idea diversa. Mi piace camminare: il mio lavoro nasce sempre dal mio coinvolgimento fisico, ed è un piacere realizzarlo, anche quando è difficile o faticoso" (Long 2025).

²¹ L'opera in questione è *A Ten Mile Walk* (England, 1968). In questo lavoro Long affida alla mappa il compito di tenere traccia dell'esperienza del cammino. La registrazione cartografica non interviene a posteriori, ma costituisce l'esito formale dell'azione stessa, segnando l'emergere del viaggio come opera autonoma. (Long 1994)

²² Traduzione mia.

²³ Il saggio di Harley, *Deconstructing the Map* (1989), rappresenta uno dei testi fondativi della cosiddetta "critica cartografica", che mette in discussione l'oggettività e la neutralità della mappa, svelandone la natura selettiva e politica. L'autore propone una lettura della cartografia come discorso culturale, affine per metodo alla de-costruzione foucaultiana.

²⁴ In particolare, gli scritti e le pratiche di Lucy Lippard, Suzanne Lacy, Nancy Holt o Martha Rosler hanno contribuito a ridefinire la mappa come strumento di soggettivazione e di costruzione narrativa, spesso in chiave politica e situata (Lippard 1997; Lacy 1995; Holt 1975).

²⁵ *The Green Line (Sometimes Doing Something Poetic Can Become Political and Sometimes Doing Something Political Can Become Poetic)* (2004) riprende un'azione compiuta dall'artista nel 1995 a San Paolo (*The Leak*), dove una latta bucata lasciava colare vernice durante il percorso. Nella rielaborazione di Gerusalemme, Alÿs cammina lungo un tratto urbano della cosiddetta "Green Line", tracciata nel 1949 come linea di demarcazione tra Israele e Cisgiordania, versando 58 litri di vernice verde per circa 24 km. L'intervento, documentato in video e accompagnato dalle reazioni di diversi interlocutori, attiva una riflessione sull'atto stesso di delimitare, segnare, occupare lo spazio: un semplice gesto poetico che si carica di risonanze storiche, affettive e politiche.

²⁶ Walking Artists Network è una rete internazionale di artisti, ricercatori e curatori accomunati dall'interesse per la camminata come pratica artistica, fondata nel Regno Unito nel 2007. Promuove scambi, eventi, pubblicazioni e una newsletter periodica, configurandosi come osservatorio dinamico sulle declinazioni contemporanee della *walking art*. WALKING ARTISTS NETWORK, <https://www.walkingartistsnetwork.org/> (ultima consultazione: 22 luglio 2025).

²⁷ Living Maps Network è un collettivo interdisciplinare con sede a Londra che promuove progetti di ricerca, pratiche partecipative e iniziative culturali legate alla mappatura critica, alla narrazione dei luoghi e all'esplorazione del paesaggio urbano e sociale. Il network coordina anche la rivista *Living Maps Review* e numerosi programmi educativi e collaborativi. LIVING MAPS NETWORK, <https://www.livingmaps.org/> (ultima consultazione: 22 luglio 2025).

²⁸ Il *deep mapping* è un approccio interdisciplinare alla rappresentazione dei luoghi che integra dati geospaziali, narrazioni personali, memorie collettive, pratiche artistiche e saperi situati. Contrapposto alla mappa oggettivante e topografica, il *deep map* restituisce la stratificazione culturale, affettiva e percettiva di un territorio, attivando una comprensione immersiva e plurale dello spazio. Il concetto ha trovato ampio sviluppo sia in ambito accademico (noti i lavori di William Least Heat-Moon, Mike Pearson e Clifford McLucas), sia in pratiche artistiche e curatoriali contemporanee.

Bibliografia

ALÿS F. (2007), *The Green Line (Sometimes Doing Something Poetic Can Become Political and Sometimes Doing Something Political Can Become Poetic)*, David Zwirner / Galerie Peter Kilchmann / Galerie Lelong & Co., Londra.

BATESON G. (1972), *Steps to an Ecology of Mind*, Ballantine Books, New York.

BERQUE A. (2000), *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Belin, Parigi.

BERQUE A. (2022), *Pensare il paesaggio*, Mimesis, Milano.

BIANCHERA J., CACCIA DOMINIONI P., LORENZONI G. (a cura di) (2021), *A Line Made by Walking. Immersive Practices and Experiential Residues in Hamish Fulton, Daniele Girardi, Ron*

Griffin, Richard Long, Scripta, Verona.

BISHOP C. (2012), *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, Londra – New York.

CARERI F. (2006), *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino.

CASEY E. S. (1993), *Getting Back into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis.

DE CERTEAU M. (1990), *L'invention du quotidien. Tome I: Arts de faire*, collana *Folio Essais* n. 146, Gallimard, Parigi: ed. orig. 1980.

DEBORD G. (1958), "Théorie de la dérive", in *Internationale Situationniste*, n. 2, dicembre, pp. 1-9.

DEMOS T. J. (2016), *Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Sternberg Press, Berlino.

HARLEY J. B. (1989), "Deconstructing the Map", in *Cartographica*, vol. 26, n. 2, pp. 1-20.

HOLT N. (1975), *Extended Vision*, MoMA, New York.

HUTTON J. (2022), *Reciprocal Landscapes. Stories of Material Movements*, Routledge, Londra.

INGOLD T. (2000), *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Routledge, Londra.

INGOLD T. (2007), *Lines. A Brief History*, Routledge, Londra.

INGOLD T. (2021), *Being Alive*, Routledge, Londra.

KWON M. (2002), *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge.

LACY S. (1995), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle.

LEFEBVRE H. (1991), *The Production of Space*, Blackwell, Oxford – Cambridge: ed. orig. 1974.

LIPPARD L. R. (1997), *The Lure of the Local. Senses of Place in a Multicentered Society*, The New Press, New York.

LONG R. (2025), Conversazione con l'autrice, 13 agosto 2025.

LONG R. (1994), *Walking in Circles*, Thames & Hudson, Londra.

MERLEAU-PONTY M. (2013), *Phenomenology of Perception*, trad. Donald A. Landes, Londra, Routledge; ed. orig. 1945.

MÖNING R., FRANZEN B., ROETTIG P., ROBINSON D. (a cura di) (2013), *Richard Long: Prints 1970-2013*, Walther König, Colonia.

PEARSON M., SHANKS M. (2001), *Theatre/Archaeology*, Routledge, Londra.

ROGER A. (2009), *Breve trattato sul paesaggio*, Sellerio, Palermo: ed. orig. 1997.

SOLNIT R. (2001), *Wanderlust. A History of Walking*, Viking, New York.

STEVANIN F. (2017), "Camminare e incidere. Due approcci al paesaggio tra Richard Long e Robert Smithson", in *Engramma*, n. 145, pp. 104-105.

TIBERGHEN G. A. (1995), *Land Art. L'art dans la nature*, Carré, Parigi.

WYLIE J. (2007), *Landscape*, Routledge, Londra.

Sitografia

ALFREY N.; DANIELS S.; SLEEMAN J. (2012), "To the Ends of the Earth: Art and Environment", in *Tate Papers*, n. 17 <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/17/to-the-ends-of-the-earth-art-and-environment> (ultima consultazione: luglio 2025).

ALÿS F., *The Green Line (Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic)*, 2004, <https://francisalys.com/the-green-line/> (ultima consultazione: 22 luglio 2025).

CARDIFF & MILLER, *Walks*, <https://cardiffmiller.com/walks/> (ultima consultazione: 22 luglio 2025).

LIVING MAPS NETWORK, <https://www.livingmaps.org/> (ultima consultazione: 22 luglio 2025).

LONG R., Official website <http://www.richardlong.org/> (ultima consultazione: 22 luglio 2025).

WALKING ARTISTS NETWORK, <https://www.walkingartistsnetwork.org/> (ultima consultazione: 22 luglio 2025).

“Lo spiegamento del geometrico domina il paesaggio”: astrazione, landscape e mindscape nelle opere e negli scritti di Peter Halley (1980-1995)

ALESSANDRO FERRARO

Università degli studi di Genova
alessandro.ferraro@edu.unige.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.36.585>

Parole chiave

Astrazione
Paesaggio
Arte
Peter Halley
Mindscape

Keywords

Abstraction
Landscape
Art
Peter Halley
Mindscape

Abstract

L'articolo indaga l'interrelazione tra il concetto di *landscape* e *mindscape* nella produzione artistica e teorica dell'artista statunitense Peter Halley. Utilizzando come fonti primarie sia i suoi scritti sia le varie recensioni e interventi riguardanti tale specifico aspetto della sua produzione, l'obiettivo del presente saggio breve è quello di problematizzare la dimensione paesaggistica di alcune sue opere degli anni Ottanta e Novanta, alla luce di varie considerazioni coeve a proposito del concetto di astrazione.

The article investigates the interrelation between the concepts of *landscape* and *mindscape* in the artistic and theoretical production of the American artist Peter Halley. Using as primary sources both his writings and various reviews and contributions concerning of his work, the aim of this short essay is to problematize the landscape dimension of some of his paintings from the 1980s and 1990s, in light of various contemporary considerations regarding the concept of abstraction.

Introduzione

Se osserviamo la vita quotidiana del ceto medio statunitense o europeo, ne ricaviamo l'immagine di un'esistenza straordinariamente alienata e isolata. Le persone vivono in case o condomini ermetici all'interno di paesaggi capillarmente controllati. Viaggiano nello spazio chiuso dell'automobile lungo il percorso astratto dell'autostrada, verso parchi, uffici e centri commerciali altrettanto artificiali. Quando si parla di arte astratta è essenziale ricordare che essa è solo un riflesso di un ambiente fisico che è anch'esso diventato essenzialmente astratto (Halley 1991a: 57).¹

Queste le parole usate dal pittore americano Peter Halley nel saggio "Abstraction and Culture" per descrivere il profondo mutamento che ha interessato la società occidentale dagli anni Sessanta in poi riguardo la progressiva astrazione dell'*environment* sociale. Un nuovo ambiente, a detta di Halley, metodicamente composto da condomini e blocchi abitativi spersonalizzanti, interstatali simili ad assonometrie senza fine, testimonianze tangibili dell'ipertecnologizzazione – asfittica, coercitiva e al contempo ineluttabile – del tardo capitalismo.²

La fascinazione di Peter Halley rispetto al paesaggio come concetto mentale astratto e come costruito concreto che obbedisce a specifiche logiche culturali è un aspetto che solo in tempi recenti sta iniziando a emergere nel panorama storico-critico (Milazzo 2016; Hobbs 2024). Riconsiderare gli scritti e le opere di Halley degli anni Ottanta permetterebbe infatti di inquadrare meglio non soltanto la prospettiva innovativa di un artista della *picture generation* – un testimone diretto di quegli stessi mutamenti sociali e ambientali che andava raccontando e dipingendo –, ma anche di apprezzare a pieno sia la sua importanza in termini di eredità storica sia l'influenza del pensiero filosofico continentale degli anni Settanta e Ottanta (Baudrillard, Foucault e Virilio tra gli altri) sull'immaginario artistico statunitense circa l'idea di "paesaggio".

Intento di questo intervento consiste pertanto nell'analisi della profonda relazione tra astrazione e paesaggio nell'operato del pittore americano Peter Halley, mettendo in evidenza la dicotomia tra *landscape*, paesaggio naturale³, e *mindscape*, paesaggio mentale.

In un recente dialogo che ho avuto con l'artista, il

nucleo della questione è emerso in maniera piuttosto evidente. L'artista americano ha infatti affermato:

Mindscape e *landscape* sono la stessa cosa: lo stesso schema geometrico di celle e condotti organizza sia la percezione sia lo spazio intorno a noi. [...]. Non si tratta di opposti, ma di un unico continuum diagrammatico. Quando la realtà concreta lascia spazio al modello, la geometrizzazione del pensiero e quella dello spazio si chiudono in un unico ciclo: celle e condotti danno forma tanto alla percezione quanto ai luoghi.⁴

Oltre a essere presentati alla stregua di sinonimi, tra i due termini sussiste una relazione di interdipendenza che, implicitamente, contribuisce a definire l'approccio artistico e metodologico di Halley: dalla teorizzazione della "geometrizzazione del sociale" alla sua evidenziazione visibile attraverso il medium pittorico. Non solo, è possibile intravedere anche una presa di posizione latamente politica nella scelta di far emergere le stesse strutture sociali apparentemente invisibili – quella *hyperrealization of the social* definita da Halley e da Baudrillard – che, non di meno, esercitano un potere coercitivo sulla quotidianità.

Stando alle parole di Halley, possiamo affermare che le geografie del paesaggio siano inseparabili da quelle della mente e che tra i due termini posti in dialettica sussistano legami poetici in senso etimologico. Tanto più in un medium come la pittura – nel nostro caso, astratta – la quale testimonia "un riflesso fisico dell'ambiente circostante".

Geometrizzare il paesaggio

Per anni ho cercato di realizzare un filmato in grado di restituire l'effetto di viaggiare attraverso un puro spazio astratto cartesiano (Halley 1992: s.p.).

Fondatore della rivista *Index*, per anni docente di pittura all'università di Yale, membro di spicco della tendenza neo-geo e neo-concettuale assieme a Jonathan Lasker, Ashley Bickerton, Allan McCollum, Peter Halley viene ricordato in primo luogo per le sue tele astratte geometriche⁵ – cubi, diagrammi, linee intersecate al di sotto di cupe strutture rettangolari, il tutto proposto su superfici dai colori acidi e contrastanti tra loro. [Fig. 1]



Fig. 1 | Peter Halley, *White Cell with Conduit*, 1985, acrilico, acrilico fluorescente, Flashe Roll-a-Text su tela, 162x162 cm. Courtesy Peter Halley Studio © Peter Halley.

A uno sguardo ravvicinato si osserva anche una particolare sperimentazione circa la resa superficiale di tali campiture cromatiche – aspetto che, come vedremo, sarà fondamentale nella problematizzazione del rapporto tra paesaggio, superficie e sfondo nei suoi lavori.

In uno dei suoi primi testi pubblicati sulla rivista *Effects* nel 1986, dal titolo “The Deployment of the Geometric” – una pubblicazione che sarebbe diventata cardine della sua produzione teorica – Halley scriveva:

Lo spiegamento del geometrico domina il paesaggio. Lo spazio è diviso in celle separate, isolate, esplicitamente definite per estensione e funzione. [...]. L'aumento costante della gamma e della complessità di queste geometrie trasforma continuamente il paesaggio. [...]. La divisione geometrica dello spazio è accompagnata dall'irregimentazione del movimento. Nella fabbrica il movimento umano è costretto ad adattarsi a rigorose geometrie spaziali e temporali. Insieme alla geometrizzazione del paesaggio si verifica anche la geometrizzazione del pensiero, la realtà specifica viene soppiantata dal primato del modello. E il modello viene a sua volta imposto sul paesaggio, soppiantando ulteriormente la realtà (Halley 1990; 121-122).

Da questo passaggio è chiara l'idea di far convergere *mindscapes* e *landscapes*, laddove la geometrizzazione progressiva del sociale, così definita da Halley, presiede non soltanto l'ordine del pensiero (fatto di strutture, schemi, tappe logiche e consequenziali), ma soprattutto assurge a modello testuale per comprendere la realtà circostante. A tal proposito è possibile leggere in senso speculare un suo testo pubblicato qualche anno dopo dal titolo “Image, Masks and Models” (1995), dove l'artista riprende alcuni temi a lui cari – il razionalismo e l'empirismo come dispositivi ordinatori del sociale e come matrici di forme – per ribadire l'importanza dell'astrazione come paradigma visuale e linguistico utile a mettere in evidenza le strutture sociali contemporanee (Halley 1995; 1996a).⁶ Nella formula circa “l'irregimentazione del movimento” è inoltre possibile intuire una rielaborazione rispetto a quanto affermava Paul Virilio verso la fine degli anni Settanta a proposito del ruolo svolto dalla velocità nelle società tardo-capitalistiche (Virilio 2006).

Come osservato, il paesaggio in Peter Halley assume connotati decisamente originali e forieri di interrogativi fin dagli inizi della sua carriera. In termini di continuità di pensiero è doveroso riferirsi alle speculazioni filosofiche sul potere e su come questo venga esercitato “nel sociale e nel quotidiano” formulate, come noto, da Michel Foucault, ma anche da Jacques Derrida e Jean Baudrillard, autori ampiamente frequentati e citati nella maggior parte dei suoi scritti (Halley 1990; 1991a; 2007; 2013). Anche in virtù di un soggiorno di studi trascorso nella capitale francese durante gli anni Settanta, gli anni della formazione sono particolarmente decisivi in termini di posizionamento artistico e critico: non casualmente Halley trova importanti riferimenti teorici nelle opere di Robert Smithson e Robert Morris, autori che, a prima vista, avrebbero poco da comunicare a un artista come Halley. Fin dai suoi primi testi critici (1983), il riferimento a Smithson è piuttosto marcato:

Per collocare ulteriormente il mio lavoro vorrei fare appello alle acquisizioni di Smithson, che marchiava l'intristito paesaggio industriale con i simboli della geometria ideale, mentre io cerco, al contrario, di inserire nel mondo dell'arte geometrica qualche traccia di quello stesso paesaggio sociale (Halley 1990: 29).

Qualche anno prima, nel 1981, in forma di tributo simbolico a Smithson, l'artista statunitense firmava un lungo intervento pubblicato su *Arts Magazine* incentrato su un articolo scritto dal noto *land artist* dal titolo "Entropy and the New Monuments", saggio dedicato all'ambiente artistico minimalista e alle nuove generazioni di artisti degli anni Sessanta, ampiamente rielaborato e rivisto alla luce di impressioni personali sui caratteri specifici della nuova cultura americana degli anni Sessanta e Settanta (Halley 1990: 17-26). Aspetto poco trattato dalla critica in generale, la presenza di Smithson nell'immaginario di Halley è costante ed è riscontrabile in altri suoi articoli brevi – certamente meno noti rispetto a quello appena ricordato, penso a "Towards the Development of an Air Terminal Site" (1967), "Ultramoderne" (1968), e a "Nature and Abstraction" (1969) (Smithson 1979: 41-51) – una problematizzazione strutturata riguardo al rapporto tra il cambiamento della società, astrazione e paesaggio. In relazione alla dicotomia tra geometria e astrazione Smithson affermava:

La geometria mi appare come una sorta di "resa" della materia inanimata. Cosa sono i reticoli e le griglie della pura astrazione, se non rese e rappresentazioni di un ordine ridotto della natura? L'astrazione è una rappresentazione della natura priva di "realismo", fondata su una riduzione mentale o concettuale. Non c'è una fuga dalla natura attraverso la rappresentazione astratta: l'astrazione avvicina invece alle strutture fisiche all'interno della natura stessa (Smithson 1979: 219).⁷

Il ricorso alla geometria, in Halley come in Smithson, costituisce un commento ragionato alle forme visuali dell'esistente: espone quindi le logiche sottostanti – sotto forma di celle, condotti, linee nel caso di Halley – rappresenta non tanto un tentativo di fuga verso il mentale (il *mindscape*) e il formale "puro", bensì un tentativo di voler comprendere appieno le sfaccettature e le contingenze reali delle accezioni fisiche e sensibili del paesaggio; in questo senso si può intendere la soluzione di continuità tra i due termini proposti dall'artista statunitense.⁸

Alla luce di quanto affermato è altresì utile confrontare la serie *Monuments of Passaic* di Smithson (1967) con la serie di disegni realizzata da Halley che rilegge, a suo modo, sia l'evoluzione architettonica della provincia americana sia la formalizzazione delle

strutture abitative in un dato modello del processo di geometrizzazione del paesaggio (*A Tour of the Monuments of Passaic*, 1989). Ugualmente significativa la serie di Smithson *Texas Airport* (1966) – recentemente esposta in una grande mostra presso Marian Godman, dall'emblematico titolo *Abstract Cartography* (New York, 2021) – con i progetti di Halley per gli aeroporti elaborati nel breve testo "Some Notes on the Computer Landscape" (1993). Secondo metodi piuttosto originali per l'epoca, nell'articolo citato Halley paragona l'esperienza dell'utilizzo del PC a quella di spazi iper-regolamentati – in termini di fruizione e di comportamento – come centri commerciali o, appunto, aeroporti.

In relazione a quanto detto su Smithson è importante riportare uno dei passaggi più pregnanti del saggio breve "On Line" (1985) di Halley, complesso postulato a proposito del "dominio del lineare" nel paesaggio:

Le autostrade interstatali si snodano maestosamente attraverso le città. Scorrono in aperta campagna, scavalcando abissi, spianando colline e sfiorando paludi. [...]. L'ampia carreggiata scorre lungo un paesaggio di prati ben curati e di file ordinate di alberi, come si addice ad un luogo dedicato ai rituali. [...]. Essere dietro il volante significa essere all'altare del lineare, con le mani che afferrano la plastica liscia del lineare diventato circolare. Sulla strada, dietro il volante, giù per l'autostrada, c'è una sensazione di armonia con il potere formale del lineare [...]. È questo affastellarsi del lineare, questa creazione di sistemi paralleli di circolazione che caratterizza la modernità. Si è sviluppato un modello formale di questo sistema. È il formalismo della cella e delle condutture, il formalismo dell'"inserire la presa" (Halley 1990: 141-143).

Parafrasando Halley, attraversare le interstatali ed "essere all'altare del lineare" corrisponde a dominare simbolicamente il paesaggio americano, innescando un processo di spazializzazione dell'lo (Lingiardi 2017; Tota 2023). Ne consegue che riprodurre il paesaggio sotto forma di schematizzazione geometrica sottende una riflessione sulle unità minime, sui fini e sulle potenzialità della pittura stessa; va ribadito che, nonostante sia presente un'accezione para-installativa in alcuni dei suoi lavori recenti, Halley si è sempre definito primariamente come pittore (Politi, Di Pietrantonio 1990; Nickas 2017). [Figg. 2-3]

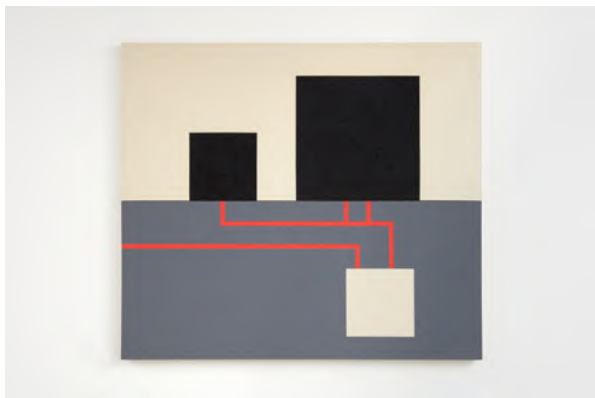


Fig. 2 | Peter Halley, *Two Cells with Conduit and Underground Chamber*, 1983, acrilico, acrilico fluorescente e Roll-a-Tex su tela, 178x203 cm (doppio pannello). Courtesy Peter Halley Studio © Peter Halley.

Se per molti aspetti la fascinazione rispetto alle teorie e alle opere di Smithson è legata alla problematizzazione dello spazio e del paesaggio americano, il riferimento a Robert Morris è maggiormente connesso alla rielaborazione del pensiero foucaultiano nelle proprie opere – vero e proprio filo rosso della produzione dell'artista durante gli anni Ottanta e Novanta. Fondamentale, in tal senso, il lavoro di Morris, dal titolo *In the Realm of the Carceral* (1978), elaborata parafrasi grafica di *Sorvegliare e Punire* di Foucault secondo un punto di vista "minimalista"; tale opera viene ripresa nel saggio breve "The Crisis in Geometry" (1984) dove Halley problematizza l'operato di numerosi artisti, Morris incluso, che hanno guardato a Foucault negli anni Settanta – tra gli altri anche Alice Aycock ("I lavori di Alice Aycock contengono in modo caratteristico una varietà di spazi inaccessibili e di inutili viottoli che rappresentano il binario morto del geometrico"; Halley 1990: 84), Bernard Tschumi (*M24, The Block*, 1981) e Lauren Ewing (*Auto-Plastique: The Prison*, 1981). Attraverso tale articolo, l'intento di Halley è quindi ricondurre il rapporto tra geometria e paesaggio in una logica di dominio sull'esistente, espressa magistralmente negli scritti di Foucault e Baudrillard.

In *Sorvegliare e punire*, troviamo la decostruzione dei grandi ordinamenti geometrici della società industriale. Lo spiegamento onnipresente delle strutture geometriche nelle città, nelle fabbriche, nelle scuole [...] si rivela essere un meccanismo originale mediante cui l'azione e il movimento (e tutto



Fig. 3 | Peter Halley, *Two Conduits*, 1987, acrilico e acrilico fluorescente su tela, 178x254 cm (doppio pannello). Courtesy Peter Halley Studio © Peter Halley.

il comportamento) hanno potuto essere incanalati, misurati e normalizzati [...]. Foucault descrive come ha avuto luogo tutto ciò tramite lo spiegamento del geometrico. Lo spazio venne differenziato geometricamente e suddiviso. Furono costruite le strade di collegamento, le onnipresenti linee rette del paesaggio industriale, per facilitare il movimento ordinato. Il panotticismo combinato alla serialità risultò essere il più importante principio perché i corpi e i luoghi potessero essere sorvegliati e osservati con molta efficienza in posti chiave come la prigione, l'ospedale, la fabbrica e la scuola (Halley 1990: 77).

Tali aspetti sono chiaramente riscontrabili in opere di Halley forse a torto reputate marginali come *Organizational Charts* (1990), eloquenti trasposizioni visuali del sistema organizzativo di fabbrica che attestano la coincidenza tra paesaggio mentale e spazio concreto, tra diagramma e funzionalizzazione logistica – implicazioni notoriamente presenti anche nelle trattazioni di Virilio (2006). [Fig. 4]

Se finora si è detto molto a proposito delle implicazioni teoriche circa il rapporto tra paesaggio immaginato e percepito, è utile considerare alcune opere di Halley realizzate durante gli anni Ottanta come ulteriore conferma di tali speculazioni.

Consideriamo tele come *White Cell with Conduit* (1985) [Fig. 1], la cui metà superiore è occupata da un grande rettangolo bianco steso con il Roll-A-Tex – finitura usata nell'edilizia che fa emergere, una volta steso il colore, una superficie irregolare e granulosa – mentre nel registro inferiore è presente un segmento

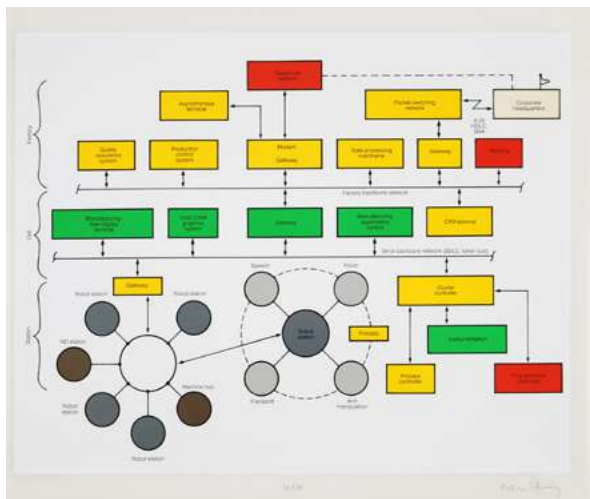


Fig. 4 | Peter Halley, *Organizational Charts (Cell Factory)*, 1990. Courtesy Peter Halley Studio © Peter Halley.

nero ad angolo su un fondo arancione acceso; *Day One* (1986), dove ritorna il doppio modulo articolato in una parte quadrata arancione superiore posta a contrasto, nel margine inferiore, con una piccola banda nera su fondo rosso. Poi ancora, l'iconica *Cell* (1983) – dove un piccolo quadrato nero si staglia in uno spazio “iperreale” dai toni grigi e beige – eloquente trasposizione pittorica delle teorie baudrillardiane. [Figg. 5-6]

Se il primo menzionato viene esposto nella collettiva *Similia/Dissimilia* (1988, mostra itinerante che ha

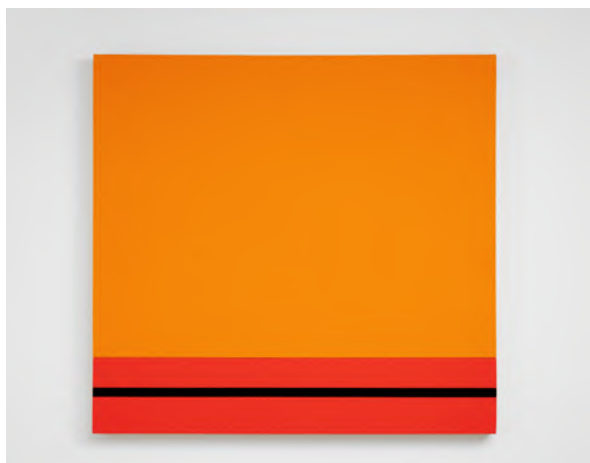


Fig. 5 | Peter Halley, *Day One*, 1986, acrilico, acrilico fluorescente e Roll-a-Tex su tela, 152x163 cm (doppio pannello). Courtesy Peter Halley Studio © Peter Halley

coinvolto istituzioni come la Kunsthalle di Düsseldorf, le gallerie Sonnabend e Castelli), quest’ultimo è stato esposto all’interno di *Tableaux abstraits* presso Villa Arson (Nizza, 1986). Ricordati qui non a caso, entrambi i momenti espositivi costituiscono un momento emblematico della carriera di Halley, soprattutto in termini di rappresentatività simbolica e di creazione di modelli per la pittura astratta contemporanea oltre che di dialogo attivo tra artisti statunitensi ed europei.

Nel breve testo metodologico “Notes on the Paintings” (1982) l’artista ricorda come le sue tele rappresentino tautologicamente gli elementi stereotipici del paesaggio americano suburbano e provinciale – ovvero motel, alberghi, autostrade – attraverso una sintesi pittorica all’insegna dell’etimo stesso di astrazione, dal latino ab-traho, cioè rimuovere, eliminare, implicando in ciò un riduzionismo non tanto concettuale, bensì un essenzialismo letterale e tautologico: “La texture di stucco richiama alla memoria i soffitti dei motel. La vernice fosforescente è un significante di ‘misticismo a buon mercato’, è il bagliore residuo della radiazione” (Halley 1990: 27). Linee, rette, rettangoli, quadrati diventano le unità minime di significato per rappresentare quello stesso paesaggio americano su cui cominciava a tramontare il sogno americano. Solo pochi anni dopo, nel 1985, lo scrittore Bill Bryson avrebbe dato alle stampe il best seller *The Lost Continent: Travels in Small-Town America*,



Fig. 6 | Peter Halley, *Cell*, 1983, acrilico e Roll-a-Tex su tela, 152x203 cm (doppio pannello). Courtesy Peter Halley Studio © Peter Halley.

dedicato proprio a quei luoghi così “poco geometrici” del paesaggio americano; va inoltre precisato che nella riflessione di Halley sul paesaggio sia pressoché assente una dimensione nostalgica tradizionalmente intesa. Ci si può spingere oltre per problematizzare l’idea di paesaggio in Halley; sempre nel 1985 Halley redige un brevissimo testo sul concetto di nostalgia nell’arte degli anni Ottanta nel quale insiste sull’appiattimento della dimensione storica del presente utilizzando una metafora visiva estremamente eloquente: “L’immagine della storia [...] è quella della palude, un acquitrino intersecato da una miriade di sentieri fangosi, che non portano da nessuna parte e che spariscono nell’orizzonte pieno di nebbia” (Halley 1990: 125). Al di là dell’occorrenza terminologica negli scritti dell’autore statunitense, le metafore *a proposito del paesaggio* rivestono un ruolo concettuale non trascurabile. Un simile discorso va fatto, sebbene l’argomento differente, per il testo critico “The Frozen Land” (1984).

Così, se Smithson prendeva possesso della realtà paesaggistica apponendovi sopra un marchio seriale – la spirale, il cerchio, il quadrato, indici di un’auto-rialità *agita nel paesaggio* nonché residui minimi di una dimensione personalistica nel “fare arte” difficile da estromettere – intento di Halley è quello di restituire una geometrizzazione visuale del nostro spazio sociale coniugata a una riflessione sulle potenzialità discorsive della pittura negli anni Ottanta.

Tale interpretazione è colta con acribia dalla coppia di curatori Collins&Milazzo che negli anni Ottanta e Novanta hanno avuto modo di collaborare spesso con l’artista statunitense.⁹ I due hanno esposto opere di Halley in collettive da loro curate – contraddistinte da un approccio espositivo decisamente originale per l’epoca – quali *The New Capital* (White Columns, New York, 1984), *Paravision* (Postmasters Gallery, New York, 1985), *Final Love* (CASH/Newhouse, New York, 1985), *Hybrid Neutral. Modes of Abstraction and the Social* (1988-1990, itinerante in varie sedi).¹⁰

In particolare, in occasione della collettiva *Art at the End of the Social* (1988) il duo curatoriale ha esposto tele di Halley che “postulavano la realtà tecnologica dell’iperreale, i motel *Nevada-style*, i deserti, i paesaggi e i tramonti, gli orizzonti standardizzati, geometrie astratte che rivelano il vuoto trascendentale dell’esistenza” (Collins, Milazzo 1988: s.p.). A tal proposito, in un’intervista del 1990 Halley ha evi-

denziato il prelievo “tale e quale” e trasposto direttamente sulla tela: “volevo dire due cose; primo, la geometria *esiste* nello spazio reale, ed è per questo che metto il Roll-a-tex “on the square” affinché questo acquisisca un profilo fisico o architettonico. In secondo luogo volevo rendere il quadrato non più solo qualcosa di ideale, l’ho inteso infatti come uno spazio di confinamento – aggiungici delle sbarre e ottieni una prigione” (Di Pietrantonio, Politi 1990). Aspetto certamente non marginale, la scelta di utilizzare una texture granulosa sulla superficie della maggior parte dei suoi dipinti degli anni Ottanta e Novanta è indice della volontà di opporsi alla cosiddetta “pittura liscia” tipica, a detta dell’artista, dell’astrazione modernista. Se ne deduce, pertanto, una duplice connotazione dell’idea di paesaggio che contribuisce a evidenziare l’importanza del rapporto realtà- astrazione: un’accezione riguardante il paesaggio evocata dal contenuto della tela – celle, prigioni, autostrade, cubicoli – e una esperibile direttamente sulla superficie del quadro – la granulosità del Roll-A-Tex – che crea un complesso gioco di sovrapposizioni tra sfondo, primo e secondo piano e assenza di profondità prospettica.

Conclusioni

È possibile riprodurre la realtà attraverso il pensiero? È possibile costruire un insieme di categorie che possano permettere di comprendere e rappresentare la complessità delle condizioni sociali? (Aureli 2015).

Chiaramente possiamo relativizzare le posizioni di Halley – talvolta assimilabili per la loro verve argomentativa a toni da “apocalittici e integrati” –, non tuttavia il loro significato storico e la loro puntualità; è nota, ad esempio, l’opposizione manifestata dal noto critico e storico dell’arte Hal Foster riguardo all’(apparente) cinismo e alla tendenza decostruzionista in (apparente) complicità con i gusti del mercato degli anni Ottanta operata dai pittori e artisti neo-geo (Foster 1986). La polemica in margine al simulazionismo operata da Foster agiva però in funzione di una emergente riflessione in merito all’eticità di determinate scelte artistiche e prese di posizioni più o meno esplicitamente politiche nate in seno al sistema dell’arte americano tra anni Ottanta e Novanta.¹¹ Del resto, già nel 1990 la critica Jeanne Siegel intravedeva in Halley una figura di spicco non trascurabile per compren-

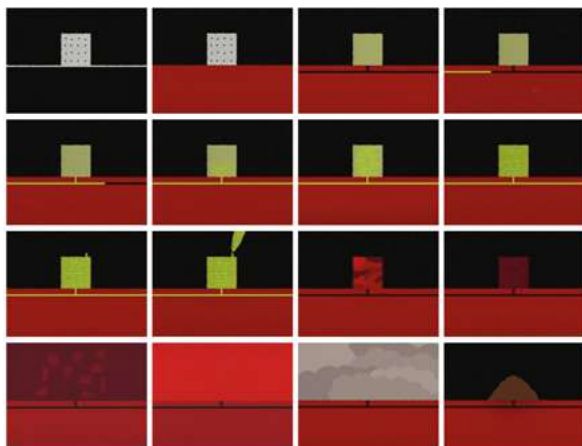


Fig. 7 | Peter Halley, *Exploding Cell*, 1983, still da video. Courtesy Peter Halley Studio © Peter Halley.

dere lo stato del sistema dell'arte statunitense negli anni Novanta.

Intento di questo articolo è stato quello di rintracciare non tanto una disposizione etica più o meno condivisibile nell'opera di Halley – tale era la posizione di Foster, in fondo non mutata nel tempo –, bensì una genealogia di forme che hanno connotato le modalità di rappresentazione del paesaggio, alla luce della nuova dimensione pittorico-oggettuale che tanto ha caratterizzato l'operato degli artisti della *picture generation*.

Finora, infatti, si è discusso a proposito dell'attualità del pensiero circa il paesaggio nella vasta produzione teorica e artistica di Halley, con un particolare focus sugli anni Ottanta. Utile ricordare, in conclusione del presente saggio, *Exploding Cell* di Halley (1983), opera poco nota e raramente esposta. [Fig. 7]

Si tratta di un pionieristico video di animazione che mette in scena l'esplosione di uno dei suoi tipici *cubes with conduit*, la formazione di *conduits* sotterranei, e altri topos delle tele dell'artista statunitense. Parafrasando il significato del video, l'idea dell'esplosione della cella è in qualche modo connessa a una ipotetica funzione soteriologica del pensiero che opera per smascherare le *images and masks* del sensibile – un collegamento alla tendenza latamente politica di alcuni lavori di Halley.

Restano aperti alcuni interrogativi di carattere metodologico che permetterebbero una riflessione di più ampio respiro per comprendere meglio le specificità storiche del percorso di Halley nella seconda

metà degli anni Novanta e Duemila, così come uno studio ragionato sulle ricezioni nazionali della sua opera.¹²

Alla luce dei lavori recenti dell'artista si osserva una persistenza tematica che ha avuto origine proprio dagli anni Ottanta – sia sotto forma di opera visuale sia di testo critico – ovvero la convergenza dell'esperienza fisica e mentale del paesaggio. In questi termini infatti sono da interpretare le opere *Heterotopia I* (2019, Magazzini del Sale, Venezia) e *Heterotopia II* (2019, Greene Naftali, New York) – ambiziose installazioni incentrate sul rapporto tra astrazione, codici linguistici, architettura e la sua esperibilità all'interno di spazi espositivi. Tali progetti, a cui va ad aggiungersi *Antesteria* (2022), restituiscono emblematicamente la tendenza rilevata dal critico Jason Stopa nell'espansione "ambientale" di un certo tipo di pittura della seconda metà degli anni Dieci del Duemila (Stopa 2018).

In conclusione, il rapporto tra *landscape* e *mind-scape* costituisce un importante e ineludibile punto fermo nella riflessione sulla pittura e l'astrazione operata da Halley. Egli ha infatti evidenziato alcuni aspetti centrali del ruolo dell'astratto nella società: in primo luogo il riferirsi all'astrazione come un modello di produzione di immagini, in secondo luogo il rapporto tra astrazione e verità – in un paesaggio, il nostro, dove le distinzioni tra spazio fisico e virtuale sono sempre più sottili (Halley 2000).

Note

¹ Traduzione mia. Si riporta di seguito l'originale in inglese: "If we examine the daily life of a middle class person in the United States or Europe, we get a picture of an existence of extraordinary hermeticism. People live in sealed houses or condos in highly controlled landscapes. They travel in the sealed environment of the automobile along the abstract pathway of the highway to equally artificial office parks and shopping malls. When one speaks of abstract art, it is essential to remember that it is only a reflection of a physical environment that has also become essentially abstract". Colgo l'occasione per ringraziare i revisori anonimi per i loro preziosi consigli.

² Tali caratteristiche compaiono più volte nei suoi scritti in relazione al pensiero di Henri Lefebvre contenuto in *La vie quotidienne dans le monde moderne* (1968), spesso presente in Halley. Cfr. Egenhofer 2008.

³ La formula "paesaggio naturale" potrebbe condurre a incomprensioni: sulla necessità di andare oltre il paradigma dicotomico "natura versus cultura" si veda Latour 2015.

⁴ Traduzione mia. Si riporta di seguito l'originale dell'intervista fatta all'artista nel 2025: "The mindscape is the landscape – the same geometrized diagram of cells and conduits organizes perception and terrain. [...] Mindscape and landscape are not opposites but a single diagrammatic continuum. As specific reality yields to the primacy of the model, the geometrization of thought and the geometrization of space close into the same loop—cells and conduits shaping both perception and place". Al fine di espandere la riflessione in senso interdisciplinare si veda anche Lingiardi 2017: 7-8 e Tota 2023: 7-14.

⁵ Un articolo pubblicato su *Art News* da Eleanor Hartney nel 1987 situava l'operato dell'artista tra i cosiddetti *simulazionisti* (assieme a Allan McCollum, Meyer Vaisman, Haim Steinbach, Jeff Koons) e si esprimeva nei seguenti termini: "Peter Halley is interested in the larger issue of how technology has affected contemporary society. In his flat geometric paintings done in Day-Glo colors and often incorporating sections with a raised stucco surface, Halley provides a visual image of what he refers to as "the geometrization of modern life". He points out that in today's urban society, the individual is connected to the outside world by a bewildering array of complex networks involving telephones, televisions, computers, electrical circuits and highways" (Hartney 1987: 134).

⁶ Tale tema è di importanza primaria nell'artista, soprattutto alla luce dell'accezione del termine "diagrammatico" nei suoi scritti. Si veda a tal proposito Smolik 1999, Debailleux 2004, Pieroni 2013, Jordan 2013.

⁷ Traduzione mia. Questo il testo originale: "Geometry strikes me as a "rendering" of inanimate matter. What are the lattices and grids of pure abstraction, if not renderings and representations of a reduced order of nature? Abstraction is a representation of nature devoid of "realism" based on mental or conceptual reduction. There is no escape nature through abstract representation, abstraction brings one closer to physical structures within nature itself. But this does not mean a renewed confidence in Nature, it simply means that abstraction is no cause for faith".

⁸ Importante confrontare la rilettura da parte di Halley dei lavori di Smithson fatta durante gli anni Ottanta rispetto alle posizioni del critico Philip Leider (Leider 2001) e di Ron Graziani (Graziani 2004). Alla luce di paragoni storico-critici è utile considerare anche Blum, Hartle 2010.

⁹ In termini di confronto storico è utile considerare la monografia di Pagliasso a proposito delle attività curatoriali del duo appena menzionato. Cfr. Pagliasso 2011.

¹⁰ Estremamente attinente anche la collettiva dei primissimi anni Novanta *Who Framed Modern Art or the Quantitative Life of Roger Rabbit* (Sidney Janis Gallery, New York), sempre curata da Collins & Milazzo.

¹¹ Sul rapporto tra simulazione e simulazionismo si veda Foster 1996: 99-107, in particolare per la definizione di "cinismo" artistico e la definizione di Halley come artista "post-politico".

¹² Sebbene sia limitato al rapporto USA e Francia, è utile considerare lo studio di Trespeuch 2013.

Bibliografia

- AURELI P.V. (2015), "Intangible and Concrete: Notes on Architecture and Abstraction", *E-flux*, 64.
- AURELI P.V. (2017), "Life, Abstracted: Notes on the Floor Plan", *E-flux Architecture*, 18 ottobre 2017.
- AMMIRATI D. (2015), "The Invisible Giant: Postmodernism Redux, Part 1", *Dis Magazine*.
- BLUM G., HARTLE J.F. (2010), "Cella, reticolo, cubo. Riflessioni su Michel Foucault, Peter Halley e Gregor Schneider", in C. Bertsch, S. Hoeller (a cura di), *Cella. Struttura di emarginazione e disciplinamento. Strukturen der Ausgrenzung und Disziplinierung*, Institut für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck, Innsbruck, pp. 199-206.
- COLLINS T., MILAZZO R. (1988) (a cura di), *Art at the End of the Social*, Bohuslänningens Boktryckeri, Uddevalla.
- DEBAILLEUX H. (2004), "Je suis une sorte de réaliste dans une société abstraite", *Liberation*, 17 luglio 2004, pp. 42-43.
- DI PIETRANTONIO G., POLITI G. (1990), "Intervista a Peter Halley", *Flash Art*, 150, pp. 84-87.
- EGENHOFER S. (2008), *Abstraktion, Kapitalismus, Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne*, Fink, Monaco di Baviera.
- FERRARO A. (2024), *L'astrazione come condizione storica*, Mimesis, Milano.
- FOSTER H. (1986), "Signs taken for wonder: new abstraction", *Art in America*, 74, pp. 80-91.
- FOSTER H. (1996), *The Return of the Real*, MIT Press, Cambridge-Londra.
- GRAZIANI R. (2004), *Robert Smithson and the American Landscape*, Cambridge University Press, Cambridge.
- HALLEY P. (1985), "On Line", *New Observations*, 35.
- ID. (1986), "The Deployment of the Geometric", *Spazio Umano*, 4.
- ID. (1990), *Scritti sull'arte ed altro*, tradotto dall'inglese da B. Mercuri e G. Carveni, curato da D. Paparoni, Tema Celeste, Siracusa.
- ID. (1991a), "Abstraction and Culture", *Tema Celeste*, 32-33, pp. 56-60.
- ID. (1991b), "Geometry and the Social", *Balcon*, 8-9.
- ID. (1992), "Abstract Space", in *Through the Looking Glass: Artist's First Encounters With Virtual Reality*, Jack Tilton Gallery Editions, New York.
- ID. (1993), "Some Notes on the Computer Landscape", *Tema Celeste*, 41.
- ID. (1995), "Image, Masks and Models", *Tema Celeste*, 53.
- ID. (1996a), "Abstraction and the Linguistic Paradigm", *Tema Celeste*, 58.
- ID. (1996b), "Artificial Pleasures", *Frieze*, 26.

- ID. (1997a), *Peter Halley: Recent Essays, 1990-1996*, curato da R. Milazzo, Edgewise Press, New York.
- ID. (1997b), "Smithson's Crudity", *Art + Text*, 56, pp. 25-26.
- ID. (2000), "A Short History of the Cell", in *Airtime: A Series of Wireless Art Project*, Creative Time, New York, s.p.
- ID. (2007), "An American Homage to Baudrillard", *Le Nouvel Observateur*, 22 luglio 2007.
- ID. (2013), *Peter Halley. Selected Essays 1981-2001*, curato da R. Milazzo, Edgewise Press, New York.
- HEARTNEY E. (1987), "The Hot New Cool Art: Simulationism", *Art News*, 86(1), pp. 130-137.
- HOBBS R. (2024), *Peter Halley. A Monograph*, Hirmer Publishers-University of Chicago Press, Chicago.
- JORDAN C. (2013) (a cura di), *Peter Halley. Paintings of the 80s. The Catalogue Raisonné*, JRP|Ringier, Zurigo.
- LATOURE B. (2015), *Face à Gaïa: Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*, Les Empêcheurs de penser en rond, Parigi.
- LEIDER P. (2001), "Smithson and the American Landscape", *Art in America*, 89(1), pp. 74-79.
- LINGIARDI V. (2017), *Mindscapes. Psiche nel paesaggio*, Raffaello Cortina, Milano.
- MILAZZO R. (2016), *Skewed. Ruminations on the Writings and Works by Peter Halley, with New Paintings by the Artist*, Galleria Mazzoli Editore, Modena.
- NICKAS B. (2017), "Peter Halley: The Elvis of Abstraction", *Garage*, 5 ottobre 2017.
- PAGLIASSO G. (2011), *La retorica dell'arte contemporanea. Collins & Milazzo e la svolta post-neo-concettuale dell'arte negli anni '80*, Campanotto Editore, Pisan di Prato.
- PAPARONI D. (1989), "Silenzio e significato. Peter Halley", *Tema Celeste*, 4, pp. 51-53.
- ID. (2008), "Peter Halley. Paesaggi dal vero", in Id. (a cura di), *Peter Halley. Works for Projects*, Catalogo della mostra, Galleria InArco, Torino, s.p.
- PEARLMAN A. (2003), *Unpacking Art of the 80s*, University of Chicago Press, Chicago.
- PIERONI P. (2013), "Facts Are Useless in Emergencies", in C. Jordan (a cura di), *Peter Halley. Paintings of the 80s. The Catalogue Raisonné*, JRP|Ringier, Zurigo, pp. 7-8.
- SIEGEL J. (1990), "The Artist/Critic of the 80s: Peter Halley", in Id. (a cura di), *Art Talk. The Early 80s*, Da Capo Press, New York, pp. 235-244.
- SMITHSON R. (1979), *The Writings of Robert Smithson*, a cura di N. Holt, New York University Press, New York.
- SMOLIK N. (1999), "Peter Halley: Das Werk als eine Superstruktur", *Kunstforum International*, 145, pp. 305-311.
- STOPA J. (2018), "Painting as Total Environment", *Hyperallergic*, 6 gennaio 2018.
- TOTA A.L. (2023), *Ecologia del pensiero*, Einaudi, Torino.
- TRESPÉUCH H. (2013), *La crise de l'art abstrait? Récits et critique en France et aux États-Unis dans les années 1980*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
- TRIBE M. (1998), "Peter Halley, On Line", *Rhizome*, 3 maggio 1998.
- VIRILIO P. (2006), *Speed and Politics [1977]*, tradotto da M. Polizzotti, Semiotext(e).

Olivetti e il territorio come progetto: il caso dell'Unità Residenziale Ovest

FILIPPO YAHIA MASRI

Università degli studi di Genova
filippoyahia.masri@edu.unige.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.36.581>

Parole chiave

Architettura contemporanea
Integrazione ambientale
Olivetti
Organicismo
Razionalismo

Keywords

Contemporary architecture
Environmental integration
Olivetti
Organicism
Rationalism

Abstract

L'Unità Abitativa Ovest, nota anche come Talponia, costituisce un modello emblematico di architettura integrata nel paesaggio. Parte del complesso architettonico olivettiano, venne commissionata nel 1968 agli architetti Roberto Gabetti e Aimaro Oreglia d'Isola. Realizzata come residenza per i dipendenti dell'Olivetti, la struttura propone una visione innovativa dell'abitare, fondata sull'armonia tra spazio costruito e paesaggio naturale. Il saggio, anche grazie a un'inedita intervista condotta a Aimaro Oreglia d'Isola, propone una nuova lettura del progetto, precoce esempio di architettura sostenibile, anticipatrice di tematiche oggi imprescindibili come la bioedilizia e l'equilibrio tra uomo e natura. Talponia è così un modello di riferimento per l'architettura organica e un simbolo della filosofia olivettiana, che coniugava innovazione tecnologica, responsabilità sociale e integrazione tra uomo e ambiente.

The West Housing Unit, also known as Talponia, is an emblematic example of architecture integrated into the landscape. Part of the Olivetti architectural complex, it was commissioned in 1968 to architects Roberto Gabetti and Aimaro Oreglia d'Isola. Built as a residence for Olivetti employees, the structure offers an innovative vision of living, based on harmony between built space and natural landscape. The essay, thanks in part to an unpublished interview conducted by the author with Aimaro Oreglia d'Isola, offers a new interpretation of the project, an early example of sustainable architecture that anticipated issues that are now essential, such as green building and the balance between man and nature. Talponia is thus a reference model for organic architecture and a symbol of Olivetti's philosophy, which combined technological innovation, social responsibility and integration between man and the environment.

L'uomo e il suo ambiente a Ivrea

Le architetture olivettiane si presentano, oggi come nel periodo di massimo fulgore della società eporediese, in dialogo armonico con il paesaggio circostante. Le costruzioni nate sotto l'egida dell'impresa non si impongono come corpi estranei, bensì si innestano in un processo di ibridazione sintonica con l'ambiente naturale. In alcuni casi, tale fusione raggiunge livelli di assoluta mimesi: gli edifici si confondono con il territorio, rivelando le proprie caratteristiche formali e concettuali soltanto in occasioni di prossimità. Si tratta di un risultato tanto più singolare se rapportato al periodo in cui tali opere videro la luce – tra gli anni Trenta e Settanta del Novecento – segnato da una ricerca diffusa di monumentalità e risalto formale. Per comprendere le radici di questo orientamento è necessario risalire al programma originario dell'azienda, definito da Camillo Olivetti e sviluppato dal figlio Adriano, e seguirne l'evoluzione fino agli anni Sessanta, quando tale visione trovò una delle sue espressioni più radicali nell'Unità Residenziale Ovest [Fig. 1]. Attraverso l'analisi di materiale documentario presente presso l'Associazione Archivio Storico Olivetti – sino ad ora in parte insondato – e al confronto con l'architetto Aimaro Oreglia d'Isola,¹ il presente studio fornisce una rilettura dell'organizzazione olivettiana in relazione al rapporto con il paesaggio. In questo scenario, l'Unità Residenziale Ovest si configura come caso emblematico di un approccio avanguardistico. La struttura venne realizzata tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta per l'accoglienza del personale Olivetti temporaneamente residente



Fig. 1 | Unità residenziale Ovest, 2021, © Filippo Romano.

a Ivrea. Il complesso abitativo e il suo rapporto con il territorio sono stati qui analizzati attraverso testimonianze e documenti di prima mano.

Già nel programma originario dell'azienda, concepito da Camillo Olivetti e successivamente sviluppato dal figlio Adriano, era stata posta al centro l'idea di equilibrio tra architettura, comunità e territorio. La Olivetti – il cui nucleo generativo è costituito dalla Fabbrica di Mattoni Rossi, inaugurata sede dell'azienda nel 1908 – non si costruì attorno a un polo centrale, come accadeva nella maggior parte dei complessi industriali coevi, ma si articolò linearmente lungo l'asse di via Jervis. Quest'ultima venne progressivamente trasformata nell'arteria principale del sistema urbano, lungo la quale si distribuirono fabbriche, servizi sociali e spazi collettivi. Le diverse strutture aggiunte negli anni seguirono una logica di un'integrazione progressiva tra ambiente di lavoro e paesaggio circostante, generando uno spazio urbano inedito: né interamente artificiale né completamente naturale.² Questa condizione peculiare fu resa possibile da scelte progettuali e filosofiche radicate in un contesto produttivo ma distinguibili per il loro carattere anticipatore.³ Le soluzioni architettoniche adottate per gli spazi dei lavoratori e per quelli destinati alla popolazione rispondevano a principi di apertura, luminosità e salubrità: grandi superfici vetrate, generosi spazi verdi, distanze calibrate tra gli edifici. Non si trattava soltanto di un'estetica funzionale, ma della materializzazione di un pensiero sociale pionieristico:

Da noi si è cominciato dapprima timidamente, poi sempre più velocemente a condurre la battaglia per il verde. È stata, tra le altre, una delle più appassionate iniziative di Adriano Olivetti. Ora i tempi cominciano a essere propizi alla diffusione nel popolo della consapevolezza che i parchi e i giardini pubblici, i campi da gioco per i bambini ed i ragazzi sono un servizio pubblico essenziale, un diritto elementare della comunità (Grandizio 2014).⁴

Adriano Olivetti, raccogliendo l'eredità paterna, si occupò della relazione fra operai e fabbrica con un approccio totale, in cui l'organizzazione del lavoro era inseparabile dalla qualità della vita. I solidi ideali socialisti, retaggio familiare rielaborato in chiave moderna, trovarono espressione in un modello d'impresa in cui l'azienda era al servizio dell'uomo: un sistema in cui profitto, progresso tecnologico e benessere co-

munitario coesistessero senza conflitto, in reciproca valorizzazione.⁵ La crescita tecnologica e l'eccezionale successo economico non mutarono tale impostazione di fondo: l'espansione della Olivetti avvenne sempre con rispetto verso il territorio, in una logica di apertura controllata.

Quando Adriano Olivetti divenne prima direttore, nel 1932, e poi presidente, nel 1938 – avviando un periodo di internazionalizzazione e consolidamento del marchio – il suo obiettivo fu di preservare una condizione sostenibile, senza cedere alla pura logica dell'accumulazione capitalistica. Le sue idee richiama- vano il modello di una piccola azienda familiare, radicata nella provincia, pur con l'ambizione di un colosso tecnologico. In questo paradosso apparente di dimensione locale e respiro globale risiede la cifra dell'esperienza olivettiana.

Per Adriano Olivetti, la fabbrica e la comunità non potevano sussistere senza il territorio. Ivrea e il Canavese costituivano il luogo geografico di un laboratorio utopico ed è in questa prospettiva che vanno lette le sue parole:

Ma essa, la Comunità, era nata, nelle sue dimensioni naturali e umane, nella mia piccola patria: il Canavese. La linea dritta della Serra, il corso inquieto della Dora, lo scenario di fondo coi monti amati della Val d'Aosta, poi, nel mezzo, i prati verdi, i campi di grano, i faticati vigneti attorno ai paesi percorsi una, dieci, cento volte.

Sono questi i limiti naturali di una terra che la fede e la fantasia di un gruppo di uomini tenaci potrebbero riscattare dalla chiusa atmosfera di provincia, rivolgendosi a preparare un luogo più felice, quando domani la fabbrica, la natura, la vita, ricondotte a unità spirituale, diano a un uomo nuovo una nuova dignità (Olivetti 2021b: 41).

La volontà di Adriano Olivetti nell'arginare la crescita degli edifici aziendali assecondando l'integrazione con lo spazio naturale è invece chiara in un altro scritto, *Città dell'uomo* (2022), nella sezione dedicata a "Discorsi agli urbanisti". Qui, elencava i punti necessari per lo sviluppo della comunità: "1) un *optimum* di spazio vitale organizzabile: un territorio; 2) una struttura organizzativa adeguata; 3) l'organizzazione della Comunità in vista della sua manifestazione" (ivi: 70). Adriano Olivetti, precisando il terzo punto, sentenziava: "è chiaro che quest'ultima condizione si identifica con un piano formale, che appartiene, perciò, soltan-

to agli urbanisti." (ivi: 92). Secondo l'industriale, "Gli urbanisti più consapevoli conoscono queste cose e aspirano a dare all'uomo e alla società un luogo più felice in cui la natura e la vita siano finalmente riconciliati." (ibidem). La posizione di Olivetti, quasi sempre reputata visionaria, suscitò alcune contestazioni soprattutto per l'ambiguità del ruolo attribuito all'urbanista: da un lato figura tecnica, dall'altro soggetto investito di una responsabilità etico-sociale. In questa impostazione venne ravvisata una tensione irrisolta tra pianificazione democratica e direzione imprenditoriale del territorio. (Giuntella, Zucconi 1984: 158-162).

Ideali e attività pratica vennero perpetrati in maniera coesa da tutta l'organizzazione, attraverso linee guida condivise dall'azienda tutta. Olivetti sviluppò un clima propedeutico alla comprensione delle proprie idee, attraverso discorsi, scritti ed eventi specifici. Tra tutti, un documento inedito del 1954 testimonia una serie di incontri intitolati "L'uomo e il suo ambiente. Principi di urbanistica". Tenuti dall'architetto Giovanni Astergo, questi momenti facevano parte dei corsi popolari organizzati presso la Biblioteca Olivetti di via Jervis, dedicati a vari temi e sempre seguiti da esperti del settore. Le conferenze, aperte alla comunità tutta e non solo ai dipendenti, erano mirate all'educazione e alla partecipazione attiva dell'individuo alla vita sociale. "L'uomo e il suo ambiente" venne organizzato in cinque appuntamenti, tra il 18 febbraio e 17 marzo. L'Associazione Archivio Storico Olivetti conserva il dattiloscritto del primo intervento di Astergo, "L'uomo e il territorio",⁶ un excursus sull'evoluzione degli insediamenti dell'uomo nell'ambiente naturale, a partire dall'antichità, e le loro implicazioni sociali. Un passaggio riassume il ruolo dell'urbanista moderno, figura chiave del progetto olivettiano: "Studiare i legami, i rapporti fra la vita associata, ed il territorio su cui insiste, studiare e progettare le modifiche a tale territorio" (ibidem).

L'urgenza attribuita al tema è tanto più intuibile se si considerano gli argomenti degli altri incontri: cicli riguardo formazione linguistica, tecnica e artistica di base. Le fondamenta del sapere, per le quali "L'uomo e il suo ambiente" costituivano un elemento essenziale.

Il paesaggio olivettiano dal razionalismo all'organicismo

La realizzazione dell'Unità Residenziale Ovest fu il punto di arrivo di una serie di successi. Nonostante la ricchezza degli scritti teorici e degli interventi pubblici di Adriano Olivetti, la comprensione del rapporto tra strutture e ambiente nel progetto olivettiano poggia sulla concretezza delle costruzioni realizzate. Le architetture, al pari dei servizi e delle strutture sociali, vennero concepite non come semplici strumenti produttivi, ma come macchine al servizio dell'uomo, chiamati a garantire condizioni di vita e di lavoro migliori. Da questo derivava la necessità di adottare le soluzioni costruttive più aggiornate: per mettere l'innovazione al servizio del benessere collettivo.

Già con il primo nucleo produttivo del complesso delle Officine Olivetti ICO (dal nome del fondatore Ingegner Camillo Olivetti), rappresentato dalla Fabbrica di Mattoni Rossi, questa tensione verso l'innovazione risulta evidente. La struttura portante fu infatti realizzata mediante il *Système Hennebique*, uno dei più moderni sistemi in cemento armato disponibili all'epoca, applicato in un contesto industriale ancora legato a modalità costruttive tradizionali. Fra il 1934 e il 1958, le Officine furono oggetto di quattro ampliamenti, determinanti l'impianto urbano lineare lungo l'asse di via Jervis. Questa soluzione, apparentemente tecnica, palesava una nuova concezione del ruolo della fabbrica nel territorio. In tutte le fasi di costruzione delle ICO emerge un elemento che diverrà cifra stilistica e concettuale dell'architettura olivettiana: la centralità delle grandi superfici vetrate. L'uso sistematico della luce naturale, utile per criteri di funzionalità e di efficienza energetica, traduceva in forma costruita una precisa filosofia sociale. Rendere trasparente e permeabile la fabbrica significava infatti offrire ai lavoratori ambienti luminosi, meno opprimenti, e allo stesso tempo creare un senso di continuità visiva con l'esterno. La trasparenza diventava così simbolo di apertura e di rispetto per l'individuo, in netto contrasto con l'immagine cupa che caratterizzava gran parte degli stabilimenti industriali del primo Novecento (Gregori, Marzari 1980).

Adriano Olivetti scelse per gli ampliamenti, come spesso in occasioni successive, architetti promettenti ma ancora lontani dalle maggiori realizzazioni della propria carriera: Luigi Figini e Gino Pollini. Il duo,

oggi riconosciuto tra i massimi esponenti del razionalismo, iniziò a collaborare con l'azienda eporediese per alcuni degli edifici simbolo della Olivetti. I progetti furono eterogenei: spazi per la fabbrica, abitazioni e strutture per i servizi. Modelli estetici, ma soprattutto ideali. Ivrea fu luogo di sperimentazione per la grande libertà realizzativa, in quanto i vincoli erano dettati esclusivamente dai principi fondativi dell'azienda, coerenti con le idee di Figini e Pollini: su tutti, l'integrazione con la natura. Se il rapporto tra uomo e spazio circostante fu centrale in tutte le strutture, è con l'asilo nido Olivetti che si costruisce il modello di confronto per i successivi progetti. I principi della struttura erano chiari:

L'ambiente stesso ha infatti una sua fisionomia educativa non ultima rispetto alle precedenti e non meno coscientemente attuata. Si è pensato così di creare attorno a questi bimbi una atmosfera di luminoso ottimismo che parli loro, attraverso l'espressione architettonica moderna, con linguaggio dei tempi in cui essi dovranno vivere e lavorare (Figini, Pollini 1941: 43).

L'asilo, inaugurato nel 1941, è composto di una struttura principale costruita interamente in pietra con muri a *opus incertum* e coronato da una trave in calcestrutto rivestita in lastre. Gli arredi interni furono progettati dall'ufficio tecnico dell'azienda, diretto da Gian Antonio Bernasconi. Alle spalle della struttura, su una piccola altura ricca di vegetazione e affioramenti di diorite, fu organizzata l'area esterna per i bambini, accessibile dal cortile. Quest'ultima comprendeva un portico destinato al deposito dei giochi e al riparo dalla pioggia, successivamente chiuso con porte in vetro, oltre a una pergola, una fontana, tavoli e panchine in pietra e una vasca poco profonda.

L'elemento verde rivestiva per il duo di architetti un ruolo centrale e nel 1950, in una pubblicazione allegata a *Domus* dal titolo "L'elemento verde e l'abitazione", Figini condensò le proprie riflessioni a riguardo: "Dalla terra nasce il mondo vegetale, e sulla terra cresce, si fa verde. Ed è in questo colore vegetale, in questo mondo verde, che l'uomo potrà trovare ancora salvezza per le sue metropoli disumane" (ivi: 27).

E ancora, con lucida visione sulle prospettive coeve e future:

[...] appare chiaro che il verde e la nuova architettura sono

in un certo modo complementari. Il verde trae qualche volta vantaggio dalla nuova architettura (o anche, più semplicemente, dall'architettura: vedi per es. quanto certe case mediterranee completino il fondale di paesaggio dove sono collocate); quasi sempre la nuova architettura necessita dell'elemento verde (ibidem).

Il razionalismo di Figini e Pollini collimava nell'Asilo Nido Olivetti con l'organicità. La struttura apriva a una stagione in cui diversi esperimenti ne seguirono il modello nel rapporto con il paesaggio. Tali soluzioni si concretizzarono soprattutto negli anni Cinquanta, con il Centro per i Servizi Sociali (1955-1959), sempre di Figini e Pollini, e la mensa aziendale (1953-1961) di Ignazio Gardella. Fuori dai confini eporediesi, anche il progetto per lo stabilimento Olivetti a Pozzuoli seguì la stessa matrice. All'inaugurazione dell'opera di Luigi Cosenza, Adriano Olivetti sancì le premesse della struttura:

Di fronte al golfo più singolare del mondo, questa fabbrica si è elevata, nell'idea dell'architetto, in rispetto della bellezza dei luoghi e affinché la bellezza fosse di conforto nel lavoro di ogni giorno. La fabbrica fu quindi concepita alla misura dell'uomo, perché questi trovasse nel suo ordinato posto di lavoro uno strumento di riscatto e non un congegno di sofferenza (Olivetti 2022: 127).

L'Unità Residenziale Ovest: contesto di realizzazione e finalità della struttura

Le esperienze razionaliste e le successive declinazioni organiche del secondo dopoguerra costituirono il terreno teorico e progettuale su cui maturò, alla fine degli anni Sessanta, il progetto dell'Unità Residenziale Ovest. Nel 1960 Adriano Olivetti morì e negli anni successivi il figlio, Roberto, prese le redini dell'azienda. In un decennio di pieno sviluppo la Olivetti si impegnò nella costruzione di stabilimenti su scala locale, nazionale e internazionale. Causa e fine di questa attività erano evidenti: a una rapida crescita del mercato delle macchine elettroniche da calcolo sembrava doveroso ribattere con una tentacolare operazione di espansione commerciale. La politica di internazionalizzazione non trascurò comunque la base originaria dell'azienda, donando alla città di Ivrea alcune delle strutture più emblematiche dell'architettura olivetiana. Era necessaria la realizzazione di ambienti ri-

cettivi per la residenza temporanea del personale operante presso il quartiere generale dell'azienda. Dato il volume dei flussi, i progetti furono due, il cui parallelismo nella funzione venne chiarificato nella prima sezione del nome ufficiale: Unità Residenziale, integrato con "Est" e "Ovest" per differenziare le strutture in base alla zona in cui sorgevano.

Ancora una volta si scelse di affidare i lavori a personalità emergenti. Per l'Unità Residenziale Est venne selezionato il duo veneziano costituito da Iginio Cappai e Pietro Mainardis, mentre l'Unità Residenziale Ovest venne affidata agli architetti Roberto Gabetti e Aimaro Oreglia d'Isola. Il primo dei due progetti rappresentava una pista ancora inesplorata, con la realizzazione di una struttura polifunzionale nel centro cittadino. Lontano dalla zona di via Jervis, la costruzione subì numerosi ritardi soprattutto a causa del ritrovamento di alcuni resti archeologici di epoca romana (Boltri, Maggia, Papa, Vidari 1998: 158-179). La situazione per l'Unità Residenziale Ovest era differente. Tre proposte avevano già interessato lo spazio collinare limitrofo agli uffici e alle fabbriche: nel 1959, "Pensioni Olivetti" su progetto di Marcello Nizzoli e Gian Mario Olivetti; nel 1960, un albergo di tredici piani disegnato da Daniele Calabi; nel 1961, il "Centro Studi Olivetti" su proposta di Ignazio Gardella (ivi: 182). Idee che seguivano le necessità dell'azienda, ma a cui si preferirono operazioni più urgenti. Il progetto dell'Unità Residenziale Ovest rispondeva invece a rapidità e volume delle pretese imposte dal progresso tecnologico. Nuovi spazi per un indotto, improvviso ma da quel momento continuo, di lavoratori residenti a Ivrea per un periodo limitato.

Il progetto era dirompente: nonostante il modello verticale fosse la soluzione più in voga per progetti relativi all'accoglienza temporanea, la collaborazione tra Olivetti e il duo di architetti rilanciò con una struttura che si sviluppava orizzontalmente, radicandosi nelle profondità del terreno. Nel settembre 1968 Roberto Olivetti e Bruno Jarach, amministratori delegati della Olivetti, approvarono il progetto. Lo spazio prescelto per la costruzione fu quello di Villa Casana, preferito al quartier Canton Vesco perché funzionale per questioni logistiche e limitrofo ai luoghi di lavoro e ad ampie aree verdi. Dopo alcune rielaborazioni, l'Unità Residenziale Ovest inaugurò, senza proclami, nel 1971.

La struttura si inserisce nel declivio artificiale del

terreno, sfruttandone la pendenza per configurare un organismo residenziale ipogeo a sviluppo semicircolare. L'intero complesso, che si distende per circa trecento metri di lunghezza, si articola su due livelli e accoglie tredici unità duplex e settantuno simplex, servite da una strada coperta percorribile integralmente, leggibile all'esterno unicamente attraverso il ritmo dei lucernari e delle cupole di plexiglass che ne punteggiano la superficie [Fig. 2]. Il fronte abitato si compone come una sequenza continua di *maisonette*, accostate a definire un arco circolare di settanta metri di raggio. La tipologia residenziale è calibrata sugli standard delle case per lavoratori: unità di 45 metri quadrati circa organizzate su un unico livello e altre, di 90 metri quadrati, sviluppate su due piani. Il limite superiore dell'edificio è risolto in un ampio tetto-giardino, il cui andamento è interrotto soltanto dalla sottile trama dei lucernari circolari, segnali minimi che rivelano la densità funzionale sottostante. Sul margine opposto, la balaustra vetrata del piano pavimentato prosegue idealmente il disegno della facciata, conferendo continuità e trasparenza al prospetto. Di fronte alla cortina curva, lo spazio centrale si modella in una collina alberata che occupa l'intero invaso della corte, costituendo un contrappunto organico alla regolarità geometrica della sequenza edilizia. Alcuni corpi scala mettono in comunicazione questo giardino interno con le residenze, mentre sul lato settentrionale la curva architettonica si interrompe bruscamente contro la parete rocciosa, segnando con gesto netto l'incontro tra artificio e natura (Boltri,



Fig. 2 | Unità residenziale Ovest, 2021, © Filippo Romano.

Maggia, Papa, Vidari 1998: 185-190) [Fig. 3].

Un dattiloscritto firmato Gabetti e Isola presente nell'Archivio Olivetti, intitolato "Progetto dei 'minialloggi' 'Residenziale Ovest' Ivrea",⁷ descrive la vista degli interni:

In queste cellule, lungo gli undici metri della loro profondità, abbiamo cercato di rappresentare il percorso macchina-automobile, la quale a sua volta viene da altre macchine (macchine-macchine, macchine-treni, macchine-aerei, macchine-uffici, macchine-scuole) porta a guardare uno dei pochi spettacoli che gli uomini siano capaci, seppur raramente, di offrirsi alla contemplazione; le mutazioni di un bosco al variare delle stagioni: è uno spettacolo che va curato come ogni altro, da sapienti registi, il palcoscenico va recintato; Abbiamo proposto dei palchi, alloggi-palchi, la gente, anche quando usa elettrodomestici e televisione, sente che dietro ai vetri lo spettacolo continua dietro ai vetri anche perché il ritorno alla natura è impossibile, ma esiste (ibidem).

E la vista dall'esterno sulla struttura:

Ma tutti quelli che passano per le strade di Ivrea, tutte queste cose non le vedono, le sospettano, come si sospetta la talpa dai monticelli di terra; in un anno un campo, quasi melmoso, in parte piantato a meliga, ai piedi della collina di Villa Casana, si è sollevato a poco a poco, è diventato un prato verde in declivio, si è unito alla collina, si è gonfiato: sembrerebbe più "naturale di prima", se delle bolle di plexiglass, qua e là, non dessero la sensazione di un intervento da marziani. Una specie di mezzo cratere di un vulcano (troppo buono e



Fig. 3 | Unità residenziale Ovest, 2021, © Filippo Romano.

verde per fare paura), verso il fondo del quale chiunque può passeggiare, può sporgersi a vedere un po' d'acqua (invece che fuoco) e gli alberi e il sole che si riflettono sui vetri o sull'alluminio (ibidem).

Per Gabetti e Isola il paesaggio non è uno sfondo neutro da preservare o un limite da aggirare, ma essenziale parte in causa del progetto. L'architettura diventa uno strumento per ridefinire il rapporto con lo spazio, cercando una continuità che non si misura solo nella forma o nel linguaggio, ma nella capacità di generare nuove condizioni d'uso e di vita. L'Unità residenziale Ovest, in questo senso, rappresenta un esempio significativo: non un edificio che si aggiunge alla collina, ma un'estensione della sua logica spaziale e materiale, pensata per integrarsi con la dimensione quotidiana degli abitanti. La costruzione si configura così come parte di un ambiente trasformato, dove il naturale e l'artificiale concorrono a definire un paesaggio unitario.

Facendo una casa oppure qualsiasi cosa il paesaggio o lo si distrugge (così dicono) o lo si costruisce: noi abbiamo solo cercato di fare un pezzetto di collina nuovo, per l'uso di quelli di Ivrea. A chi chiede dove e come è la facciata dei minialloggi basta indicare con il dito un prato (in Piemonte c'è ancora qualcuno) e dire 'così' ma per sapere come si sta lì dentro bisogna forse provare a viverci: non basta progettarlo pensarlo o supporlo: anche noi siamo desiderosi di saperlo (ibidem).

Talponia: land-architecture

L'Unità Residenziale Ovest costituisce una delle più significative applicazioni del principio organico all'interno dell'architettura italiana e anzi un suo superamento. L'interesse ipogea della struttura e i suoi abitanti "Immersi nel terreno" (Koenig 1984: 18) le sono valsi il soprannome di Talponia, per una condizione in cui prevale "il piacere di non darlo a vedere" (Gallo 1990: 22). Una struttura incombente sullo spazio e allo stesso tempo assente: "Una natura distante, lontanissima e irraggiungibile: non si può entrare nel grande prato - che è lì, subito al di là del vetro, - né camminare verso la collina e gli alberi" (Camerana 1993: 19). La collina artificiale, il tetto calpestando fuso con il terreno circostante e la facciata vetrata curva, scandita da un ritmo continuo, ne definiscono il pro-

filo. Questi elementi producono un equilibrio tra necessità funzionali e immersione naturale, traducendo in termini inediti i presupposti dell'organicismo.

Le ispirazioni sono da ricercare, oltre che nelle precedenti teorie sull'architettura organica di Bruno Zevi (1945), sulle pagine di *Edilizia Moderna*, dove Vittorio Gregotti propose "La forma del territorio" (1966). Nello scritto l'autore affronta il tema dell'architettura e del paesaggio, riflettendo sulle possibilità di incontro tra le due entità. L'ambiente è per Gregotti spazio e materia, base per lavorare le strutture. Il territorio viene considerato parte integrante delle costruzioni, superando il divario tra artificiale e naturale. Il testo è riferimento all'interno del dibattito italiano e crea nuove condizioni per la sperimentazione tra architettura e paesaggio.

Per quel che riguarda i modelli strutturali, l'episodio più prossimo rimangono le architetture di Frank Lloyd Wright, per il quale la struttura non doveva sovrapporsi al contesto ma nascere da esso: paradigmatico in questo senso è il caso della Fallingwater (1935-1939), dove l'edificio si innesta nel corso del torrente e ne prosegue la forza dinamica. L'Unità Residenziale Ovest, pur senza la drammaticità scenografica della villa wrightiana, condivide il medesimo principio: l'abitazione diviene prosecuzione del terreno e il limite tra naturale e artificiale si fa poroso. Analoga attenzione alla continuità ambientale si rintraccia nelle opere di Alvar Aalto, come la Villa Mairea (1938-1939), certa ispirazione per Gabetti e Isola. Nella struttura il paesaggio nordico penetra nel progetto attraverso materiali, morfologie e spazi aperti in stretta connessione con l'interno.

Gabetti e Isola scelgono una strada inedita, di mesi col il paesaggio:

L'invenzione è: nascondere sottoterra la sostanza stessa dell'edificio (peraltro elementare - quasi banale); evitare qualsiasi eccesso di elaborazione plastica (basta notare il *curtain wall* quasi convenzionale); sfruttare la forza sintetica di un solo elemento dalla geometria semplice (il *crescent* di vetro dei prospetti scalfito sul morbido volume dell'orografia collinare) (Cellini, D'Amato 1985: 55).

L'Unità Residenziale Ovest dimostra come sia possibile coniugare standard abitativi moderni restituendo all'organico la sua valenza più autentica. La struttura nasce insieme al luogo, non in contrapposizione ad

esso, mimetizzandosi e annullandosi: "Assenza/presenza voluta per calare senza traumi nel corpo tenero del paesaggio, poco più in là divorato, le parole della produzione e farle parlare disabituando a sé stesse, a ruoli infelici, contagiandole a nuovi civili contenuti" (Zermani 1989: 98).

Talponia è un "non-edificio" (Guerra, Morresi 1996: 135), nonostante dimensioni e tecnologia costruttiva, riassunte da Zevi nella definizione "L'incrociatore in mezzo al bosco" (1972: 12), titolo di un articolo a riguardo.

Sin dalla sua entrata in funzione la struttura fu oggetto di interesse internazionale (Dixon 1973: 50-57, Peverli 1974: 1478-1482). Nel 1976, su *L'Architecture d'aujourd'hui* viene pubblicato un numero monografico sul caso Olivetti. Tra i numerosi interventi, Renzo Zorzi si concentra sull'Unità Residenziale Ovest, inserendola in un capitolo dedicato. A differenza degli altri edifici, Talponia viene trattata in maniera isolata, allontanandola nel testo dalle architetture organiche per associarla al concetto di "land-architecture" (AA. VV. 1976: 41). Tale definizione risulta calzante e avrà notevole fortuna associata alla struttura. Il superamento della canonica matrice organica è evidente:

Il "crescent" ipogeo di Ivrea invece postula la stessa crisi dell'architettura: almeno di quella definizione convenzionale che associa concetti come articolazione spaziale e gerarchia, struttura (formale) e dettaglio, addirittura, interno ed esterno, etc. Per la prima volta gli architetti sperimentano di intervenire sulla natura attraverso una modellazione del suolo, in cui l'edificio si pone in simbiosi con lo sfondo. (Cellini, D'Amato 1985: 54).

Talponia "[...] rappresenta, proprio per l'architettura, una condizione limite, quasi un azzeramento" (ibidem). L'Unità Residenziale Ovest stabilisce un principio di continuità totale tra artificiale e naturale. L'opera diventa paradigma di una progettazione capace di coniugare in maniera totale funzionalità, sperimentazione formale e attenzione al contesto ambientale. "Ha spazio e non ha volume, è piena di design ed è fusa con l'ambiente naturale; non si vede e si vede e, specialmente, vede. È 'land-art'", sintetizzano Massimo Locci e Marco Schivo, "è land-architecture" (1985: 372).

Oggi, la destinazione d'uso della struttura è cambiata. Con la chiusura degli ultimi comparti produttivi

alla fine degli anni Novanta, gli edifici nati per finalità aziendali subirono un processo di riconversione. Talponia è stata frazionata e venduta a privati, con alcuni appartamenti cui sono state apportate diverse modifiche interne.⁹ Nonostante la differenza di utilizzo e una situazione di conservazione difficile, la struttura esterna rimane invariata. Uno schizzo di studio, uscito come copertina nel 1977 di un numero monografico di *Controspazio* (AA. VV. 1977) dedicato a Gabetti e Isola, ne rispecchia la conformazione passata e attuale. Lo scorcio è ripreso dall'alto, un'immagine composta da prato, bosco, collina, sullo sfondo un accenno di montagna e cielo. L'unica linea bianca, nel paesaggio verde, segnala l'elemento estraneo: una tana per l'uomo.

Note

¹ Nella produzione di questo studio si è rivelato indispensabile l'aiuto del personale dell'Associazione Archivio Storico Olivetti. Inoltre, lo scritto riporta preziosi riferimenti comunicati all'autore durante due interviste ad Aimaro Oreglia d'Isola.

² Sulla storia delle architetture olivettiane, sono disponibili diversi studi. Si segnalano qui alcuni testi, riferimento per la stesura del presente scritto: Astarita (2000), Boltri, Maggia, Papa, Vidari (1998), Bonifazio (2001), Bonifazio, Giacomelli (2007) e Olmo (2001).

³ A proposito dell'argomento sono presenti numerose raccolte commentate di interventi e scritti di Adriano Olivetti: si vedano, in particolare, Olivetti (2021a, 2021b, 2022).

⁴ La citazione, presente sul bollettino I-RUR del 1984, è comparsa per la prima volta in Grandizio (2014). Per approfondire la questione dell'I-RUR, si veda Silmo (2022).

⁵ Sulla struttura ideologica e aziendale del periodo della guida di Adriano Olivetti, si vedano Balicco (2021) e Cesari (2017).

⁶ Documento consultato presso l'Associazione Archivio Storico Olivetti, collocazione documento: Fondo Società Olivetti - Documentazione / Centro Culturale Olivetti Ivrea / Servizi Culturali - Ivrea - Biblioteca Olivetti - Corsi popolari 1953 - 1956, Fascicolo 4.

⁷ Documento consultato presso l'Associazione Archivio Storico Olivetti, collocazione documento: Fondo Fototeca Olivetti / Foto del fondo Maria Vittoria Lodovichi / Foto e Documentazione Personalità: Fascicolo 117.

⁸ Le modifiche hanno riguardato in particolar modo l'arredo, parzialmente ridisegnato con la collaborazione dello Studio Sottsass.

Bibliografia

- AA. VV. (1976), "Politique industrielle et architecture: le cas Olivetti", in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 188, dicembre.
- AA. VV. (1977), *Controspazio*, IX, n. 4-5, ottobre-novembre.
- BALICCO D. (2021), *Umanesimo e tecnologia. Il laboratorio Olivetti*, Quodlibet, Macerata.
- BOLTRI D., MAGGIA G., PAPA E, VIDARI P. (a cura di) (1998) *Architetture olivettiane a Ivrea. I luoghi del lavoro e i servizi socio-assistenziali di fabbrica*, Fondazione Adriano Olivetti, Roma.
- BONIFAZIO P. (2001), *Olivetti costruisce. Architettura moderna a Ivrea*, Skira, Milano.
- BONIFAZIO P., E. GIACOPELLI (a cura di) (2007), *Il paesaggio futuro. Letture e norme per il patrimonio dell'architettura moderna a Ivrea*, Allemandi, Torino.
- CAMERANA B. (1993), "Olivetti", in *Eden: rivista dell'architettura del paesaggio*, Berenice, Milano, 1993.
- CELLINI F., D'AMATO C. (1985), *Gabetti e Isola: progetti e architetture 1950-1985*, Electa, Milano.
- CESARI P. (2017), *Architettura per un'idea*, il Mulino, Bologna.
- DIXON J. M. (1973), "The corporate client. Olivetti Builds", in *Progressive Architecture*, n. 8, pp. 50-57.
- FIGINI L., POLLINI G. (1941), *L'Asilo Nido Olivetti*, in "Tecnica ed organizzazione", Anno V, ottobre-dicembre, pp. 43-47.
- FIGINI L. (1950), *L'elemento verde e l'abitazione*, Quaderni di Domus, Milano.
- GALLO A., *Il piacere di non darlo a vedere, le architetture giardino di Gabetti e Isola*, in "Phalaris", n. 7 (1990), pp. 22-25.
- GIUNTELLA F., ZUCCONI A. (1984), *Fabbrica, Comunità, Democrazia*, Fondazione Adriano Olivetti, Roma.
- GRANDIZIO F. (2014), "Giardini d'infanzia", in *Rosanova*, n. 35, Gennaio, pp. 72-89.
- GREGOTTI V. (1966), "La forma del territorio", in *Edilizia Moderna*, n. 87-88, marzo.
- GREGORI V., MARZARI G. (a cura di) (1980), *Luigi Figini e Gino Pollini*, Electa, Milano.
- KOENIG G. K., "Immersi nel terreno", in *Ottagono*, n. 74 (1984), pp. 18-23.
- LOCCI M. e SCHIVO M., "Centro Olivetti", in *Comunicare l'architettura, Vol. II: Venti complessi edilizi italiani*, Seat, Torino, 1985.
- OLIVETTI A. (2021a), *L'Ordine politico delle Comunità*, Edizioni di Comunità, Roma.
- ID. (2021b), *Società Stato Comunità*, Edizioni di Comunità, Roma.
- ID. (2022), *Città dell'uomo*, Edizioni di Comunità, Roma.
- OLMO C. (a cura di) (2001), *Costruire la città dell'uomo: Adriano Olivetti e l'urbanistica*, (a cura di), Torino, Edizioni di Comunità.
- PEVERLI D. (1974), "Möblierte Wohnungen der Olivetti in Ivrea. Architekten: Gabetti und Cappai", in *Werk*, vol. 61, n. 12, pp. 1478-1482.
- SILMO G. (2022), *Adriano Olivetti e il territorio. Dai centri comunitari all'I-RUR*, Plug_in, Genova.
- ZERMANI P. (a cura di) (1989), *Gabetti e Isola*, Zanichelli, Bologna.
- ZEVI B. (1945), *Verso un'architettura organica*, Einaudi, Torino.
- ID. (1972), "L'incrociatore in mezzo al bosco", in *L'Espresso*, 1972, p. 12.

“Je crus d’ailleurs que nous avons traversé une barrière”: la porosità dei confini in *L’illusion poétique* di Ananda Devi

ELISA ARECCO

Università degli studi di Genova-Université Savoie Mont Blanc
elisa.arecco@edu.unige.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.36.583>

Parole chiave

Porosità
Sensi
Corpo
Paesaggio
Ecopoetica

Keywords

Porosity
Senses
Body
Landscape
Ecopoetics

Abstract

La raccolta *L’illusion poétique* (2017) di Ananda Devi riunisce tre racconti precedentemente pubblicati che affronta il tema dei confini fisici, metafisici e sociali che allontanano i personaggi. Questo contributo analizza il passaggio dall’imposizione di una separazione netta alla porosità (Iovino 2014) tra personaggi e paesaggio. In particolare, i corpi diventano ibridi, composti, collettivi e utilizzano i sensi e specialmente la vista per aprire fessure e oltrepassare le barriere. Anche i paesaggi assumono un ruolo attivo interagendo con umani e non umani. Si costituiscono così spazi intermedi in cui i corpi e il paesaggio si compenetrano e si rinnovano.

Ananda Devi’s collection *L’illusion poétique* (2017) brings together three previously published short stories that explore the theme of the physical, metaphysical and social boundaries that drive the characters apart. This article analyses the shift from the imposition of a clear-cut separation to a state of porosity (Iovino 2014) between the characters and the landscape. In particular, bodies become hybrid, composite and collective, using the senses—and especially sight—to open up fissures and cross barriers. Landscapes, too, take on an active role by interacting with humans and non-humans. Thus, intermediate spaces are formed in which bodies and landscape interpenetrate and renew themselves.

La scrittrice Ananda Devi, nata nel 1957 a Trois-Boutiques sull'isola di Mauritius, è una delle voci più rilevanti della letteratura dell'Oceano Indiano. La sua opera ha ricevuto numerosi riconoscimenti internazionali, tra cui il Prix des cinq continents de la Francophonie nel 2006, il Prix du rayonnement de la langue et de la littérature françaises dell'Académie Française nel 2014 e il Neustadt International Prize for Literature nel 2024; i primi due sono legati in particolare al romanzo *Ève de ses décombres*.¹

Come sostiene Véronique Bragard, la scrittura di Devi si caratterizza per la messa in scena di alcuni dei principali problemi sociali della sua terra natale: i suoi personaggi soffrono l'"enfement", la chiusura che si esplica nella società patriarcale e nella sua violenza familiare o nella coppia; o ancora nella società che esclude l'alterità, la devianza dalla norma.² Pur avendo un carattere realistico, le sue storie sono ambientate in una dimensione mentale e sognata dell'isola in cui gli elementi reali e finzionali coabitano.

Nella raccolta di racconti oggetto della nostra analisi, *L'illusion poétique* (2017), questo aspetto è esplicitamente affrontato nel *Préambule* poiché la scrittrice si propone di conciliare la realtà quotidiana con gli "univers inventés" (Devi 2017: 7) in cui "les dimensions de l'espace et du temps y sont certes élargies, mais elles n'en demeurent pas moins les nôtres" (ivi: 12). *L'ecological system* delle opere di Devi, cioè lo spazio in cui evolvono i personaggi, non è semplicemente finzionale, ma è un mondo possibile in cui, come in uno specchio deformato, la realtà mostra aspetti riconoscibili e altri irriconoscibili (Jean-François 2018: 143). In un'intervista, l'autrice definisce con il termine "para-naturel" il confine sottile tra le situazioni e i personaggi reali e altre dimensioni, come le metamorfosi tra umani e non umani e la presenza di figure fantomatiche (Arnold 2018: 73). Nella sua volontà di "blur the limits of the world and extend it beyond reality as we conceive it" (Disbro 2022: 72), Devi crea un sistema non razionale fondato sulla percezione sensoriale (Disbro 2022: 76) e quindi sulla partecipazione dei corpi. In effetti, nei tre racconti della raccolta, lo sguardo dei narratori non si concentra solo sugli elementi visibili dell'ambiente in cui si trovano, ma si sofferma anche sulle fessure, sui "trous",³ attraverso i quali accedere istintivamente e sensorialmente ai paesaggi. Questi ultimi non sono più un decoro impenetrabile ma veri e propri perso-

naggi (Glissant 1996: 25 in Ziethen 2011) che agiscono con umani e non umani per compenetrarsi.

La raccolta *L'illusion poétique* (2017) è un breve volume co-pubblicato dalla casa editrice Paulsen e dalla FACIM, *Fondation pour l'action culturelle internationale en montagne* -⁴ istituzione che opera in Savoia e Alta Savoia. Il libro nasce dalla partecipazione della scrittrice agli incontri letterari organizzati dalla fondazione nel 2016, nel suo caso "entourés de nuages", in montagna a Chamonix.⁵ A conclusione degli appuntamenti, la fondazione chiede agli autori ospitati di scrivere un piccolo libro e Devi ha scelto di riunire tre racconti già pubblicati, *Afin qu'elle ne meure seule*, *Cette nuit-là* e *Le tissu des rêves*,⁶ introdotti da un preambolo inedito.

Il primo racconto contiene estratti di una raccolta di poesie di Yvon Le Men (2006), autore che ha sottoscritto come Devi il manifesto *Pour une "littérature monde" en français* nel 2007.⁷ La storia ha come protagonista, una "créature", un personaggio femminile non umano che presenta alcune caratteristiche animali e appare come l'ultima sopravvissuta della sua famiglia. Ormai in fin di vita, si confronta con l'isolamento che le impongono gli altri abitanti della sua terra di cui però non conosce la lingua. L'unico contatto che ha con loro è il suono delle loro parole e, in particolare, quelle di una mamma che ha adottato un figlio che assomiglia alla creatura. Narrato in terza persona, ha focalizzazione interna sulla protagonista. Il secondo, *Cette nuit-là*, ha come personaggi principali un nonno, narratore in prima persona, e sua nipote Annonciata che si muovono in un mondo dell'oltretomba; ancora coscienti malgrado la loro relazione al corpo sia cambiata, entrambi aspirano a una spiegazione di ciò che è accaduto loro. Il terzo racconto, *Le tissu des rêves*, è ambientato in un villaggio imprecisato nel deserto di notte. La narrazione in terza persona alterna i punti di vista di una ragazza e un ragazzo che nel buio si muovono in parallelo ai lati opposti del muro che separa i loro popoli, instaurando una relazione destinata a esaurirsi nello spazio di una notte, senza mai oltrepassare completamente la frontiera.

Attraverso l'analisi di questi racconti, il nostro contributo si propone di interrogare il modo in cui Devi mette in scena i confini rendendoli porosi, ossia mostrando come essi consentano trasformazioni e processi di metabolizzazione, nonché il passaggio di

flussi di materia, energia e informazioni (Iovino 2014: 100), aprendo così alla possibilità di un rinnovamento. Analizzeremo dapprima il superamento delle barriere normalmente invalicabili, come gli elementi fisici del paesaggio o i limiti della vita umana tra nascita e morte; in secondo luogo, ci soffermeremo sull'esplorazione della porosità dei corpi e delle relazioni dei personaggi umani e non umani con il paesaggio stesso. La conclusione metterà in evidenza le potenzialità dell'ibridazione e della porosità nella raccolta.

La porosità dei confini fisici e metafisici: l'apertura al rinnovamento

La costruzione di relazioni porose tra personaggi avviene attraverso la messa in discussione di confini fisici, come i muri, e metafisici, come la discriminazione, l'odio, la morte. Sebbene apparentemente impenetrabili, questi limiti si dimostrano permeabili e anzi, i personaggi accedono a uno spazio di intersezione, un "espace intermédiaire, dedans-dehors", l'unico che "semble représenter l'espace de l'habitable" (Soukai 2017: 37) e che offra la possibilità di rigenerazione. In particolare, vedremo come nel primo e nel terzo racconto l'ibridazione sia rappresentata dalla nascita di una nuova creatura mentre nel secondo il processo sia vissuto in prima persona dai protagonisti. Per questa ragione, la nostra analisi non seguirà l'ordine dei racconti nella raccolta.

Nel primo racconto, i personaggi vivono rinchiusi in una torre "faite d'une matière dure comme la pierre" (Devi 2017: 16) e circondata da un muro invalicabile (ivi: 19). Questa costituisce per loro un rifugio, l'ultimo "rempart" (ivi: 16, 17, 26) per difendersi dai danni provocati da loro stessi: come gli umani che modificano la terra nell'era dell'Antropocene, la loro civiltà ha "creusé, bouleversé, éventré le sol avec des machines" (ivi: 17), senza rispettare né i limiti naturali né quelli dell'istinto di conservazione e il loro territorio è ormai inabitabile. Al tempo stesso, l'isolamento dall'esterno rimarca il loro distanziamento dalla creatura. Nel suo corpo ibrido coesistono caratteristiche di diversi animali: è pelosa e dotata di ali trasparenti (ivi: 15), sa arrampicarsi – nel testo troviamo "rampe[r]" (ivi: 24), verbo utilizzato per vermi, rettili e animali che vivono nell'acqua – e, al tempo stesso, vive in un nido (ivi: 20, 24). Per queste sue caratteristiche, essa è isolata e rinchiusa in una gabbia metallica posta all'e-

sterno della torre. Infatti, benché nel racconto la loro identità sia definita solo in base alla loro provenienza da un altrove non esplicitato e dal loro gesto di conquista (ivi: 23, 26), gli abitanti della torre aspirano alla purezza della loro popolazione e si allontanano dalla creatura, ultima superstite della sua specie.

Solo un abitante della torre, la madre, tenta di introdurre un elemento ibrido: gli abitanti la accusano di tradire il suo popolo poiché si tratta di "un enfant doté d'ailes qui n'est ni de notre race ni de notre couleur, un enfant qui altérerait notre héritage" (ivi: 26). Al contrario, la madre è convinta che sarà il piccolo a portare il "renouvellement" necessario alla sopravvivenza (ivi: 27). L'apertura all'ibridazione della madre fa sì che la creatura le si possa avvicinare. Infatti, due percezioni uditive sfumano i confini tra la creatura e la madre: da una parte, il "cri" (ivi: 23) del piccolo fa riaffiorare il dolore della creatura per la perdita dei propri figli, morti a causa delle privazioni imposte dagli abitanti della torre; dall'altra, le parole della madre, in parte costituite dalle poesie di Yvon Le Men (ivi: 25 e 28-29), rendono intelligibile la lingua degli abitanti fino ad allora per lei incomprensibile: "Elle ne comprit pas ces mots de méfiance, mais il lui semble de saisir ceux prononcés par la mère pour se défendre" (ivi: 27). La creatura si lascia quindi guidare dal suo istinto (ivi: 19, 21, 23, 29-30) che la porta ad avvicinarsi al piccolo che la madre getta dalla torre per proteggerlo dagli attacchi degli abitanti (ivi: 29-30). Osservandone il corpo ormai senza vita, la creatura lo riconosce come ibrido tra "l'espèce étrangère réfugiée dans la tour" e il riflesso di se stessa (ivi: 29). L'"être fragile et merveilleux" (ivi: 30), così come la madre lo definisce, apre quindi una fessura che permette il dialogo tra le due madri che, condividendo la sofferenza, si aprono alla porosità. La morte del piccolo evoca tuttavia la fragilità dell'interazione tra l'interno e l'esterno della torre: il processo si interrompe prematuramente poiché i suoi abitanti non sono ancora pronti ad accogliere la compenetrazione dei confini e il racconto si chiude senza spiegare quale sarà il destino delle due madri.

Nel terzo racconto, *Le tissu des rêves*, una creatura nasce dall'incontro dei due protagonisti che attraversano la frontiera. Per loro, la barriera non è soltanto quella fisica – il filo spinato e il muro tra i loro due popoli divisi dalla diffidenza – ma è anche una resistenza mentale che provano a superare per incon-

trarsi.

I due sono oppressi dall'“incertitude et le doute” (ivi: 68) e sottomessi alle imposizioni delle “croyances inutiles et grotesques” (ivi: 60) dei loro popoli, come l'uniforme e il velo, o al potere autoritario, “le joug des puissants” (ivi: 55). Oltre che da queste forze esterne, l'immobilità dei due giovani nasce anche da un conflitto interiore. I loro popoli sono separati da un muro e, sebbene un'apertura consentirebbe di attraversarlo, il giovane si chiede se potrà davvero farlo (ivi: 67) mentre la ragazza “ne sait pas encore si elle y a droit” (ivi: 70). L'ambivalenza dei loro sentimenti diventa più evidente quando i ragazzi decidono di abbandonare il luogo che impedisce loro di allontanarsi. Se il gesto del ragazzo che ha “refusé les barrières” (ivi: 64) e soffre l'isolamento dal suo popolo è presentato senza dettagli, l'allontanamento della ragazza è descritto in tutta la sua complessità. Infatti, quando cerca di lasciare il suo villaggio, questo la trattiene: esso agisce come un corpo collettivo composto dai suoi abitanti che ormai hanno rinunciato alla volontà di emancipazione e si sono assuefatti in un oblio che inibisce i loro movimenti. La fuga della ragazza è quindi una lotta contro questa forza di attrazione che non le permette di partire: in un primo momento non sente la fatica del gesto (ivi: 55), poi, quando questa compare, decide di ignorarla (ivi: 59); infine, però, la forza del villaggio diventa incontrastabile e la ragazza cede al torpore: l'indolenza sembra permeare il suo corpo bloccandone i movimenti e impedendole di uscire dai confini del villaggio. Tuttavia, seppur stanca, la giovane persevera nella marcia. La sua partenza, quindi, non significa soltanto l'abbandono di un luogo ma di una parte di se stessa poiché si libera di quel corpo-villaggio che la tratteneva. Così, superando la “dépossession” causata dalle imposizioni sociali, i due giovani raggiungono una “repossession” individuale (Arino 2006) attraverso il distacco radicale dalla loro realtà diventata ormai inaccettabile: la loro è una “liberation by desire” (Disbro 2022: 72), cioè una liberazione che si realizza grazie alla forza di volontà che li spinge a cercare un'alternativa.

La ricerca di un contatto al di là del muro diventa un gesto “para-naturel” cioè al confine tra una rappresentazione realistica e fantastica.

Infatti, fisicamente, i loro corpi rimangono separati al di qua e al di là del muro (Devi 2017: 59, 60, 70, 71), ma il loro legame si costruisce con lo sguardo (“Leurs

regards, tout simplement, se sont croisés, et tout a été dit”, ivi: 56) che allenano per poter cogliere aspetti non visibili ad un'osservazione superficiale. Il velo, da simbolo di oppressione, diventa ora una mediazione verso un'altra modalità di percezione del mondo: in un primo momento può essere interpretato come la “peur qui colore de noir notre vision du monde” (ivi: 9-11); successivamente, tuttavia, si trasforma nel “prisme” evocato nel *Préambule* (ivi: 9) attraverso il quale diventa possibile percepire la realtà in modo diverso. In effetti, quando la ragazza osserva il suo corpo con il filtro del velo, questo assume il colore blu della stoffa (ivi: 51, 53, 57, 71) e “le profil adouci des objets” (ivi: 51), sembra una prefigurazione della maternità della ragazza. Questo passaggio sembra suggerire una trasformazione reciproca tra la giovane e l'ambiente perché le sensazioni che il velo le evoca non sono solamente visive ma anche tattili:

Ce qu'il racontait? Oh, du lissé et du feutré, du soyeux et du glissant, du matelassé et du rugueux, toutes les sensations possibles de la matière. Il lui disait qu'il existait des gammes infinies de caresses qui aboutissaient à des gammes infinies de plaisir [...] (ivi: 51-52).

La ragazza percepisce le sensazioni come se fosse lei stessa quel tessuto al punto che il piacere fisico nell'immaginare l'incontro con il ragazzo si traduce in un liquido vaginale anch'esso blu come il velo, “une coulure de bleu qui s'est emmêlée au tissu et s'est filtrée dans son corps” (ivi: 53).

Nel momento in cui il velo passa in modo spontaneo e senza spiegazione (ivi: 56) nelle mani del ragazzo, anche il suo sguardo cambia, vedendo al di là della superficie: quando vede il corpo nudo della giovane attraverso la trasparenza del foulard e il buco nel muro, egli ne ammira i “tissus organiques”, le “failles de la chair; l'argenté de sa salive et de sa glaire” (ivi: 56, 65). Anche la ragazza “devine” (ivi: 64) tutto ciò che sta dietro all'immagine del corpo del giovane il quale “se retourne comme un gant pour lui montrer l'intérieur de son corps, toutes les surfaces prêtes à la recevoir, sa chair à cru, son pelage d'être nu” (ivi: 67) e lo guarda mentre si masturba. Lo sguardo dei due ragazzi penetra il loro corpo come “une eau qui plonge” (ivi: 68) e coinvolge tutti i sensi: “le regard est tout, remplace tous les organes tactiles et sensoriels, réunit tous les sens et franchit le gouffre” (ivi: 67).

Successivamente però lo sguardo si rivela insufficiente poiché l'arrivo della notte (ivi: 65) e la nebbia impediscono al ragazzo di cogliere la figura intera della giovane attraverso l'apertura nel muro (ivi: 67) e lei, pur avendo gli occhi aperti, non vede ("Elle a les yeux ouverts, mais semble dormir", ivi: 71). L'incontro tra i ragazzi fa appello allora ad altre sensazioni come il soffio della giovane (ivi: 63) e le loro mani che toccandosi ricreano le fasi di un rapporto sessuale:

L'une déverse dans l'autre le produit de la nuit. L'autre se retire alors et apporte la matière là où elle aurait dû se trouver, là où encore vivante, elle voyagera à la rencontre de son espace maternel, là où elle lui fera, enfin, son enfant d'âme (ivi: 70).

Lo sguardo apre un passaggio nel muro e poi, attraverso il tatto, avviene il concepimento di un "enfant d'âme": questa espressione, presente nella citazione di Michaux in esergo – "Et pendant qu'il la regarde, / il lui fait un enfant d'âme." (Devi 2017: 51) –, si riferisce alla creatura incorporea che si genera dall'incontro a distanza dei due protagonisti. La sua presenza-assenza ha un valore ambivalente: essa rappresenta la fugacità dell'apertura del muro e la resistenza dei "fils [che] les tirent" come elastici di nuovo verso i loro villaggi (ivi: 70) e, al tempo stesso, la creatura dà loro la forza che permette loro di sopportare le imposizioni.

L'ambiguità del confine tra la vita e la morte è al centro del secondo racconto in cui i personaggi sono descritti come masse informi (Devi 2013 in Soukaï 2017: 38), abbandonate e martorate dalle ferite (Devi 2017: 31-32, 37) ma insensibili al dolore. Assumono quindi la forma del fantasma, figura fondatrice in Devi (Soukaï 2017: 31): non più pienamente vivi né ancora morti, le figure fantomatiche, da una parte, possono ricordare eventi della loro vita (ivi: 35, 38, 44, 47), provare emozioni come il terrore ("l'effroi", ivi: 37), compiere gesti quotidiani come nutrirsi, riposare, sedersi anche se per loro ormai privi di alcuna funzione pratica (ivi: 41); d'altra parte, essi sono ormai esclusi dalla società in quanto "futil[es]" e insignificanti (ivi: 38) e i loro corpi, sempre meno definiti nella forma (ivi: 37), si disgregano (ivi: 43).

Anche i protagonisti, un nonno e sua nipote Annonciata, vivono questa condizione: il corpo della bambina è segnato dalle ferite mentre l'uomo rinuncia a osservare il suo corpo in decomposizione e si

specchia nei morti che lo circondano (Devi 2017: 37, 40). A mantenerlo in vita è il desiderio di ottenere una "explication", "des réponses" sulla loro morte (ivi: 41, 43). Questa ricerca alimenta in lui una forza interiore (ivi: 40), "une très vague impulsion" involontaria (ivi: 42), che gli permette di resistere all'oblio (ivi: 33, 37, 40) e di evitare la disgregazione del proprio corpo come un fragile "assemblage" (ivi: 36). Al tempo stesso, tuttavia, egli aspira alla decomposizione (ivi: 31) che, nell'immaginario di Devi, comporta uno svuotamento fisico e spirituale ma si configura anche come un caos rigenerante capace di racchiudere una potenziale fertilità in cui elementi prima separati si riuniscono in forme diverse (Soukaï 2017: 31, 38). Allora, i corpi in decomposizione dei personaggi del racconto si riuniscono intorno all'uomo e a sua nipote per formare un corpo composito. Solo così i personaggi riescono ad attraversare il confine di una città che compare come un miraggio nel deserto; il nonno osserva infatti: "Je crus d'ailleurs que nous avions traversé une barrière" (Devi 2017: 45).

In effetti, in questo gesto collettivo i personaggi-fantasma rinunciano per la prima volta all'incertezza e alla sottomissione. Il superamento della frontiera si rivela quindi fertile perché porta a compimento il processo di rinnovamento. La piccola Annonciata è la prima a esperirlo, "Sa blessure avait recommencé à saigner" (ivi: 46) e ad annunciarlo, come indica il suo nome, l'unico della raccolta: "Grand-père, nous sommes arrivés" (ivi: 50). Anche gli altri personaggi, però, senza comprenderlo, subiscono dei cambiamenti nei loro corpi: essi riacquisiscono la pesantezza della carne (ivi: 46) e riprendono a percepire il mondo con i loro sensi; la città diventa così "un horizon qui semblait réel, cette fois-ci, et une lumière qui ne semblait pas être le seul fait de notre mémoire" (ivi: 45). Mentre Annonciata non è stupita, gli adulti sono sbalorditi come dei bambini ("tels des enfants éberlués", ivi: 48) quando la storia della città sembra scorrere sotto i loro occhi "comme un film" (ibidem), dalla sua nascita al suo crollo nel futuro. Il nonno comprende solo in seguito che è stata la visione stessa della città a consentire al gruppo di portare a termine la propria ricerca di spiegazioni: infatti, la partecipazione a questa temporalità lunga della città fa emergere "quelque chose [qui] était né qui, bien après nous, vivrait" (ivi: 49). È questa la comprensione a cui aspiravano: gli umani fanno parte di una forma di vita che prece-

de e seguirà le loro brevi esistenze. Una volta capito questo, un suono riecheggia nelle orecchie del gruppo e sembra evocare il rumore di un torrente e poi lo scorrere del sangue nei loro corpi: l'acqua associata al sangue, in quanto elementi vitali per eccellenza, mostrano che il rinnovamento ha avuto luogo. Così, con un'attitudine fanciullesca e un'istanza di vita nel fisico, la bambina e gli adulti partecipano a un "renouvellement", un "renouveau" (ivi: 40, 42-43) che li fa rinascere: una volta scoperto un mondo libero dalla sottomissione, il timore del passaggio si rivela infondato e legato solo a una mancanza di conoscenza – "Cet outre-monde que l'on craignait tant jusqu'à le connaître" (ivi: 38),

Abbiamo visto come sia i confini materiali sia quelli metafisici diventino porosi e aprano alla possibilità di un rinnovamento. I tre racconti mostrano infatti il contrasto tra la separazione imposta e il legame sensoriale tra i protagonisti e il paesaggio: nel primo, gli abitanti della torre si distaccano dalla natura come dalla creatura, mentre la creatura vi è immersa; in *Cette nuit-là*, i personaggi dapprima riluttanti ad entrare nella città, ne colgono gli aspetti sensibili una volta superato il confine; in *Le tissu des rêves*, la separazione tra il paesaggio e i personaggi del racconto sfuma progressivamente grazie alla mediazione del velo.

Nel primo e nel terzo racconto, il passaggio delle frontiere sembra realizzarsi attraverso la maternità ma l'apertura si rivela effimera: in *Afin qu'elle ne meure seule*, il piccolo – che incarnava la possibilità di "renouvellement" (ivi: 27) e il superamento delle "hautes barrières faites d'anciennes fureurs", in vista della costruzione di un futuro basato su "un chant de corps, [...] un chant d'amour (ivi: 30) – muore, così come gli altri simili della creatura (ivi: 19-20, 24). La sua agonia mostra come la promessa di rigenerazione inscritta nella maternità sia abortita: il corpo della creatura, privato dei suoi piccoli, diventa sterile e presenta ormai "ses tétons atrophiés." (ivi: 24). In *Le tissu des rêves*, la profusione di vita si interrompe poiché il muro rimane vuoto, in "absence de vie" (ivi: 70), fino a richiudersi. Tuttavia, la nascita dell'"enfant d'âme" apre a una nuova dimensione del "para-naturel", una dimensione in cui non è necessario un corpo esterno che raffiguri l'ibridità: essa, infatti, diventa una disposizione mentale dei personaggi che la immaginano o la ricercano nel proprio corpo. Tale dimensione è rap-

presentata in *Cette nuit-là*, dove l'attraversamento del confine della città rinnova il corpo collettivo degli umani che si reinserisce nel ciclo naturale.

Personaggi nel paesaggio: la compenetrazione dei corpi

In questa seconda parte, ci concentreremo sui corpi dei personaggi che già negli esempi fin qui citati si dimostrano ibridi in quanto assemblaggi di più elementi, umani e non umani: le caratteristiche di diversi animali nella creatura protagonista di *Afin qu'elle ne meure seule*, le parti del corpo-fantasma in *Cette nuit-là*, come anche l'insieme di corpi che ne costituiscono uno collettivo nel secondo e terzo racconto. I limiti porosi non sono solo nel paesaggio ma nei corpi stessi che si compenetrano e si uniscono.

L'ibridazione fa parte delle tematiche centrali dell'opera di Devi: per contrastare "le véritable monstre, cruel et indifférent" (Marson 2006: 75) che è la società dell'isola di Mauritius, la scrittrice mette in scena dei personaggi-mostri, il cui corpo in continuo mutamento "excède la norme, la retravaille et nous montre que les réalités [...] ne sont pas gravées dans le marbre" (Butler in Soukaï 2017: 33). La presenza quasi esclusiva di personaggi ibridi nella raccolta presa in esame rivela la convinzione di Devi che "hybridity is much more the norm than monolithic identities", a fronte di società strutturate su "monolithic norms" intrinsecamente escludenti (Disbro 2022: 71). L'ibridazione consente dunque di destabilizzare le fondamenta sociali: invece di cercare altrove una via di fuga, i personaggi mettono in discussione l'impedimento e questo genera il movimento ("empêchement générateur de mouvement"), facendo dell'immobilità una condizione di possibile rinascita (Soukaï 2017: 32-33). Il cambiamento avviene, quindi, nell'interiorità e nel corpo dei personaggi, i cui confini porosi, che impediscono di definirne l'identità e di distinguerli nettamente dai non umani, permettono di "alternate way of perceiving the world" (Tyagi 2013: 55) con un cambio di prospettiva che allarga lo sguardo ad altre dimensioni del corpo e del paesaggio.

In un primo momento, analizzeremo la porosità dei corpi attraverso l'antropomorfizzazione degli elementi naturali e l'avvicinamento dei personaggi umani alle caratteristiche dei viventi non umani; successivamente, ci soffermeremo sulla relazione tra corpi e

paesaggio fino a giungere alla loro compenetrazione.

Nell'apertura di *Cette nuit-là*, i personaggi umani sono assenti e il paesaggio descritto assume le caratteristiche dei viventi che lo abitano: "Cette nuit-là, le vent se réfugia dans des crevasses de sable. Il y gronda longtemps comme une bête perdue. Lorsque le monde ouvrit les yeux, ce fut un matin vérolé qu'il découvrit" (Devi 2017: 31). Come un animale impaurito, il vento sembra cercare rifugio nelle fessure formate dalla sabbia e il mondo apre gli occhi come svegliandosi al mattino; inoltre, la città sembra "dormir dans les bras du désert" (ivi: 47). D'altro canto, anche i personaggi umani assumono caratteristiche animali: nello stesso racconto, i morti e la nipote sono come uccelli (ivi: 41, 46) e in *Le tissu des rêves*, i ragazzi confondono le loro grida di eccitazione con quelle di un uccello o di un topo (ivi: 59). Le gocce di sudore della giovane sembrano degli insetti con le vertigini ("insectes pris de tournis", ivi: 58) e il suo odore ricorda il profumo di deiscenza ("parfum de déhiscence", ivi: 72) delle piante.

Queste rappresentazioni invitano a pensare a una reciprocità nel rapporto tra paesaggio e viventi. Nel primo racconto, gli abitanti della torre, agendo con le loro opere sul territorio, lo rendono "assoiffé et sanglant" (ivi: 23); al tempo stesso, essi diventano "aussi arides que la pierre" e i loro "cœurs de granite" (ivi: 27). Al contrario, la creatura teme le conseguenze di questo disequilibrio e paragona l'azione degli abitanti alla volontà di modificare il millenario corso di un fiume ("Modifier le cours d'un fleuve qui avait mis des millénaires à se construire?", ivi: 21). In effetti, essa sviluppa con l'acqua e con la terra un rapporto armonioso:

À chaque fois qu'elle en buvait, elle se sentait renouvelée. Comme si la terre lui disait qu'elle serait toujours là, qu'elle la protégerait au-delà de la dernière heure, qu'il y aurait toujours quelque part une source pour renouveler le vif. (ivi: 19).

La creatura gode dell'acqua che le dà forza e della terra che la protegge. Essa, infatti, è cosciente che solo attraverso uno scambio reciproco avviene il rinnovamento.

La materialità dello scambio tra i personaggi e l'ambiente in cui si muovono si radicalizza in *Cette nuit-là* e *Le tissu des rêves*: in questi racconti, il pae-

saggio poroso è attraversato dai corpi dei personaggi. Nell'atmosfera ambigua di *Cette nuit-là*, mentre il nonno ha l'impressione di avanzare, il paesaggio sembra muoversi e stravolgersi (ivi: 34, 36); i suoi elementi dal "caractère spongieux et gélatineux" (ivi: 34) sembrano dissolversi al tatto oppure sono le loro dita che "se dissolveaient à ce contact" (ivi: 34).

Questa porosità si rivela in maniera più evidente in *Le tissu des rêves*. Fin dal momento della sua partenza la ragazza è accompagnata dal movimento della natura: quando lascia il villaggio infatti "Le vent a changé de direction. Des feuilles [...] sont venues se coller à la fenêtre comme des yeux curieux" (ivi: 53). Inoltre, in un legame sempre più complesso, l'agire della ragazza genera la reazione della terra e del ragazzo: "elle met le pied sur le sol nu et il tremble" (ivi: 57) in cui, ambigualmente, il pronome "il" può riferirsi sia al terreno che al giovane. La natura la accoglie senza farle del male:

Pas de branches ni de brindilles, mollesse d'herbe sous la plante nue de ses pieds, souplesse d'air. Ventouses minuscules lui aspirant la peau par endroits. Les acacias la frôlent mais ne la piquent pas. Pas ce soir, il se passe quelque chose d'unique, ce soir.

Point de chute et de cassure, elle choisit le monde. (ivi: 58).

Quando prende la decisione di partire, la giovane "choisit le monde", esprimendo la volontà di superare i confini del suo villaggio; la terra sembra approvare questo gesto, accompagnando il suo movimento. Il suo corpo è descritto come una "géographie" (ivi: 53) e incarna quindi la "ville-corps-chaos": questa espressione indica, nelle opere di Devi, il momento in cui le protagoniste femminili si mescolano alla terra, alla città, "se laissant pénétrer par ses contours" (Soukaï 2017: 31).

Il luogo penetra i personaggi, "s'immisce, sollicite, pénètre la chair" (ibidem), e ne condivide le sensazioni e i sentimenti. Questo emerge nell'interazione del ragazzo con il muro, che si configura come un vero e proprio personaggio attorno al quale la vita prolifera, "extraordinaire et charnue" (Devi 2017: 59), e il cui corpo "absorbe et aspire toutes les énergies vives et brûlantes" (ivi: 70). Il muro condivide i sentimenti del ragazzo: così come il cuore del giovane si apre in una fessura, è "creusé" (ivi: 60), anche il muro, "troublé par tant de candeur, se creuse et s'écarte" (ivi: 60),

fino a formare “une fente oblongue, haute comme un homme et large de même, un tunnel creusé dans le mur” (ivi: 64), attraverso cui i due giovani possono vedersi. La frase conclusiva del racconto pone significativamente il muro come soggetto, scosso da ciò di cui è stato testimone: “Le mur, lui, frémit, vaincu par tant d’amour.” (ivi: 72).

Il legame degli umani con il paesaggio non solo vivifica quest’ultimo, ma permette di approfondire la relazione tra i due ragazzi: a contatto con la terra, i personaggi si abbandonano a una relazione in cui gli elementi penetrano l’uno all’interno dell’altro. Véronique Bragard, nella sua analisi di *La vie de Joséphin le fou*, romanzo di Devi pubblicato nel 2003, si sofferma sul ruolo del fango e della sabbia: infatti, il narratore Joséphin, per sfuggire alla violenza familiare, si rifugia in una grotta in riva al mare e proprio sulla spiaggia il suo corpo si trasforma situandosi a metà tra l’umano e il mostruoso. Elemento fondamentale di molti miti della creazione, il fango ha una doppia connotazione: da un lato denota la sporcizia, il luogo di morte, e dall’altro il punto di inizio del ciclo naturale, una sorta di liquido amniotico che permette di aspirare all’“unité organique” (Bragard 2007: 92). Nel terzo racconto, il fango assume questo ruolo ambivalente nella relazione tra i due ragazzi: da una parte esso rappresenta la sporcizia come simbolo di condanna della loro trasgressione delle imposizioni sociali; dall’altra, permette l’unione dei due corpi che vi si immergono anche se separati dal muro (ivi: 69-70). In questo senso, il fango diventa agente di rinnovamento grazie al quale i due entrano a far parte del ciclo naturale: la pioggia li lava, li ripulisce, li fa splendere come se rinascessero grazie a quel gesto.⁸

Ormai, i corpi dei ragazzi sono “terracquei”, dai confini fluidi (Disbro 2022: 72) e si compenetrano facilmente: “Elle, grande, étale, ouverte, lui sinueux, visqueux, capable de s’infiltrer” (Devi 2017: 68). Si delinea così una corporalità complementare in cui uomo, donna e fango si mescolano in una totale interdipendenza. I protagonisti smettono di esistere come esseri separati ma si costruiscono nella reciprocità (“they construct themselves in togetherness”, Tyagi 2013: 49), cioè la loro unità si fonda su una “viscous porosity” in cui l’identità stessa nasce dalla dinamica e dall’interazione reciproca (Tuana 2008: 188). Tali caratteristiche li avvicinano all’acqua e al fango, elementi capaci di occupare e saturare gli spazi. In

questa prospettiva, l’autrice mobilita il campo lessicale del “riempire” e del “contenere” per descrivere la relazione tra i due personaggi:

Elle ne pense plus qu’à une chose. Vite, combler, remblayer, remplir ce vide creusé dans ses yeux, dans son corps (ivi: 62)

Elle le voit et sait ce qu’il faut pour le remplir, sait exactement ce qui a une forme et une matière suffisamment denses pour le combler. (ivi: 65)

L’homme ouvre la bouche, elle la remplit [...]. / [Il] sait que ces formes-là sont parfaitement coordonnées aux siennes, l’ouverture de sa bouche, les enroulements de sa langue, et la vasque de ses paumes le rempliront comme jamais vasque n’a été remplie, combleront toutes ses failles (ivi: 66)

Lui aussi il a reçu quelque chose qui le remplit. Plus jamais faim, [...] ce qu’il a obtenu est pour de bon. Le don ne sera pas repris (ivi: 71-72).

La loro unione si configura come una ricerca di completezza e di fusione, orientata verso una forma di libertà e di conoscenza di sé (Tyagi 2013: 49): il vuoto percepito dalla ragazza nel giovane diventa spazio da colmare, mentre egli si dispone ad accoglierne il dono. In questa dinamica, le loro forme risultano complementari e la relazione consente a entrambi di soddisfare i propri bisogni. Nell’unione dei loro corpi, in una sessualità “acorporea” (Soukai 2017: 32), i ragazzi decostruiscono la materialità del fisico e i suoi limiti ontologici (ivi: 38) sperimentando una “connessione intuitiva” (Disbro 2022: 72) che li unisce al paesaggio e li rinnova con la creazione di un “enfant d’âme” ibrido (Devi 2017: 70). Nonostante la fragilità della creatura e benché il muro si richiuda una volta terminato lo scambio, i due ragazzi sono ormai aperti all’ibridazione: essa informa il loro l’agire e la loro sensibilità, “le don ne sera pas repris”.

Paesaggi porosi e corpi ibridi come spazi di rinnovamento

Nella raccolta *L’illusion poétique*, il confine sottile tra realtà e finzione sul quale Ananda Devi si muove in tutte le sue opere, si applica anche alle dimensioni del paesaggio e dei corpi dei personaggi. Come mostrano numerose analisi ecopoetiche dell’opera di Ananda Devi, anche in questa raccolta sono presenti sia la dimensione sociale dell’isola di Mauritius⁹ sia

figure corporee mostruose, come quella di *La vie de Joséphin le fou*.¹⁰ Nella forma breve del racconto in *L'illusion poétique*, le problematiche sociali risultano tuttavia decentrate a favore di un'apertura verso una prospettiva di rinnovamento. I titoli stessi dei tre testi mettono in evidenza i nuclei fondamentali di tale trasformazione: la dimensione sociale, l'emergere di un cambiamento inscritto in un momento preciso e decisivo, nonché l'articolazione tra la concretezza della percezione e la dimensione onirica.

Gli elementi esterni del paesaggio, apparentemente impenetrabili, presentano delle fessure attraverso cui permea l'alterità: l'isolamento imperfetto della torre in *Afin qu'elle ne meure seule*, lo spazio ambiguo tra la vita e la morte in *Cette nuit-là* e il buco nel muro in *Le tissu des rêves*. Tuttavia, è nel rinnovamento dei corpi che l'ibridazione assume una forma più stabile e duratura: la costituzione fisica composta della creatura nel primo racconto, i corpi fantomatici eppure sanguinanti di *Cette nuit-là* e i corpi che interagiscono tra loro e con la materialità del muro e del terreno nel terzo racconto.

Porosità e ibridazione aprono quindi a una realtà "para-naturelle" in cui il rinnovamento è possibile: si tratta di uno spazio di confine con cui i personaggi interagiscono fino alla compenetrazione dei corpi. Rinunciando all'inazione, essi superano le separazioni imposte e si abbandonano a una relazione sensibile con il paesaggio e con gli altri personaggi: entrano in contatto, si sovrappongono, si influenzano e si compenetrano. Il corpo complementare che si forma è un'unità mai definitiva che dipende dalla relazione dinamica di coloro che la compongono. Potrebbe quindi rappresentare il corpo sociale come relazione sempre in evoluzione tra le parti. Il rinnovamento non può arrivare dall'esterno ma nasce all'interno del corpo stesso. Solo così, benché le aperture siano effimere, la prospettiva dei personaggi può modificarsi profondamente e ispirare azioni per un futuro di porosità e ibridazione.

Note

¹ Ananda Devi, *Ève de ses décombres*, Gallimard, 2006.

² Véronique Bragard, *Ananda Devi*, <https://ile-en-ile.org/devi/>, consultato il 10/09/2025.

³ A tal proposito, Magali Marson afferma: « Libéré et impliqué, le regard qu'ils promènent désormais sur la société insulaire exhibe les failles » (Marson 2006: 75).

⁴ Si veda il sito <https://www.fondation-facim.fr/>, consultato il 10/09/2025.

⁵ Ananda Devi e Alison Rice, «Ananda Devi, "Dépayement de la fiction"», *Revue critique de fiction française contemporaine*, fasc. 28 (giugno 2024), <https://doi.org/10.4000/11u08>, consultato il 10/09/2025.

⁶ I tre racconti sono stati pubblicati rispettivamente: il primo in Le Bris M., Rouaud J. (2007, 143-149), il secondo nel numero speciale (3-4) di *Mosaïques* (2017, 229-234), il terzo (2009) nel numero 172 di *L'engagement au féminin, Cultures Sud* (janvier-mars 2009).

⁷ Il manifesto, sottoscritto da 44 autori e autrici, promuove l'idea di una letteratura mondiale in lingua francese che sostituisca il riferimento a una letteratura francofona che invece si limita a marginalizzare autori e autrici non madrelingua francesi o di nazionalità diversa da quella francese. Il testo completo è consultabile online: "Pour une littérature-monde en français", in *Le Monde des livres*, 16 marzo 2007, <https://www.etonnants-voyageurs.com/Manifeste-Pour-une-litterature-monde-en-francais.html>, consultato il 10/09/2025.

⁸ Eileen Lohka usa la formula "naître directement du terreau" per descrivere i personaggi di Devi che sembrano prendere origine dall'isola stessa (Lohka 2008: 157).

⁹ Ad esempio, Buekens (2022) e Todd (2025).

¹⁰ Ad esempio, Kala (2024).

Bibliografia

- ARINO M. (2020), "Souillure et transgression dans quatre romans et récits d'Ananda Devi", in BOHLER D. (a cura di), *La Souillure*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, pp. 133-143. <https://doi.org/10.4000/books.pub.24196>, 10/09/2025.
- ARNOLD M. (2018), "Aller vers la dissolution : hybridité, ambivalence et monstrosité chez l'écrivaine mauricienne Ananda Devi", in *Convergences francophones*, 5 (2): 2, pp. 59-77 <https://doi.org/10.29173/cf481>, 10/09/2025.
- BARONTINI R. (2019), "Enraciner le cosmopolitisme? Lieux, sujet et communauté dans Le pays de Marie Darrieussecq", in *Revue critique de fiction française contemporaine*, fasc. 19 (giugno), pp. 67-77.
- BRAGARD V. (2007), "Enfant Des Vagues Ou de La Vase?: Symbolique Marine Dans La Vie de Joséphin Le Fou D'Ananda Devi" in *Women in French Studies*, 15 (1), pp. 84-97, <https://doi.org/10.1353/wfs.2007.0008>, 10/09/2025.
- EAD. (2021), *Ananda Devi*, <https://ile-en-ile.org/devi/>, 10/09/2025.
- BUEKENS S. (2022), "La représentation du déchet dans l'oeuvre de Jean-Luc Raharimanana et Ananda Devi", in *L'horizon écologique des fictions contemporaines*, 53, <http://hdl.handle.net/1854/1U-8756583>, consultato il 10/09/2025.

- DEVI A. (2017), *L'illusion poétique*, Éditions Paulsen, Chamonix.
- DISBRO E. J., DEVI A. (2022), "A&Q I: Weaving as "Eternal Penelopes": Queerness and Intimate Ecologies in an Interview with Ananda Devi", in *Verge: Studies in Global Asia*, 8 (1), pp. 69-78, <https://doi.org/10.1353/vrg.2022.0001>, 10/09/2025.
- IOVINO S. (2014), "Bodies of Naples: Stories, Matter, and the Landscapes of Porosity", in *Material Ecocriticism*, Indiana University Press, Bloomington, pp. 97-113, <https://iris.unito.it/handle/2318/96068>, 10/09/2025.
- Id., (2017), "Mediterranean Ecocriticism", in *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 24:2, pp. 325-340, <https://doi.org/10.1093/isle/isx011>, 10/09/2025.
- JEAN-FRANÇOIS E. B. (2018), "An Interview with Ananda Devi. Beyond Façade and Grotesque Spluttering: The Worlds and Work of Literature", in *Contemporary French and Francophone Studies*, 22: 2, pp. 142-151, <https://doi.org/10.1080/17409292.2018.1475136>, 10/09/2025.
- KALA M. (2024), "L'insularité dans *La vie de Joséphin le fou* d'Ananda Devi", in *Tropics*, 15, <https://tropics.univ-reunion.fr/2974>, consultato il 10/09/2025.
- KUZNETSKI J. (2020), "Transcorporeality, Fluidity and Transanimality in Monique Roffey's Novel Archipelago", in *Transcending the Postmodern*, Routledge, New York, pp. 195-212, <https://doi.org/10.4324/9781003037583-14>, 10/09/2025.
- LE BRIS M., ROUAUD J. (a cura di), *Pour une littérature-monde*, Gallimard, Paris.
- LIONNET F. (1993), "Evading the Subject: Narration and the City in Ananda Devi's 'Rue La Poudrière'", in *L'Esprit Créateur*, 33:2, pp. 9-22, <https://www.jstor.org/stable/26286560>, 10/09/2025.
- LOHKA E. (2008), "De la terre à la terre, du berceau à la tombe: L'île d'Ananda Devi" in *Nouvelles Études Francophones*, 23:1, pp. 155-162, <https://www.jstor.org/stable/25702111>, 10/09/2025.
- MARSON M. (2006), "Carnalité et métamorphoses chez Ananda Devi", in *Notre librairie*, 163, pp. 71-76, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6491363h/f6.item>, 10/09/2025.
- ONESTA C. (2017), "Pluralité du corps et corporalité de l'espace: Les Jours vivants d'Ananda Devi", in *Revue Mosaïques, Espaces, mémoires et savoirs dans la fiction d'Ananda Devi*, hors-série, 3 & 4, pp. 11-22.
- RICE A., DEVI A. (2024), "Ananda Devi, 'Dépayement de la fiction'", in *Revue critique de fiction française contemporaine*, fasc. 28 (giugno), <https://doi.org/10.4000/11u08>, 10/09/2025.
- SOUKAI C. (2017), "Pour une poétique de la décomposition des corps: l'écriture disséminée de la perte créatrice dans l'oeuvre d'Ananda Devi", in *Revue Mosaïques, Espaces, mémoires et savoirs dans la fiction d'Ananda Devi*, hors-série, 3 & 4, pp. 25-40.
- TODD M. (2025), *Le para-naturel et la déréalisation dans Le jour des caméléons d'Ananda Devi*, Stockholm University, <https://urn.kb.se/>

Incarnare il paesaggio: forme di territorialità e colonizzazione del 'Nuovo Mondo' in *Trittico dell'infamia* di Pablo Montoya

ALESSANDRO SECOMANDI

Università degli studi di Bergamo
alessandro.secomandi@unibg.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.36.571>

Parole chiave

Trittico dell'infamia
Pablo Montoya
Territorialità
Romanzo storico
Colonizzazione delle Americhe

Keywords

Tríptico de la infamia
Pablo Montoya
Territoriality
Historical novel
Colonisation of the Americas

Abstract

Trittico dell'infamia (*Tríptico de la infamia*) del colombiano Pablo Montoya è un romanzo storico incentrato su tre artisti protestanti del '500, realmente vissuti. Il primo capitolo dell'opera è dedicato al cartografo e illustratore francese Jacques Le Moyne, e alla sua spedizione del 1564 in Florida con René de Laudonnière. È soprattutto con le vicissitudini di Le Moyne che *Trittico dell'infamia* riflette sulla territorialità della colonizzazione americana. Grazie al disegno, Le Moyne è l'unico tra i francesi a tentare un dialogo pacifico con i nativi, arrivando persino a farsi tatuare diverse rappresentazioni non mimetiche del paesaggio della Florida. Sarà proprio questa esperienza a segnare la sua carriera artistica e a farlo incontrare, nella finzione, con gli altri protagonisti del romanzo. Il contributo si propone di analizzare tali elementi di *Trittico dell'infamia* per comprendere come Montoya intrecci la rappresentazione del territorio con le dinamiche di potere, identità e alterità, articolando in questo modo le implicazioni spaziali e culturali della colonizzazione e del contatto tra mondi diversi.

Pablo Montoya's *Tríptico de la infamia* is a historical novel centered on three Protestant artists from the 16th century, all based on real figures. The first chapter follows the French cartographer and illustrator Jacques Le Moyne during his 1564 expedition to Florida alongside Laudonnière. Through Le Moyne's experiences, *Tríptico de la infamia* explores the territorial dynamics of colonization. Unlike the others, he attempts a nonviolent exchange with the natives, even allowing himself to be tattooed with abstract representations of Florida's environment. This visual dialogue with the Other operates on both a semantic level and a formal one. In the process, Le Moyne undergoes a profound artistic and cultural transformation—an experience that, in Montoya's fictionalized account, ultimately leads him to cross paths with the novel's other protagonists. The paper analyzes these elements of *Tríptico de la infamia* with the aim of examining how Montoya intertwines the representation of territory with dynamics of power, identity, and otherness, while addressing the cultural and spatial implications of colonization and the encounter between distinct worlds.

Introduzione

Trittico dell'infamia (or. *Tríptico de la infamia*, 2014), dell'autore colombiano Pablo Montoya, è un romanzo storico ambientato, per lo più, nella Florida e nell'Europa del '500. L'opera si incentra su tre artisti protestanti realmente esistiti, Jacques Le Moyne, François Dubois e Théodore de Bry, le cui vite si intrecciano fra colonizzazione delle Americhe e guerre religiose in Francia. È sul primo, e quindi sulla prima parte dell'opera, che si focalizza questo articolo.

Nel 1564, il cartografo e illustratore Le Moyne salpa con la seconda spedizione di René de Laudonnière alla volta della Florida francese, colonia fondata appena due anni prima da Jean Ribault. Nei piani dell'ammiraglio Gaspard de Coligny, promotore dell'impresa, questo possedimento non costituisce solo un'ulteriore conquista per l'impero di Carlo IX, ma anche un porto sicuro per i connazionali ugonotti (siamo, infatti, agli albori delle sanguinosissime faide fra protestanti e cattolici). Sebbene inizialmente Laudonnière abbia intenzioni 'pacifiche' nei confronti dei nativi, di etnia timucua, fin da subito la missione appare di chiaro stampo coloniale, anche in quanto alla territorialità: come vedremo, reificazione, strutturazione e soprattutto denominazione la articolano fin dallo sbarco sulle coste americane. Attraverso la messa in scena di questi processi, Montoya – che, rispetto alla spedizione in sé e per sé, è piuttosto fedele alla realtà storica – sembra richiamare l'atto più iconico dell'immaginario relativo al 'Nuovo Mondo', ovvero il primo viaggio di Colombo. Analoghi sono alcuni presupposti, così come, in parte, le conclusioni: gli invasori immaginano di scoprire ricchezze favolose, ma a ogni tappa oro e argento sembrano sempre trovarsi appena oltre, un passo più in là.

Laudonnière mira a stringere alleanze con varie tribù timucua, alcune delle quali in guerra fra loro, e rimane coinvolto, con le sue truppe, in diverse battaglie tra nativi. L'obiettivo è consolidare l'insediamento di Fort Caroline, oggi Jacksonville, anche attraverso gli usuali scambi impari che i colonizzatori propongono o impongono ai colonizzati: paccottiglia in cambio di cibo e altre risorse. La situazione precipita quando le riserve alimentari dei francesi cominciano a scarseggiare e, in contemporanea, i timucua non si dimostrano più così 'generosi' nei loro confronti. A malincuore Laudonnière decide, per rimpolpare i gra-

nai, di ricorrere a un espediente già usato con successo dagli odiati spagnoli:¹ prendere in ostaggio un potente *cacique* per chiederne il riscatto. La mossa fa definitivamente precipitare i rapporti con i timucua. Dopo qualche tempo, infatti, all'arrivo degli spagnoli di Pedro Menéndez de Avilés, i nativi si coalizzano con i *conquistadores* contro Laudonnière e i suoi, che vengono sconfitti e decimati.

È in questa cornice macrostorica, per così dire, che Montoya reinventa la microstoria di Le Moyne. Se è vero, infatti, che l'illustratore prestò servizio nella spedizione di Laudonnière, la sua transculturazione (ossia, il dialogo sincretico con la cultura locale),² e in particolare la sua decisione di tatuarsi secondo l'uso timucua, devono considerarsi espedienti narrativi di Montoya. Proprio il tatuaggio timucua, sui nativi e ancor più su Le Moyne, permette di richiamare alcune riflessioni dei *landscape studies*: si tratta, in effetti, di disegni ispirati al paesaggio della Florida, reso però in una maniera non-mimetica – almeno, per i canoni europei – e fondamentalmente ermetica. Coniugando questo fronte tematico, dai risvolti metaletterari, a quello più strettamente geografico e storico, il presente saggio intende mostrare come la transculturazione pittorica di Le Moyne sia l'unica vera forma di osmosi, benché parziale, tra francesi e timucua, e più in generale l'unica fra europei e nativi americani in *Trittico dell'infamia*. Dopo l'assalto degli spagnoli, infatti, Laudonnière e i suoi – compreso Le Moyne, che nella fuga perde quasi tutti i disegni sulla Florida – sono costretti a fare ritorno in Francia. Qui Le Moyne avrà occasione di incrociare il pittore Dubois, e soprattutto de Bry, artista belga che, sulla base delle sue testimonianze, realizzerà una serie di incisioni sulla vita dei timucua e sulla sciagurata spedizione di Laudonnière.

La prima parte del romanzo diventa, così, cifra dell'intera opera, e il tatuaggio una delle sue chiavi di lettura. In effetti, *Trittico dell'infamia* riflette prevalentemente sulle possibilità testimoniali della letteratura e dell'arte in genere: cosa può la finzione di fronte agli orrori della storia? Nei prossimi capitoli vedremo come tale *Leitmotiv* si fonde, in un connubio indissolubile, con tutte le suggestioni geografiche, storiche e proprie dei *landscape studies* che si sono presentate in questa introduzione.

Fort Caroline. Territorialità e colonizzazione

Significativamente, la prima informazione che Laudonnière dà sulla Florida ai suoi uomini, nella finzione di Montoya, è il nome assegnato ai fiumi nei dintorni di quello che sarà Fort Caroline. Nelle parole del narratore, Laudonnière precisa che “avevano già un nome e li elencò: Maggio, Loira, Senna e Garonna” (Montoya 2017: 33). Si tratta, parafrasando Angelo Turco sul concetto di denominazione, di “designatori simbolici” che “assicurano il controllo intellettuale del territorio” (Turco 2007), e che “cristallizzano [...] valori [culturalmente] prodotti e diffusamente condivisi; essi sono concettualmente [...] densi e si fondano su [principi] che alimentano il serbatoio metafisico della comunità, con implicazioni ideologiche vigorose” (Turco 2013: 56). Vale a dire che, attraverso questa prima operazione, molto meno innocua di quanto suggeriscano le apparenze, gli invasori cominciano già ad appropriarsi del patrimonio paesaggistico e culturale timucua: i fiumi della Florida diventano, nominalmente, corrispettivi americani di quelli francesi, e dunque di loro appartenenza.

Anche Colombo, nel suo primo viaggio oltreoceano, è colto da una certa ‘frenesia di denominazione’, e pure nel suo caso con evidenti connotati performativi. La prima isola di cui tocca terra, nelle Bahamas, diviene San Salvador; ad altre, nello stesso arcipelago, dà i toponimi di Santa María de la Concepción – nota anche come Rum Cay, oggi – e Fernandina, forse l’odierna Long Island. Né si può dimenticare La Española (o Hispaniola), vero e proprio quartier generale castigliano durante la prima fase della ‘scoperta’ e della conquista. Se questi designatori sono volti, chiaramente, a compiacere i Re Cattolici Fernando e Isabel, e a rivendicare fin da subito la dominazione spagnola, altri risultano meno marcati a livello politico, e possono considerarsi più “referenziali” che simbolici:³ l’isola Tortuga, per esempio, viene battezzata in questo modo per la semplice somiglianza con una tartaruga. È acuto Walter Mignolo, e complementare alle riflessioni proposte in questa sede, quando afferma che la

smania toponomastica di Colombo rivela le dimensioni commerciali e politiche della sua impresa. [...] Questo aspetto forse andava oltre le motivazioni originarie di Colombo, ma non oltre quelle del regno di Castiglia. [...] Rileggere Colombo

nel contesto del suo dialogo – orale e scritto – con la Corona non è affatto forzato, dal momento che scriveva per destinatari ben precisi e non per esprimere pensieri e sentimenti personali. Il problema di Colombo era comunicare non solo con gli indigeni, ma soprattutto con la Corona. Il suo atto di nominare era, da un lato, un dono ai suoi benefattori e, dall’altro, un’iscrizione dei nuovi luoghi nella memoria castigliana e cristiana. [...] Come la cartografia, anche la denominazione è un gesto semantico legato ai progetti politici ed economici della Corona, nonché alla crociata religiosa promossa da Roma (Mignolo 1995: 288).⁴

Nell’economia narrativa di *Trittico dell’infamia*, scegliere di far esordire Laudonnière con un elenco di denominazioni strategiche, le quali oltretutto rispecchiano la realtà storico-toponomastica dell’impresa francese (Hann 1996: 40), costituisce, da parte di Montoya, un probabilissimo rimando a questi primi e cruciali contatti fra nativi americani ed europei. Episodi che, proprio come l’omologo romanzesco di Laudonnière in Florida, prefigurano la violenza più concreta perpetrata di seguito dagli invasori: una civiltà senza diritto di nomi propri, autoctoni, sarà più facilmente privata di qualsiasi diritto.

L’obiettivo dei francesi, lo si accennava, è consolidare la loro presenza in quei luoghi attraverso la costruzione di Fort Caroline. È quanto provvede a dichiarare lo stesso Laudonnière immediatamente dopo la sua apertura denominativa. Difatti, il narratore riferisce, per mezzo del discorso indiretto, che nel “frattempo avrebbero mantenuto relazioni cordiali con gli indios per procedere senza problemi alla costruzione del forte” (Montoya 2017: 33). La medesima voce narrante torna presto, e a più riprese, sui piani di colonizzazione di Laudonnière. Afferma, per esempio, che

[I]e giornate si animarono durante la costruzione del forte. [...] Il luogo prescelto era [stato ben calcolato]. La sua vicinanza alla montagna, la presenza di praterie verdeggianti, l’ampia veduta sul mare furono argomenti sufficienti per convincere il capitano a stanziarsi lì. Come se non bastasse, un intrico di ruscelli confinante contribuiva a rendere il posto ancora più incantevole. Saturiona, il re più influente della zona, gli offrì l’aiuto della sua tribù (ivi: 38).

Poi, qualche pagina dopo:

La politica di Laudonnière era chiara: interessare un'alleanza con tutte le tribù del circondario sebbene tra queste vi fossero risse incessanti. Creare una rete di pacificazione attraverso il dialogo, basata sullo scambio tra viveri americani e cianfrusaglie europee. Consolidare il ruolo del forte per procedere quindi alla conquista dell'entroterra. Fort Caroline doveva diventare un rifugio, un luogo di difesa e di attacco. L'obiettivo principale della loro missione, lo ricordava sempre ai suoi uomini, era garantire un futuro ai protestanti francesi in quei remoti confini del mondo (ivi: 44).

In questi frammenti Montoya descrive altre fasi della territorializzazione secondo Turco, in particolare di quella eterocentrata, ossia coloniale (Turco 2013: 54). Si tratta della reificazione e della strutturazione: in ordine, il modellamento del paesaggio circostante – e cioè, l'usurpazione dello spazio naturale – a partire dal suo studio strategico, e l'organizzazione politica e sociale del luogo (oltre che della/e comunità che lo abitano).⁵

Vale la pena spendere qualche parola sul corrispettivo storico di questi passaggi perché, ancora una volta, Montoya aderisce alla realtà dei fatti. In un saggio sul popolo timucua (o meglio, sui popoli timu-

cua), John Hann sottolinea che l'abbondanza "di mais nella zona del fiume St. Johns e l'oro e l'argento posseduti dagli abitanti spinsero [i francesi] a scegliere la foce [per l'insediamento]. Trovarono rapidamente un luogo adatto, situato su un terreno appartenente al capo Saturiwa [Saturiona, in *Trittico dell'infamia*], il cui villaggio era il più vicino" (Hann 1996: 40). A mais e materiali preziosi si aggiunge la grande quantità di legname disponibile, a scapito delle rigogliose foreste della zona [Figg. 1 e 2]. I timucua, nonostante l'appropriazione indebita del loro territorio, fecero buon viso a cattivo gioco, senz'altro allettati dalla possibilità del baratto, e addirittura collaborarono alla costruzione del forte. Più estesamente, per Charles Bennett e Jerald Milanich

il luogo scelto per l'insediamento era una zona splendidamente alberata – oggi nota come St. Johns Bluff – situata sulla riva sud del fiume, circa dieci miglia a est del centro attuale di Jacksonville, in Florida. La scelta di questa zona fu dettata da diversi motivi. Laudonnière ne conservava un buon ricordo dalla spedizione del 1562. Il promontorio dominava il fiume, i terreni circostanti erano fertili e gli indigeni accolsero i francesi con amicizia. I campi di mais, l'uva selvatica e altri frutti, insieme ai prodotti del bosco, testimoniavano la capacità del territorio di sostenere la vita umana. La zona non era solo facilmente difendibile, ma anche vicina



Fig. 1 | Fort Caroline in un'incisione di de Bry (da *Americae*, vol. 2, Francoforte, 1591), basata sulle relazioni di Le Moyne. Il titolo in tedesco, "Entwerffung der Festung Carlsburg genant", significa "Disegno della fortezza chiamata Carlsburg", ovvero Fort Caroline per l'appunto (fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Americae2.jpg>).



Fig. 2 | Un'altra incisione di de Bry su Fort Caroline, dallo stesso volume della fig. 1 (fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Americae10.jpg>).

all'Oceano Atlantico, il che facilitava l'arrivo di nuovi coloni e rifornimenti dalla Francia; inoltre, l'ampio e placido fiume St. Johns offriva una via d'accesso all'entroterra, dove si sperava di trovare oro e argento. I coloni chiamarono il loro insediamento Caroline, in onore del re Carlo (Bennett, Milanich 2001: 19).

Diversi sono i punti di interesse. Al di là di un ulteriore referente simbolico di rilievo, ovviamente Carlo per Caroline, appunto, è da notare che dell'oro e dell'argento parlano anche i francesi in *Trittico dell'infamia*. Appena dopo le denominazioni fluviali di cui sopra, il narratore, focalizzato proprio su Laudonnière e con il consueto impiego del discorso indiretto, racconta che durante "il suo primo viaggio [egli] aveva udito dire per bocca di alcuni cacicchi che a varie giornate di cammino si drizzavano dei monti chiamati Appalachi, e che lì si nascondevano l'oro e l'argento" (Montoya 2017: 33-34). Ora, da un lato bisogna ricordare che, tanto nella finzione quanto nella realtà, il 'bottino' dei francesi durante la loro permanenza in Florida fu piuttosto scarso, e che nemmeno risultano, da parte loro, ricognizioni così capillari delle propaggini degli Appalachi; d'altro lato si può osservare che anche questa 'fame d'oro' continuamente alimentata, procrastinata, frustrata e di nuovo foraggiata, in un circolo vizioso di autoillusione e avidità febbrile, è un ulteriore rimando alla storia e all'immaginario della scoperta e della conquista del continente.

Pure Colombo, in ogni insediamento visitato nel suo primo viaggio, suppone che le ricchezze favoleggiate da Marco Polo e da altri viaggiatori – o meglio, narratori – si trovino sempre nel villaggio o nell'isola adiacente, appena più in là. Sorte analoga capita a un esploratore spagnolo meno celeberrimo ma dalla vicenda esemplare, Francisco de Orellana, che, a partire da dicerie e malintesi, nella sua spedizione del 1542 lungo il Rio delle Amazzoni insegue vanamente il tesoro delle fantomatiche donne guerriere. Gli unici *conquistadores* tristemente celebri per aver scoperto vere fortune sono Cortés in Messico e Pizarro in Perù, nella prima metà del '500.⁶

A prescindere dalle specifiche declinazioni storiche di tali processi, che esulano dagli intenti del lavoro, è da sottolineare come tutti questi invasori, siano essi spagnoli o francesi, proiettino sulla cultura e sul territorio di arrivo i propri preconcetti, interpretando e deformando sia il luogo, sia i suoi abitanti attraverso

un filtro ermeneutico sedimentato su leggende medievali o miti più antichi, usanze indigene mal comprese e, banalmente, semplice smania di guadagno e potere. Così, i Caraibi toccati da Colombo diventano il ricchissimo Catai o l'altrettanto meraviglioso Cipango; il Paese della cannella prende il posto della foresta amazzonica; una o più regioni della California o del Messico odierni si trasformano nelle Sette città di Cibola, i dintorni di Bogotá nella straordinaria El Dorado, e così via.⁷ Non sono da meno gli Appalachi per Laudonnière, nella realtà come in *Trittico dell'infamia*. E Fort Caroline, lo si accennava, è strategicamente ben posizionato per raggiungerne almeno le propaggini.

Si tratta di un altro punto di interesse del brano di Bennett e Milanich citato, e ovviamente del corrispettivo romanzesco di *Trittico dell'infamia*: lo studio del territorio. Parafrasando di nuovo Turco, i francesi scelgono, dopo un attento esame, quella che secondo loro è l'area ideale per insediare la comunità, "definire la propria qualità sociale, assicurare il proprio funzionamento, garantire la propria riproduzione, rendere perenne la propria durata nel tempo" (Turco 2007); ovvero, per portare avanti una colonizzazione quanto più pervasiva e di lungo corso. Non a caso, nonostante le iniziali buone intenzioni di Laudonnière,⁸ i francesi prima interferiscono nelle sanguinose guerre fra tribù timucua con l'intento di rafforzare la propria posizione egemonica nella regione, e poi, per avere più potere negoziale verso i nativi, dai quali dipendono per le riserve alimentari, cominciano a fare uso indiscriminato di violenza (soprattutto quei 'cani sciolti' che, ignorando la morigeratezza raccomandata dal comandante, agiscono in preda alle più bieche pulsioni).

Considerando *Trittico dell'infamia* nel suo insieme, le forme di territorializzazione della Florida francese trascendono – già a partire dalla denominazione – la relativa cornice storico-geografica, e sublimano a effigi di quel tragico scontro fra umanità diverse che si articola, in modo eterogeneo, lungo tutto il romanzo. In qualche maniera, è come se l'imposizione dei toponimi, l'usurpazione del paesaggio naturale e dello spazio dei timucua, la violenza *stricto sensu* nei loro confronti, nonché l'immaginario che questi episodi richiamano, prefigurassero il sangue tra ugonotti e cattolici della seconda parte e le terribili illustrazioni di de Bry, tratte anche da *Brevissima relazione della*

distruzione delle Indie (B. de Las Casas, 1552), della terza. In quali termini il tatuaggio di Le Moyne dialoga con tutto ciò? In che senso la sua transculturazione pittorica ha a che fare con il paesaggio, ma anche con la più ampia riflessione di Montoya sul senso della letteratura e dell'arte in genere?

Incornare il paesaggio

Prima di addentrarsi in quella sorta di sottotrama che è il rapporto di Le Moyne con i tatuaggi dei nativi, va chiarito che i timucua di *Trittico dell'infamia* non rispecchiano né il cliché del 'buon selvaggio', né quello contiguo del 'buon indiano'.⁹ Se è indubbio, infatti, che la morale dei francesi risulta discutibile all'occhio critico di oggi, non è da meno quella delle tribù descritte, coerentemente ai pochi documenti storici disponibili e ai saggi storiografici ed etnografici sull'argomento, ben studiati da Montoya in preparazione alla stesura del romanzo.¹⁰ I timucua, infatti, sono dilaniati da guerre interne di espansione, e specie le loro usanze in battaglia appaiono aberranti (almeno secondo le testimonianze giunte fino a noi, forse non del tutto attendibili). Non si dovrà pensare quindi al manicheismo tipico di certa letteratura ispanoamericana, per esempio di inizio '900, con gli indigeni massimamente buoni e puri e, invece, gli europei, o i *criollos*, massimamente spietati e crudeli, quanto a diverse declinazioni e gradazioni di 'infamia', appunto, che compongono la personale 'storia universale' di Montoya (il riferimento è a Jorge Luis Borges e al suo *Storia universale dell'infamia*, 1935, modello dichiarato per il colombiano).

Con questa ulteriore premessa, il contatto pittorico fra Le Moyne e i timucua assume *a fortiori* una valenza non soltanto etica, di dialogo – pur cifrato – tra Altri, ma soprattutto metaletteraria e artistica proprio grazie alle ecfraresi dei tatuaggi.¹¹ Di questi disegni si evidenzia, in primo luogo, il carattere ermetico. Il narratore, questa volta focalizzato su Le Moyne, afferma che il "corpo [dei timucua] era come un'immensa tela" (Montoya 2017: 40); poi, più estesamente, che esso

sembrava incarnare il luogo di tutte le rappresentazioni. Guardando i disegni sotto l'ampia ombra degli alberi, a ridosso di un fiumiciattolo da cui gli indios attingevano l'acqua per i loro pigmenti, Le Moyne si sentiva folgorare, come se quelle migliaia di tratti da cui veniva precipitosamente in-

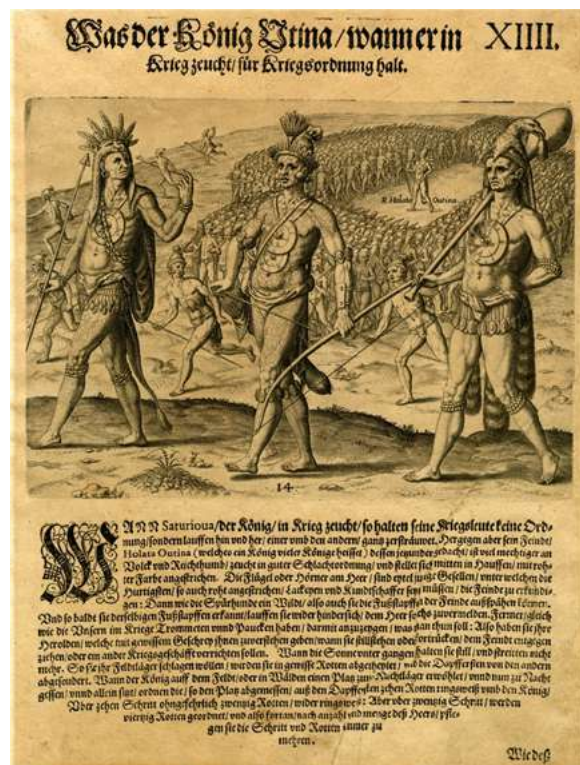


Fig. 3 | Dagli archivi di stato della Florida: un'altra incisione di de Bry, questa volta sui timucua, tratta dal medesimo volume delle figg. 1 e 2. Si notino in primo piano i tatuaggi del personaggio al centro, e di quello a sinistra. Va da sé che, per quanto indubbiamente eccentrici agli occhi di un europeo del tempo, solo con un certo sforzo questi disegni potrebbero considerarsi così complessi e astrusi come da descrizione di Montoya: ulteriore prova del fatto che sono, anzitutto, un espediente (meta)narrativo. Il titolo, "Was der König Utina, wann er in Kriegszeug ist, für Kriegsordnung halt", recita in italiano: "Come il re Utina, quando va in guerra, mantiene l'ordine militare" (fonte: <https://www.floridamemory.com/items/show/294780>).

vestito gli facessero prendere coscienza della natura in cui era immerso. In quelle figurazioni, identiche in certi corpi e diverse in altri, gli opposti sembravano agognare una fusione. Lì la rivelazione si accoppiava al segreto, l'esorbitanza al contenimento, l'ermetismo alla trasparenza. Circostanze di morte e di nascita, di albore e di tenebra, di isolamento e apertura si amalgamavano nella successione dei disegni. Come se vi fosse un desiderio, da parte di quelle creature periture, di spingersi fino ai domini di una regione illimitata (ivi: 41).

Non bastasse la menzione esplicita di questo siste-

ma di pensiero, l'“ermetismo” appunto, si osservi la descrizione dei tatuaggi: per Le Moyne sembrano esprimere una cosa e il suo esatto contrario, tutto e niente. In una sua fantasia, è lo stesso Le Moyne ad ammetterlo. Questi disegni, nota, “parla[no] di tutto, ma [...] in fondo non [sono] nulla” (ivi: 77).

Limitiamoci alla declinazione semiotica del paradigma ermetico.¹² Come ben riassume Wendell Harris, i “due principi fondamentali della teoria ermetica sono la convinzione che il linguaggio si riferisca soltanto a se stesso, e l'impossibilità di determinare [...] il significato di un discorso” (Harris 1996: 20). Anche se qui non si può approfondire il punto, l'ecfrasi ermetica è un vero e proprio *Leitmotiv* dell'intero *Trittico dell'infamia*. Dalle raffigurazioni sul pavimento della cattedrale di Amiens a *Melancholia I* (1514) di Dürer, dal *Ritratto dei coniugi Arnolfini* (1434) di van Eyck a *Caccia notturna* (1470 ca.) di Paolo Uccello: nel romanzo di Montoya abbondano le trasposizioni narrative di incisioni, dipinti e altre opere visuali dall'interpretazione quanto meno sfuggente.¹³ I tatuaggi timucua ne sono il primo e, con ogni probabilità, più ‘nitido’ esempio, proprio perché eludono qualsiasi tentativo di esegesi univoca e, forse, di interpretazione in generale. Nelle parole di Juan Carlos Orrego Arismendi, la loro lettura, che veicola “significati arbitrari”, è “circolare” e torna sempre “al punto di partenza” (Orrego Arismendi 2017: 44).

Nella seconda, e ancor più nella terza parte di *Trittico dell'infamia*, questo fronte tematico assume evidenti connotati autoriflessivi. In effetti, se per Montoya l'arte non rimanda che a sé, o comunque, come osserva Dubois (autore del dipinto *Il massacro della notte di S. Bartolomeo*, 1580 ca.), anche quando è più testimoniale, il suo “colore” non può arrivare a esprimere il “dolore” della realtà (Montoya 2017: 155), inevitabilmente lo stesso *Trittico dell'infamia* ricade nel medesimo circolo vizioso, e dunque nella medesima aporia. Basti pensare, sia detto di passaggio, alle ampie sezioni della terza parte in cui Montoya, nelle vesti di personaggio-autore che svolge delle ricerche su de Bry in Europa, lo insegue inutilmente per le strade di Francoforte, o riflette su quanto le sue truculente incisioni non siano nulla dinanzi agli orrori materiali perpetrati dagli spagnoli durante la conquista (e così le pagine del romanzo in confronto alle atrocità contemporanee).¹⁴ E ancora, si pensi a quel denso episodio, di nuovo nella terza parte, in cui Montoya tenta

invano di decifrare degli strani sogni riguardanti un rituale sciamanico, con tanto di tatuaggi incomprensibili. La circolarità, anche da un punto di vista strutturale, è compiuta: dagli enigmi incisi nella carne dei timucua, nella prima sezione di *Trittico dell'infamia*, a quelli onirici della terza.

Eppure, nonostante il carattere ermetico, i disegni ammirati da Le Moyne non sono privi di una certa figuratività. Ciò che rappresentano è anche – soprattutto? – il paesaggio circostante della Florida, reso però in un modo tanto estraneo ai canoni europei da apparire non-mimetico. Nelle uniche due descrizioni più dettagliate, e quindi referenziali, il narratore riferisce prima di una “spirale”, un “cerchio”, un “quadrato” (Montoya 2017: 63). Forme geometriche basilari, che potrebbero richiamare, in ordine, il ciclone o il tornado, non inusuali a quelle latitudini, o un semplice mulinello d'acqua; le paludi o le radure di cui è ricca la zona; alcuni spazi o strutture, dalla forma quadrata, all'interno del villaggio.¹⁵ La voce narrante cita poi un “sistema di linee ondegianti che evocavano un intreccio di torrenti con i loro pantani limitrofi. [...] E se l'osservatore si fosse allontanato per ravvisare meglio i meandri di quelle successioni geometriche, [si sarebbe accorto] che guardavano dappertutto e in nessun luogo” (ivi: 71). Si tratta plausibilmente del corso del fiume St. Johns, con tutti i suoi affluenti, i rami emissari e l'estuario acquitrinoso sull'Atlantico. Malgrado ciò, come sottolineato dal narratore, lo stile di questa pittura è tale per cui l'ente si intuisce e al contempo si perde; vi si allude, ma in una maniera – si noti, mai espressa in termini compiuti – che lascia intendere come il contenuto, il senso, potrebbe anche essere un altro o una miriade di altri, forse nessuno in particolare.

A suo modo, pure questa è una forma di rapporto con il territorio, e dunque di territorialità. La si potrebbe definire, sperando di non fare torto a Turco, una modalità di strutturazione artistica, se è vero che la strutturazione *stricto sensu* consiste nell'organizzazione del territorio con finalità sociali e, aggiungerei, culturali (Turco 2013: 73). Qui è il corpo stesso, lavorato secondo la sapiente tecnica timucua, che diventa paesaggio decostruito, *landscape* sublimato a simbolo. Ma proprio perché non-mimetica e letteralmente incarnata, questa rappresentazione del territorio sfida le convenzioni europee sulla pittura paesaggistica (che già nel '400 e a inizio '500 comin-

cia ad affacciarsi sulle scene, per esempio in alcuni quadri di van der Weyden, Campin e van Eyck, dove lo sfondo tende quasi a prevalere sul resto).¹⁶

Parafrasando Jeff Malpas, l'arte timucua impone di prendere le distanze dall'idea di raffigurazione del paesaggio come mera serie di "viste", separate da noi, che presuppongono un coinvolgimento nei loro confronti basato soltanto sull'esserne spettatori [...] osservatori passivi" (Malpas 2011: 6). Il concetto di *landscape* non può consistere solo in questo, aggiunge Malpas: il "paesaggio è una rappresentazione del luogo e, in quanto tale, è una ri-presentazione del nostro rapporto con il territorio, vale a dire una ri-presentazione di una modalità di 'esserci', di 'essere in quel posto' [*emplacement*]" (ivi: 7).¹⁷ Ecco allora che il tatuaggio timucua fa, iperbolicamente, *essere quel posto*. Interessante che nel medesimo saggio, dopo qualche pagina, Malpas dedichi alcune righe proprio alle "rappresentazioni totemiche del paesaggio", che sono "astratte ma comunque basate su elementi concreti" (Malpas 2011: 19). L'ermetismo delle pitture corporali ne è l'evoluzione parossistica: il loro referente, pur riconducibile alla natura circostante (ancora scarsamente antropizzata, oltretutto), appare tanto opaco che, in fin dei conti, per Le Moyne può tradursi solo nel "delirio, la moltiplicazione e l'eccesso" (Montoya 2017: 77).

Ciononostante, questo contatto con l'Altro, o meglio, fra reciprocamente Altri, produce qualcosa. Anche nella mutua incomprensione di indigeni ed europei, e benché, per Le Moyne, la pittura timucua non veicoli alcun significato preciso, egli ne rimane affascinato al punto da fondervisi: nelle parole di Orrego Arismendi, il francese "accetta l'enigma" (Orrego Arismendi 2017: 44), lo assume su di sé. Si potrebbe dire che a permettere il contatto sia proprio l'incomunicabilità di fondo, e dunque il gesto, tutt'altro che banale, di arrendersi davanti a una forma di arte alta e misteriosa, non decifrabile secondo i codici dell'osservatore. Nella resa enfatica di Montoya, è come se Le Moyne si trovasse costretto a rinunciare a ogni pretesa di riduzione, simbolica o morale. Di fronte a ciò che non può spiegare, e che tuttavia lo interroga, l'atto interpretativo lascia il campo alla sospensione e al rispetto; non si dà più mimesi, né appropriazione: resta soltanto la coscienza di un senso che sfugge. Con questa rinuncia al controllo – semantico, culturale, politico – si apre la possibilità di un'osmosi au-

tentica.

Sarà l'unico 'dialogo' pacifico e costruttivo fra nativi e invasori di tutto *Trittico dell'infamia*, l'unico esempio di transculturazione (parziale e limitato, ma pur sempre tale). Le Moyne abbraccia indelebilmente il paesaggio della Florida, nella duplice accezione dello scenario naturale e della sua rappresentazione, diventando almeno in parte altro da sé; in cambio Kututuka, il timucua che lo dipinge, si fa tatuare secondo l'uso pittorico europeo. Una volta ritornato in Francia dopo la rocambolesca e drammatica fuga da Fort Caroline, Le Moyne sarà conosciuto come l'artista 'amico degli indios'. Segnato dall'esperienza, cercherà di tramandare ai posteri l'incontro con i timucua attraverso le sue testimonianze a Dubois, prima, e soprattutto a de Bry, dopo. I suoi ricordi, filtrati dalla prospettiva del belga, sopravvivranno alla disfatta coloniale.

Nonostante l'opacità semantica, il ponte che l'arte timucua stabilisce fra culture, spazi e linguaggi diversi trova un'eco profonda nel senso più generale e manifesto di *Trittico dell'infamia*. Se l'"eccentricità" di questa trasposizione dello scenario è la ragione stessa del fascino che emana, pure il romanzo di Montoya *in toto*, nella sua dimensione ecfrastrica ed ermetica, nonché nella sua cartografia nomade dell'orrore, addita e allude, mostra e rivendica, sebbene rinunciando, come ovvio, alla piena trasparenza storico-documentaria (la quale è, con ogni evidenza, utopia per l'autore). Così, la libertà dell'opera di finzione e la sua essenza di simulacro rendono plausibile quel salto interpretativo che la storiografia non può compiere: immaginare una continuità, pur fragile che sia, fra i corpi dei timucua, l'esperienza estetica di Le Moyne, le guerre religiose in Europa, lo sterminio delle popolazioni americane da parte dei *conquistadores* e le barbarie contemporanee. La narrazione, proprio come il tatuaggio timucua con il territorio della Florida, non può restituire un'immagine pienamente fedele della realtà. Nondimeno la *incarna*, di nuovo, secondo una logica che è insieme poetica ed etica.

Conclusione

Secondo Michael Jakob, il paesaggio è "visibile e invisibile, si rivela e si occulta. È fondamentalmente duale [...] in sé. Il modo di essere del paesaggio, situato sul confine tra soggettività ed oggettività, libertà e necessità, è affine a quello dell'opera d'arte" (Jakob

2005: 7). Inconsapevolmente, la formula di Jakob riassume alla perfezione la plurivocità del tatuaggio timucua in *Trittico dell'infamia*, così come quella dell'intero romanzo. Referenzialità e autoreferenzialità, mimetismo e anti-mimetismo, valore testimoniale e carattere ermetico sono proprio le contrapposizioni che caratterizzano entrambe le opere d'arte: i disegni, nella ricreazione di Montoya, e il testo stesso. L'apertura esegetica risulta dunque consustanziale a *Trittico dell'infamia*, dove la rappresentazione del paesaggio si interseca costantemente con le pratiche della territorializzazione e con la memoria storica. Come osservato, nell'intreccio di Montoya lo scenario non è un mero sfondo naturale da contemplare passivamente, bensì una superficie attiva e marcata: luogo di relazione, conflitto e iscrizione culturale. In tal senso, le modalità attraverso cui i francesi articolano il loro dominio in Florida – la denominazione toponomastica, la reificazione che plasma l'ambiente, la strutturazione politica – sono descritte come atti performativi, che confermano quanto ogni territorio sia un costruito discorsivo prima ancora che un ente fisico.

Inquadrato nel più ampio schema narrativo del romanzo, uno dei *flashbacks* della prima parte anticipa tutte le proposte di lettura fatte in questa sede. Siamo già in Florida, e Le Moyne ricorda uno degli insegnamenti di Tocsin, il maestro cartografo, a Dieppe: “con le mappe costruiamo metafore, ritagli di discorso di qualcosa [...] che è inafferrabile. Tracciamo mappe servendoci di cerchi, quadrati, linee o punti, ma in realtà quello che descriviamo sono relazioni di potere, di divisioni gerarchiche, ambizioni sociali, sogni” (Montoya 2017: 45). Di nuovo “cerchi” e “quadrati”, non a caso, e di nuovo il “potere” che ogni segno veicola insieme a “qualcosa [...] che è inafferrabile”. Se, come hanno mostrato i *landscape studies*, ogni rappresentazione del paesaggio comporta una selezione, un orientamento, un punto di vista codificato,¹⁸ allora la cartografia stessa va considerata in termini tanto estetico-simbolici quanto performativi. È un'ulteriore declinazione della polisemia che percorre tutto il romanzo, e di cui Le Moyne si fa portavoce: da un lato invasore; dall'altro, in qualità di illustratore, affascinato dall'alterità visuale dei timucua, che gli suggerisce una diversa concezione del rapporto tra segno e spazio. Così, in maniera analoga ai disegni sulla pelle, la mappa diventa un artefatto carico di

significati impliciti, irriducibile alla sola funzione referenziale.

Trittico dell'infamia si dimostra, in realtà, un polittico, raffigurante un paesaggio che – lontano dalla semplice vista oggettivata – gioca sullo scarto continuo fra ‘mondo offeso’ e soggetto attivo, appropriazione e resistenza, arte che testimonia e arte che si sottrae. È il doppio movimento del romanzo: la denuncia della violenza insita in ogni gesto di territorializzazione eterocentrata, prodromo di più sanguinosi soprusi; l'immaginazione, attraverso la letteratura, di altre modalità di incontro e dialogo, fondate non sulla dominazione ma su una distanza che, pur incolmabile, si fa ricerca di senso.

Note

¹ Il riferimento è al sequestro di Moctezuma per mano di Hernán Cortés, nella campagna contro gli aztechi, e a quello di Atahualpa per mano di Francisco Pizarro, nella campagna contro gli inca.

² La definizione è di Ortiz Fernández 1982.

³ Su questa distinzione, cfr. di nuovo ivi: 56.

⁴ Questa traduzione, così come tutte le altre di testi originali in inglese e spagnolo, è a cura di chi scrive. Dove possibile, comunque, si è sempre fatto ricorso a traduzioni italiane ufficiali.

⁵ Anche su queste definizioni, si veda ivi: 62-73.

⁶ È sterminata la bibliografia su questi argomenti: per un'introduzione ampia, ci si limita a suggerire la prima parte di Williamson 1992. Calzante la sintesi, più specifica, di Denis Cosgrove: "L'oro fu una delle immagini simbolo del nuovo continente [...]. In effetti, fu proprio la scoperta dell'oro negli imperi portoghese e spagnolo in America a rendere così clamoroso il loro impatto economico sull'Europa. Il ritrovamento di tracce d'oro a Hispaniola servì a giustificare i viaggi di Colombo, nonostante il mancato raggiungimento delle Isole delle Spezie e della Cina. [...] La conquista del Messico e, successivamente, del Perù portò all'arrivo in Europa di grandi quantità di metalli preziosi razzati, prima sotto forma di oggetti indigeni e poi estratti direttamente dalle miniere" (Cosgrove 1984: 165).

⁷ Su questo non si può che rinviare all'ormai classico Todorov 1984.

⁸ Sul Laudonnière storico, i giudizi rispecchiano il personaggio di Montoya: piuttosto riluttante alla violenza (per lo meno, in termini relativi), attendista, forse anche un po' ingenuo. A riguardo, cfr. Bennett, Milanich 2001: 17-44.

⁹ Sul mito del 'buon selvaggio' si veda Ellingson 2001; su quello del 'buon nativo nordamericano', meno celeberrimo e antico, Mariani 2013.

¹⁰ Dà conto di questa ampia ricognizione Montoya 2014.

¹¹ Per un'introduzione generale all'ecfrasi, la descrizione letteraria di un'opera visuale, cfr. Karastathi 2015. Anche se è storicamente accertato che i timucua si tatuavano (Hann 1996: 120), gli specifici disegni di *Trittico dell'infamia* sono un'invenzione di Montoya: "Benché non si conosca nulla o quasi sui tatuaggi dei timucua, a causa della loro precoce scomparsa dovuta alla conquista europea, si potrebbe pensare che i loro motivi consistessero in figure geometriche (spirale, linea, cerchio, triangolo, ecc.; in effetti, così appaiono [...] nelle incisioni di De Bry [Fig. 3]), e che le tecniche e i colori utilizzati [...] fossero simili a quelli che continuano a usare alcune comunità indigene del Sud America appartenenti a uno stadio culturale simile" (Montoya 2014: 125).

¹² Sulla continuità tra semiosi ermetica ed ermetismo *tout court*, vale a dire l'insieme di dottrine misterico-filosofiche dei primi secoli d.C., si rimanda al secondo capitolo di Eco 1990.

¹³ Sull'ecfrasi in *Trittico dell'infamia* cfr. Secomandi 2023, anche per i rimandi bibliografici del caso (il più pertinente dei quali è senz'altro Dhondt 2017).

¹⁴ L'intera parte terza di *Trittico dell'infamia* gioca su queste giustapposizioni e sovrapposizioni tra la ricostruzione della vita di de Bry, soprattutto negli anni in cui lavorò alla serie *Americae*, e la descrizio-

ne delle ricerche 'sul campo' compiute da Montoya. È un esempio di *autofiction*, ora più documentario e ora più lirico, rispetto al quale si può consultare proprio Dhondt 2017.

¹⁵ Specie su questi ultimi, cfr. di nuovo Hann 1996: 107.

¹⁶ Riguardo a van Eyck in particolare, dice bene Jakob che, se "il [suo] primo piano [...] rappresenta l'ordine gerarchico [con i personaggi principali], garante di sicurezza, il paesaggio visibile [...] segnala la sete e la conquista di spazi" (Jakob 2005: 32).

¹⁷ Più in generale, sui limiti di un approccio *naïf*: "La critica all'orientamento figurativo mette in discussione l'idea ingenua che una rappresentazione del paesaggio possa essere del tutto mimetica. Come nel caso del paesaggio inteso come testo, anche il paesaggio come rappresentazione solleva questioni legate all'autorialità, allo scopo e al pubblico a cui è destinato; di conseguenza, queste opere spesso riflettono - in modo esplicito o implicito - determinate intenzioni [culturali, sociali e] politiche" (Lindström, Palang, Kull 2019: 78).

¹⁸ Su questo aspetto, centrale per i *landscape studies* e quanto meno complementare alle riflessioni dell'articolo, cfr. Mitchell 1994.

Bibliografia

- BENNETT C., MILANICH J. (2001), *Laudonnière & Fort Caroline*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa.
- COSGROVE D. (1984), *Social Formation and Symbolic Landscape*, The University of Wisconsin Press, Madison.
- DHONDT R. (2017), "Triptico de la infamia de Pablo Montoya como cuadro barroco", in *Mitologías hoy*, XVI, pp. 307-319.
- ECO U. (1990), *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano.
- ELLINGSON T. (2001), *The Myth of the Noble Savage*, University of California Press, Berkeley.
- HANN J. H. (1996), *A History of the Timucua Indians and Missions*, University Press of Florida, Gainesville.
- HARRIS W. V. (1996), *Literary Meaning: Reclaiming the Study of Literature*, MacMillan, Basingstoke-Londra.
- JAKOB M. (2005), *Paesaggio e letteratura*, Olschki, Firenze.
- KARASTATHI S. (2015), "Ekphrasis and the Novel/Narrative Fiction", in RIPPL G. (a cura di), *Handbook of Intermediality*, De Gruyter, Berlino-Boston, pp. 129-155.
- LINDSTRÖM K., PALANG H., KULL K. (2019), "Landscape Semiotics", in HOWARD P. et al. (a cura di), *The Routledge Companion to Landscape Studies*, Routledge, Oxon-New York, pp. 74-90.
- MALPAS J. (2011), "Place and the Problem of Landscape", in MALPAS J. (a cura di), *The Place of Landscape: Concepts, Contexts, Studies*, The MIT Press, Cambridge-Londra, pp. 3-26.
- MARIANI G. (2013), "Mito e realtà dell'indiano ecologico", in SALABÈ C. (a cura di), *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Donzelli, Roma, pp. 167-178.
- MIGNOLO W. (1995), *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization*, The University of Michigan Press, Ann Arbor.
- MITCHELL W. J. T. (a cura di, 1994), *Landscape and Power*, The University of Chicago Press, Chicago-Londra.
- MONTOYA P. (2014), "La representación pictórica de los indios timucuas en Jacques Le Moyne y Théodore de Bry", in *Boletín de Antropología*, XXIX: 47, pp. 116-140.
- ID. (2017), *Trittico dell'infamia*, tr. it. di X. Rodríguez Bradford, Edizioni E/O, Roma.
- ORREGO ARISMENDI J. C. (2017), "Una sociedad timucua y su estilo: Claude Lévi-Strauss en Triptico de la infamia de Pablo Montoya",

- in *Estudios de Literatura Colombiana*, XLI, pp. 33-47.
- ORTIZ FERNÁNDEZ F. (1982), *Contrappunto del tabacco e dello zucchero*, tr. it. di C. Vian, Rizzoli, Milano.
- SECOMANDI A. (2023), "Entre enigmas y testimonios. La écfrasis en *Tríptico de la infamia*", in *Estudios de Literatura Colombiana*, LIII, pp. 117-133.
- TODOROV T. (1984), *La conquista dell'America. Il problema dell' "altro"*, tr. it. di A. Serafini, Einaudi, Torino.
- TURCO A. (2007), "Territorio e territorialità", *Enciclopedia Treccani*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/territorio-e-territorialita_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/territorio-e-territorialita_(Enciclopedia-Italiana)/).
- ID. (2013), *Configurazioni della territorialità*, Angeli, Milano.
- WILLIAMSON E. (1992), *Historia de América Latina*, Fondo de Cultura Económica, Città del Messico.

Tecno-estetica audiovisiva e medium del paesaggio

ALBERTO SPADAFORA

Università di Torino
alberto.spadafora@unito.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.36.582>

Parole chiave

Godland
Audiovisual Studies
Media audiovisivi
Landscape Theory
Audiovisual Landscape

Keywords

Godland
Audiovisual Studies
Audiovisual Media
Landscape Theory
Audiovisual Landscape

Abstract

Attraverso la considerazione di *Godland* (2022) il presente contributo intende proporre una riflessione congiunta sulla tecno-estetica audiovisiva e sul medium del paesaggio. Nel seguire le vicissitudini di Lucas – giovane pastore luterano danese inviato in una remota comunità nel nord dell'Islanda alla fine del XIX secolo per supervisionare la costruzione di una chiesa – il terzo lungometraggio di Hlynur Pálmason restituisce in maniera emblematica l'esperienza sensibile del paesaggio. Nella narrativa di *Godland*, oltretutto, la passione di Lucas per la fotografia al collodio umido si rivela inadeguata a cogliere la complessità del paesaggio islandese. È invece il medium audiovisivo, attraverso un impiego ragionato della fotografia cinematografica, a favorire il coinvolgimento e l'immersività trans-sensoriali ideali per un'esperienza estetica del medium del paesaggio e una sua conoscenza antropo-cosmo-centrica. Per meglio articolare la densità concettuale del paesaggio audiovisivo il presente contributo integra paradigmi che attingono all'analisi filmica, alla teoria dei media, alla geografia culturale, all'antropologia, agli studi di cultura visuale, all'estetica, alla sociologia e alla letteratura.

By examining *Godland* (2022) this contribution aims to provide a joint consideration of audiovisual techno-aesthetics and the medium of landscape. Through the story of Lucas – a young Danish Lutheran pastor dispatched to a remote northern Iceland's village to supervise the construction of a church at the end of the 19th century – the third feature film by Hlynur Pálmason conveys the perceptible experience of the landscape. In *Godland*'s narrative, moreover, Lucas' passion for wet-plate photography turns out to be inadequate to capture the complexity of the Icelandic landscape. Instead, it is the audiovisual medium, through a carefully considered use of cinematography, that provides the ideal trans-sensory engagement and immersion for the anthropo-cosmo-centric understanding of the medium of landscape. To better express the conceptual solidity of the audiovisual landscape, this contribution combines trans-disciplinary perspectives from film analysis, media theory, cultural geography, anthropology, visual culture studies, aesthetics, sociology, and literature.

*Nessuno di noi sta al di fuori o al di là della geografia,
[...] [che] non riguarda solo soldati e cannoni
ma anche idee, forme, rappresentazioni e meccanismi
[dell'immaginario].*
Edward W. Said

1. Introduzione

In epoca di cambiamento climatico, crisi ambientale e sfide globali improrogabili, la considerazione vicendevole dell'ambiente e della tecnica si rivela doverosa per la comprensione etica ed estetica della cultura planetaria e interconnessa. In tal senso, intendere la tecnica come relazione tra umanità e natura – piuttosto che dominio della prima sulla seconda – risulta ad oggi, dopo l'auspicio formulato un secolo fa da Benjamin (2006),¹ la sola via sostenibile per una mutua comprensione tra essere umano e ambiente naturale.

I media audiovisivi, intesi come mezzi e forme di conoscenza, intrattengono fin dalla loro invenzione una relazione ecologica con il mondo: il cinema e la fotografia riorganizzano l'ambiente nel quale intervengono e trasformano la nostra esperienza sensibile del mondo. Tale linea interpretativa, riassunta nella "tecno-estetica" (Simondon 2021; 2017; 2014), si avvale di una comprensione complessa del medium come ambiente e dell'ambiente come medium.²

Tecnica, natura e cultura – un tempo intenzionalmente contrapposte nella considerazione scientifica³ – concorrono oltretutto a definire il paradigma moderno di paesaggio. Inteso come "associazione di forme, sia culturali sia naturali" (Sauer 1969: 321),⁴ come "prodotto sociale e culturale" (Cosgrove 1990: 34) e come tensione permanente tra realtà e rappresentazione (Wylie 2007: 1-2),⁵ il paesaggio è l'esito di uno sguardo umano culturalmente e storicamente dato, dunque mutevole, ed è notoriamente considerato come "natura vista attraverso una cultura".⁶ Il paesaggio è dunque l'esperienza della natura mediata dalla cultura e dalla tecnica. Nella relazione vicendevole tra gli esseri umani e gli elementi della natura, il paesaggio emerge anche, al contempo, come "manifestazione percepibile della [loro] convivenza" e come "espressione sensibile della [loro] condivisione del tempo e dello spazio" (Simonigh 2020a: 116).⁷

All'interno di tale orizzonte teorico intendiamo proporre una riflessione congiunta sulla tecno-este-

tica audiovisiva e sul medium del paesaggio.

Laddove, come noto, Benjamin (2014) teorizza che "il cinema si caratterizza non soltanto per il modo in cui l'uomo si rappresenta di fronte [...] alla ripresa, bensì anche nel modo in cui esso si rappresenta, con l'aiuto di quest'ultima, il mondo circostante" (ivi: 28), Lefebvre (2014) conclude che:

Tra tutte le diverse forme mediali attraverso cui il paesaggio può emergere, è nel cinema che questa tensione può manifestarsi più vividamente, e perfino, a un certo livello, risolversi. Al centro della questione c'è la capacità unica del cinema di fare appello tanto allo spazio quanto al tempo, sia all'immagine sia alla narrazione, coinvolgendoli contemporaneamente nella propria modalità di rappresentazione e [...] nella rappresentazione del paesaggio (ivi: 25).

Se "il termine 'paesaggio' è [...] invecchiato rispetto ai concetti chiave dell'ecologia [...] e [...] risolvibile nel termine più 'scientifico' di ambiente" (D'Angelo 2021: 42), esso va, a nostro avviso, recuperato e riposizionato nelle teorie dell'estetica ecologica audiovisiva.

Attraverso la considerazione critica di *Godland* (*Godland - Nella terra di Dio*, Hlynur Pálmason 2022) il presente contributo intende valutare se e in quale misura il cinema e la fotografia rinnovino il loro mandato ambientale e tecno-estetico originario e contribuiscano a forme della conoscenza umana. *Godland*, in particolare, interroga il paesaggio in quanto *medium* e propone un modello emblematico, visuale e metavisuale, di rappresentazione e percezione sensibile della natura attraverso la cultura e la tecnica.⁸ Tramite un inedito senso archeologico del medium audiovisivo e del medium fotografico, *Godland* riesce a collocarsi sia nel tempo passato della narrativa filmica sia nel tempo presente del cambiamento climatico e dell'improrogabile ripensamento ecologico. Attraverso il medium audiovisivo *Godland* stimola una riflessione plurale sull'esperienza estetica del paesaggio, a maggior ragione se "non è di nuove immagini della natura che abbiamo bisogno, quanto di una riflessione che ci aiuti a comprendere in quale relazione si vive o si può vivere con i luoghi che ci circondano" (D'Angelo 2008: 29).

Il presente contributo integra paradigmi concettuali e contributi transdisciplinari che attingono all'analisi filmica, alla teoria dei media, alla geografia culturale, all'antropologia, agli studi di cultura vi-

suale, all'estetica, alla sociologia e alla letteratura. I molteplici richiami teorici suggeriscono – a nostro avviso meglio della prospettiva ecocritica del cosiddetto ecocinema –⁹ riflessioni ecologiche sui media audiovisivi ed elaborano una metodologia di analisi volutamente ampia e multiprospettica, la cui polifonia di voci concorre a far emergere la densità di “quel crocevia tra punti di vista che chiamiamo paesaggio” (Ortoleva 2020: 184). Del resto, il paesaggio “induce la complessità nella ricerca” (Castelnovi 2000: 22) e, se “il paesaggio è culturale, la ricerca sul paesaggio è interculturale” (ivi: 23) e – aggiungiamo noi – interdisciplinare e transdisciplinare.

2. Tecno-estetica audiovisiva: *Godland*

Presentato in anteprima mondiale in concorso nella sezione “Un Certain Regard” del Festival di Cannes nel 2022, *Godland* è il terzo lungometraggio narrativo del cineasta islandese di formazione danese Hlynur Pálmason (1984) dopo *Vinterbrødre* (*Winter Brothers*, 2017)¹⁰ e *Hvítur, Hvítur Dagur* (*A White, White Day - Segreti nella nebbia*, 2019).¹¹

“Una scatola di legno è stata trovata in Islanda, con sette fotografie su lastra bagnata scattate da un prete danese. Queste immagini sono le prime fotografie della costa sud-est. Questo film si ispira a queste fotografie”: introdotto da una didascalia che affida la fonte ispiratrice del film al ritrovamento di sette lastre fotografiche accanto al cadavere di un prete nell'Islanda di fine XIX secolo, l'opera di Pálmason segue le vicissitudini del giovane vicario luterano danese Lucas (Elliott Crosset Hove), inviato nel 1879 presso una remota comunità nel nord dell'Islanda allo scopo di supervisionare la costruzione di una chiesa.

“Devo ricordarti che le persone di lì hanno secoli di esperienza con il tempo, i fiumi e i ghiacciai. L'isola è molto diversa dalla Danimarca. Lì la gente, il tempo, l'inverno, tutto è completamente diverso. È di fondamentale importanza che la chiesa sia costruita e pronta prima che arrivi l'inverno”: così, nel prologo danese del film, il giovane Lucas viene istruito dal suo superiore sulla missione da compiere in Islanda.

La linearità narrativa di *Godland* prosegue distinguendosi in due parti. Nella prima parte del film il viaggio in mare verso l'isola è seguito dall'ancor più lungo viaggio che Lucas sceglie di affrontare via terra, dal sud al nord dell'Islanda: il giovane vicario porta con

sé, sulle sue stesse spalle, la pesante e ingombrante attrezzatura della camera fotografica al collodio umido su lastre di vetro, con la quale documenta ambienti e volti islandesi.¹² Il dispositivo, evoluzione diretta del dagherròtipo, rappresenta per il giovane pastore un alleato tecnologico e un medium di accompagnamento ben più confortante della guida locale Ragnar (Ingvar Sigurdsson).

In *Godland* la passione di Lucas per la modernità fotografica emerge in senso profilmico, come azione mediale lentamente esibita e atto iconico meticolosamente rappresentato. Le numerose sequenze durante le quali Lucas predispone l'apparecchio, studia l'inquadratura e istruisce le figure nel paesaggio circostante includono dettagli della scatola contenente le lastre di vetro, del collodio umido sparso su di esse, del treppiede e dell'otturatore. Ricorda Ortoleva (2020):

Dal tempo di Daguerre in poi, l'idea-guida della fotografia era stata espressa dalla parola [...] ‘obiettivo’. Il termine implica una presunta ‘obiettività’ del mezzo, e sottolinea una altrettanto presunta depersonalizzazione dello sguardo che sarebbe imposta dall'intervento della macchina. Questa stessa idea-guida è stata per quasi due secoli alla base del rapporto tra fotografia e paesaggio, attribuendo alla macchina il compito di oggettivare e fissare nel tempo non solo lo sguardo, ma anche la distanza e l'opposizione tra l'osservatore e il frammento di mondo oggetto dell'osservazione. Questa rappresentazione faceva della fotografia anche la mediatrice tra la valenza estetica e quella descrittiva implicita nel concetto stesso di paesaggio (85).

In verità Lucas impiega la fotografia per porre e opporre una distanza tra sé e l'ambiente circostante, palesando invero una non-obiettività dell'atto iconico. Non a caso, prosegue Ortoleva (2020), il medium fotografico non è, di fatto, un dispositivo che documenta la realtà dal punto di vista meccanico, bensì “prova, dal punto di vista della macchina, della realtà del fotografo” (85).

A bordo di un veliero, in sella a un cavallo, al riparo in una tenda da accampamento, al di sotto di una cascata d'acqua, a piedi nel guado di un fiume, Lucas restituisce oltretutto anche l'originario senso della comunicazione, intesa come movimento di corpi e come trasporto di merci.

Nella parte seconda del film Lucas, arrivato al

villaggio di destinazione, si confronta con il genere femminile dell'Islanda e in particolare con Anna e Ida, le due figlie di Carl (Jacob Hauberg Lohmann) presso cui alloggia. In occasione della loro prima cena insieme, Carl domanda a Lucas come mai non sia giunto dalla Danimarca al villaggio islandese direttamente via mare. "Volevo viaggiare, vedere la terra e conoscerla, fotografarla" risponde il giovane vicario. E alla successiva domanda di Carl su cosa ne pensi di questa "isola spietata", Lucas tace. La progressiva costruzione della chiesa luterana accompagna la celebrazione di un rito nuziale, l'avvicinamento sentimentale tra Lucas e Anna (Victoria Carmen Sonne) e contrasti sempre più violenti tra Lucas, Ragnar e Carl.

Pálmason affida la fotografia cinematografica di *Godland* a Maria von Hausswolff (D.F.F.), cineasta svedese al suo fianco già nei precedenti *Winter Brothers* e *A White, White Day*.¹³ Adottando un approccio medio-logico "archo-modernista", direbbe Debray (2024: 340), regista e autrice della fotografia¹⁴ scelgono di filmare *Godland* su pellicola Kodak 35mm e in formato schermico 1.33:1 – l'*aspect ratio* per antonomasia del cinema muto.¹⁵ Optando per tali specifiche tecniche Pálmason e von Hausswolff compongono il formato schermico dell'immagine semi-quadrata con i bordi degli angoli arrotondati, consueto nel cinema delle origini ma anche nella fotografia dell'epoca. Attraverso la fotografia cinematografica Pálmason e von Hausswolff intendono dunque stilizzare e storicizzare il regime scopico dell'epoca e recuperano una cultura visuale che evoca, nell'era della direzione digitale della fotografia, stilemi del cinema muto e del cinema classico. Ricorda Maria von Hausswolff:

Entrambi [io e Hlynur Pálmason] ritenevamo che filmare *Godland* in 4:3 su pellicola 35mm potesse offrire un approccio più realistico al paesaggio e ai ritratti dei volti, oltre a rievocare le fotografie scattate da Lucas con la sua macchina fotografica al collodio umido (Prince 2023: 60).¹⁶

La macchina da presa si sostituisce alla camera fotografica, ne adotta il punto di vista meccanico in una sorta di soggettiva metavisuale e inquadra l'immobilità dei soggetti in posa per i ritratti fotografici voluti da Lucas. Pálmason e von Hausswolff posizionano il dispositivo fotografico all'interno dei campi della ripresa filmica e simulano, attraverso controcampi di quadri fissi e sguardi in camera, l'immagine statica

scattata.

La simulazione audiovisiva della soggettiva fotografica è particolarmente evidente nella sequenza in cui Lucas ritrae la piccola Ida (Ída Mekkín Hlynsdóttir, figlia del regista) sul dorso di un cavallo. L'immagine filmica è addirittura ribaltata e capovolta per riprodurre la prassi meccanica del procedimento fotografico. Inoltre, per simulare l'otturatore ottico, Pálmason e Maria von Hausswolff impiegano l'effetto iride che, in quanto segno di interpunzione del cinema delle origini, interpella un discorso archeologico sulle modalità di visione e di memoria dello spettacolo cinematografico.¹⁷

La persistente inclusione dell'apparecchio fotografico nella ripresa audiovisiva rende Lucas anche 'vicario' di una cultura tecnica e visuale estranea agli islandesi. La predisposizione colonialista radicata nella missione religiosa si risolve, infatti, non solo nella riluttanza da parte del giovane a imparare la lingua islandese, ma anche nella continua esibizione della modernità tecnologica e di una nuova cultura visuale occidentale.

Se "il territorio è tedesco, ma la Terra è greca" (Deleuze, Guattari 2006: 495), laddove il primo intende una *ratio cognoscendi* giuridica e la seconda esprime una *ratio essendi* archetipica, allora in *Godland* il territorio è danese, ma la Terra è islandese. Ciò è ben espresso dal duplice titolo originale dell'opera – *Vanskabte Land* (in lingua danese) e *Volaða Land* (in lingua islandese) – che, tradito nella versione internazionale, riflette i due idiomi parlati nel film e allude a una terra malformata, infelice o sciagurata.¹⁸ Sotto il dominio coloniale e colonialista del Regno di Danimarca, l'Islanda rimane per Lucas inospitale e impenetrabile per via delle sue identità morfologiche, geologiche e culturali. "La storia dell'Islanda è commovente. [...] L'Islanda, prima, era vuota" (Giunta 2014: 51), a differenza dell'America e dell'Australia.¹⁹

Se il paesaggio è "essenzialmente la natura mediata" (Furia, Siani 2024: 7),²⁰ *Godland* lo rappresenta in maniera esemplare, affatto mimetica bensì dichiarata ed esibita, al punto da renderlo un elemento metavisuale primario nella narrazione e nella messa in scena.

Per filmare l'esperienza del paesaggio Pálmason e von Hausswolff impiegano l'intera scala dei piani, le soluzioni luministiche e i movimenti di camera a disposizione della grammatica filmica: dal campo lun-

ghissimo delle vette in lontananza al campo lungo del confronto finale tra Lucas e Carl; dal primo piano dei volti fotografati da Lucas alla ripresa subacquea che introduce Anna e Ida; dalla camera fissa sul giovane vicario che tenta di officiare il sermone nella nuova chiesa al carrello ottico (zoom) su Anna fotografata da Lucas; dal fuori fuoco sulla donna che si accinge a congiungersi carnalmente con il prete alla carrellata laterale che collega la chiesa all'abitazione di Carl; dalla panoramica sul banchetto nuziale alla ripresa *en-plongée* e in *time-lapse* che inquadra dall'alto la decomposizione del cavallo.

3. Medium del paesaggio

L'Islanda filmata in senso audiovisivo da Pálmason e von Hausswolff e fotografata in senso narrativo da Lucas è un territorio, un luogo, uno spazio, un'ambientazione e soprattutto un paesaggio. Come nota Lefebvre (2014), però, "sorgono [...] alcune complicazioni concettuali allorché ci chiediamo se la semplice presenza di un'ambientazione naturale in un film costituisca [...] un paesaggio" (ivi: 24).

Se un approccio transdisciplinare al paesaggio, inteso come esperienza sensibile dell'ambiente mediato, contribuisce indubbiamente alla comprensione complessa della perpetua tensione tecno-estetica tra natura e cultura, alcune teorie fondative dei media colgono fin da subito l'evidenza ambientale e la vocazione ecologica dei dispositivi mediali, considerati come sistema di relazioni inserito in un ambiente naturale, biologico, sociale e culturale. Per esempio, eleggendo la natura (e la fotografia) a principale fonte di ispirazione, *Godland* evoca le disposizioni estetiche avanzate da Ejzenštejn (2003: 5-43), secondo cui l'opera d'arte si omologa a leggi strutturali proprie dei fenomeni organici, e da Youngblood (2013: 283-287), il quale riflette sull'artista-ecologo, sull'arte come ambiente e sul processo artistico calato nell'ecosistema. L'opera di Pálmason richiama oltretutto l'asserzione di Rohmer (1991), secondo cui il cinema è innanzitutto "arte dello spazio" (ivi: 55-67). Freiburg (2013), nel suo lavoro pionieristico del 1918, intuisce non solo che, con l'invenzione del medium cinematografico, "per la prima volta nella storia delle arti che riproducono le azioni umane lo spettatore può essere proiettato nel luogo preciso in cui avviene l'azione" (ivi: 135), ma, soprattutto, che "il cinema è l'unica arte

di rappresentazione drammatica che si può del tutto esimere dall'uso di scenari artificiali" (ivi: 139). Sebbene non costituisca uno degli specifici filmici della grammatica filmica, la natura – e il paesaggio, nello specifico – si rivela uno dei fattori del linguaggio audiovisivo idealmente più distintivi e più liberi – se non addirittura "l'elemento più libero del film" (Ejzenštejn 2003: 231).

"Verrebbe voglia di cominciare con il sostenere che il cinema nasce dentro il paesaggio" dichiara Guerra (2012: 193), eppure "il paesaggio [...] rimane escluso dalle prime ricerche sul movimento" (ivi: 194). Nella rappresentazione filmica dell'epoca il paesaggio aderisce, infatti, al "prolungamento e perfezionamento della fotografia di viaggio, [...] buono per documentari ed esplorazioni" (ibidem) – e la narrativa di *Godland* sul vicario fotografo pare, in tal senso, allinearsi in maniera emblematica.²¹ Fintantoché, complici prima i Grand Tours realizzati dagli operatori dei fratelli Lumière poi la rivoluzione estetica ed etica del neorealismo italiano, il paesaggio diviene agente narrativo, personaggio, "forma simbolica" (Bernardi 2002) dello sguardo e della visione.

Lo statuto di medium attribuito al paesaggio audiovisivo è intuito sia da Balázs (1987) quando sostiene che la natura diviene "il palcoscenico del cinema" e un "personaggio nuovo" intriso di "sfumature drammatiche" (ivi: 14), sia da Bazin (1999) quando teorizza che "il cinema [è] per sua essenza una drammaturgia della natura" (ivi: 177).

Integrando il noto postulato spaziale di Foucault,²² Jakob (2009) dichiara che "la nostra epoca è decisamente quella del paesaggio, almeno per quanto riguarda la sua riproduzione verbale e iconica" (ivi: 7). Lo studioso di Grenoble, in particolare, sostiene che "il paesaggio non è né il territorio, né il paese né il sito" (ivi: 27), piuttosto l'esito variabile e mutevole di un rapporto culturale con l'ambiente.

Tutto ciò contribuisce al radicale avanzamento teorico compiuto da Mitchell (2002). Il fondatore degli studi di cultura visuale propone, infatti, di intendere il paesaggio non come oggetto statico da osservare, da contemplare o da interpretare, bensì come soggetto attivo, dinamico, autonomo e dotato di un proprio potere culturale: "Il paesaggio, secondo noi, [...] è uno strumento, forse addirittura un soggetto, di potere culturale, [...] indipendente dalle finalità umane. Il paesaggio è un medium culturale" (ivi: 2-3).²³ Attribuire

al paesaggio lo statuto di medium – oltretutto culturale – significa, per Mitchell, elevarlo a un “soggetto sociale” (ivi: 2) che si affranca dal “medium esausto” (ivi: 3) della tradizione raffigurativa europea. Mitchell intende dunque il paesaggio come medium e non come riproduzione di un’espressione artistica:

Il paesaggio può essere raffigurato dalla pittura, dal disegno o dall’incisione; dalla fotografia, dal cinema e dal teatro; dalla scrittura, dal discorso e probabilmente anche dalla musica e da altre ‘immagini sonore’. Prima di tutte queste raffigurazioni secondarie, tuttavia, il paesaggio è un medium materiale e multisensoriale di per sé (terra, pietra, vegetazione, acqua, cielo, suono e silenzio, luce e oscurità ecc.), in cui sono presenti significati e valori culturali. [...] Il paesaggio diviene artificiale nel momento stesso in cui viene contemplato e diventa oggetto di rappresentazione visuale (ivi: 14).²⁴

A svantaggio del linguaggio filmico interviene anche Olwig (1996), il quale esorta a considerare la “natura sostantiva del paesaggio” indipendentemente dall’immagine cine-fotografica che intende rappresentarlo.

Tali riflessioni convergono verso l’elaborazione definitiva di un “pensiero paesaggista” (Berque 2022), ossia di un pensiero *del* paesaggio, che ne garantisca una sensibilità autonoma e libera dall’indagine umana, piuttosto che di un pensiero *sul* paesaggio, che ne sancirebbe lo statuto di oggetto intellettuale. Il geografo francese inserisce la questione ontologica del paesaggio all’interno di una più ampia “médiance” (Berque 1991), che considera un sistema integrato – tecnico, simbolico ed ecologico – nella relazione evolutiva tra società e ambiente: “Il paesaggio non è che una delle mediazioni, tra le altre, che costituiscono la médiance” (Berque 2009: 175).

4. Paesaggio audiovisivo

“Il mondo, ri-naturalizzato nei film, presentato dalle nuove grammatiche del visibile, si offre al cinema come *oggetto*. E il cinema, nomadico e viandante, propone geoscopie del pianeta, trame moderne di immagini riproducibili” (Marabello 2010: 39).²⁵ attraverso l’esperienza audiovisiva il mondo, ossia il paesaggio, si offre anche – aggiungiamo noi – come *soggetto* autonomo e come medium della relazione ecologica e dialogica tra natura, cultura e tecnica.

Antropomorfizzata da Leopardi (1969) nel celebre dialogo con un islandese, la natura in *Godland* è invece sia elemento del cosmo sia “attore” (François 1999) protagonista e antagonista delle vicende di Lucas nonché, per dirla con Bazin (1999), il principale “catalizzatore estetico” (ivi: 177). Il paesaggio narrativo costringe Lucas a un’inedita esperienza sine-stetica e trans-sensoriale che lo obbliga non solo a vedere, ma anche ad ascoltare, toccare, assaporare e odorare l’Islanda. Per riprendere la riflessione di Simmel (2012): “Quando, come nei confronti del paesaggio, l’unità dell’essere naturale cerca di inserirci nella sua trama, la scissione di un lo che *vede* e di un lo che *sente* si dimostra doppiamente sbagliata” (ivi: 151).²⁶ Impreparato alla complessità del paesaggio islandese, Lucas fallisce nel delegare al solo senso della vista e al solo medium dell’immagine statica la considerazione occidentalocentrica e coloniale dell’ambiente circostante. L’ostinazione nel fotografare volti e ambienti del paesaggio islandese genera in Lucas l’illusorio dominio sulla comunità islandese. Il medium impiegato dal giovane vicario restituisce un oggetto-mondo frainteso e incompreso a causa di una visione frontale, distaccata, prospettica, meccanica e proiettiva.²⁷ Non volendo realmente interagire con la lingua, il costume, la tradizione e la “meteorologia”²⁸ del territorio islandese, Lucas non ne considera, di fatto, la cultura, che ignora o sottovaluta. Riprendendo le teorizzazioni di Cosgrove (1990), secondo cui “il paesaggio [...] è un modo di vedere” (ivi: 53), e di Merleau-Ponty (1969), per il quale “è vero che il mondo è ciò che noi vediamo, ed è altresì vero che nondimeno dobbiamo imparare a vederlo” (ivi: 16), il vicario danese non vede il paesaggio islandese né impara a vederlo. Secondo la distinzione formulata ancora da Cosgrove (1990), Lucas rimane un “outsider” anziché elevarsi a “insider” (ivi: 38-53). Sebbene attrezzato con il più moderno dei media dell’epoca, Lucas ignora la modernità del senso humboldtiano e simmeliano del paesaggio e affida incautamente l’esplorazione dell’Islanda all’invenzione tecnica della produzione dell’immagine statica.

La complessa dialettica ambientale tra cinema e fotografia, tra dispositivo audiovisivo e dispositivo fotografico, tra produzione di immagini cinetiche e di immagini fisse può essere indagata anche attraverso l’ecologia della visione formulata da Gibson (2014) il quale, per una reale comprensione dei processi di

percezione, privilegia l'osservatore in movimento piuttosto che l'osservatore di immagini statiche. È allora emblematico, in tal senso, chiarire che la fonte ispiratrice della narrativa di *Godland* sia del tutto finzionale, ossia inventata: il ritrovamento delle sette lastre fotografiche, menzionate nel cartello di apertura del film, è frutto di invenzione da parte di Pálmason. A ulteriore prova della complessità del discorso, Lucas sperimenta la "contemplazione sentimentale" (Ritter 1994), durante la quale la natura si rivela paesaggio all'osservatore, proprio nel momento in cui egli posa l'apparecchio fotografico. Il suo "atto spirituale" (Simmel 2012) si compie nell'istante in cui il giovane è intento a sopravvivere nelle lande battute dal gelido vento senza la mediazione meccanica e culturale della tecnica. Il fatale isolamento di Lucas, vicario fotografo del paesaggio islandese, evoca apparentemente la celebre riflessione di Rilke (2020), secondo cui "se [...] il paesaggio voleva diventare mezzo e occasione per un'arte autonoma [esso] doveva essere lontano e molto diverso da noi [...]. Si cominciò [...] a capire la natura quando non la si capì più" (ivi: 35).

È invece il paesaggio audiovisivo, di cui *Godland* rappresenta un esempio paradigmatico, a convocare la modernità grazie alla quale "il paesaggio è avvertito come soggetto dinamico, [...] animato" (Simonigh 2020a: 118), con cui relazionarsi o di fronte al quale arrendersi. Le qualità attribuite da Balázs (1954) alla macchina da presa, che "prende con sé il mio occhio e lo conduce nel mezzo dell'immagine" (ivi: 15), sono sistematizzate da Lefebvre (2014), il quale individua le "specificità dei paesaggi cinematografici" nella "contemplazione" e nella "immersione" (ivi: 34) – a quest'ultimo termine preferiamo l'espressione 'immersività'. Similmente, fin dal titolo del suo contributo Ortoleva (2020) ravvisa nell'immersività e nella cinestesia le prerogative sensibili per percepirsi "dentro il paesaggio" audiovisivo (ivi: 183-192).

Laddove il medium fotografico profilmico e il personaggio narrativo falliscono, il medium audiovisivo restituisce la complessità della relazione antropo-cosmo-centrica e il coinvolgimento immersivo tra umanità e paesaggio: l'Islanda attira a sé anche il cineasta, l'autrice della fotografia, l'interprete, lo spettatore e la spettatrice. È il medium audiovisivo a convocare, in maniera più incisiva di altri media, un coinvolgimento trans-sensoriale ampio e integrato, che si dipana "dalla percezione alla comprensione, dall'emozione

all'interpretazione" (Simonigh 2020: 163) del paesaggio. In quanto sistema complesso audio-verbo-visivo, *Godland* elabora "immagini audiovisive capaci [...] di muoverci oltre il diffuso atteggiamento di indifferenza an-estetica nei confronti del paesaggio, ponendo finalmente le condizioni per lo sviluppo di una coscienza cosmocentrica" (ivi: 122).

In una cultura visuale contraddistinta da immagini cinetiche ridondanti e sovraesposte, l'atto contemplativo e il coinvolgimento immersivo convocati dal medium audiovisivo si delineano come esperienze generative di una estetica ecologica e connettiva. Un esercizio trans-sensoriale al paesaggio audiovisivo e una "ecologia dell'attenzione" (Citton 2014; Citton, Doudet 2019) possono distogliere dalla consueta "fruizione nella distrazione" (Benjamin 2014: 35) e indicare la via sostenibile alla conoscenza del mondo e alla sua esperienza sensibile.

Note

^{*} Questa pubblicazione è realizzata nell'ambito del progetto NO-DES, finanziato dal MUR sui fondi M4C2 - Investimento 1.5 Avviso "Ecosistemi dell'Innovazione", nell'ambito del PNRR finanziato dall'Unione europea - NextGenerationEU (Grant agreement Cod. n. ECS00000036) - CUP D17G22000150001.

¹ Scrive Benjamin nel 1928: "La tecnica: non dominio della natura, [ma] dominio del rapporto tra natura e umanità" (2006: 71).

² Lungo tale asse teorico transdisciplinare si susseguono le riflessioni elaborate, nel tempo, da Aristotele (2001), Humboldt (2018), Uexküll (2010), Benjamin (2014), Ejzenštejn (2003), Bazin (1999), Le-roi-Gourhan (1994), Simondon (2021; 2017; 2014), McLuhan (2023), Youngblood (2013), Gibson (2014), Postman (1999), Bruno (2015), Casetti (2015) e Parikka (2019).

³ Febvre (1935), ad esempio, lamenta l'assenza di una disciplina che studi la storia della tecnica. In anni recenti, Latour (2018; 2000) segnala la necessità di un superamento del dualismo natura-cultura e Descola (2021) denuncia la prolungata fallacia della contrapposizione fra natura e cultura nella moderna antropologia occidentale.

⁴ Traduzione mia.

⁵ Il geografo culturale irlandese si domanda: "Il paesaggio è il mondo in cui viviamo o una scena a cui guardiamo da lontano? [...] È meglio che il paesaggio sia concepito in termini artistici e pittorici come un genere culturale e storico specifico, un insieme di strategie e dispositivi visivi, attraverso cui prendere le distanze e osservare?" (Wylie 2007: 1-2). Traduzione mia. Corsivo dell'autore.

⁶ Sebbene sia spesso attribuita a Lynch (2013), l'espressione non è direttamente riconducibile all'urbanista statunitense - il quale, piuttosto, sostiene che la cosiddetta "immaginabilità" di un paesaggio è inscindibile dalla sua rappresentazione culturale.

⁷ Cfr. anche Simonigh (2020b: 193).

⁸ Tra le opere - a cui il film di Hlynur Pálmason si iscrive - che celebrano l'esperienza estetica e audiovisiva del paesaggio ricordiamo: *Stromboli* (Roberto Rossellini 1950), *L'avventura* (Michelangelo Antonioni 1960), *Ryan's Daughter* (*La figlia di Ryan*, David Lean 1970), *Days of Heaven* (*I giorni del cielo*, Terrence Malick 1978), *Fitzcarraldo* (id., Werner Herzog 1982), *Paris, Texas* (id., Wim Wenders 1984), *A Passage to India* (*Passaggio in India*, David Lean 1984), *The Sheltering Sky* (*Il tè nel deserto*, Bernardo Bertolucci 1990), *Urga* (*Urga - Territorio d'amore*, Nikita Michalkov 1991), *Bād mā rā khāhad bord* (*Il vento ci porterà via*, Abbas Kiarostami 1999), *Io non ho paura* (Gabriele Salvatores 2003), *Sānxiá hāorén* (*Still Life*, Jia Zhangke 2006), *Into the Wild* (*Into the wild - Nelle terre selvagge*, Sean Penn 2007), *Silence* (id., Martin Scorsese 2016), *Nomadland* (id., Chloé Zhao 2020) e *The Power of the Dog* (*Il potere del cane*, Jane Campion 2021).

⁹ Vent'anni fa la pubblicazione di *Toward an Eco-Cinema* (MacDonald 2004) contribuisce a inaugurare la conversazione sull'ecocinema come genere audiovisivo con espliciti contenuti di sensibilizzazione ambientale. La successiva adozione della prospettiva ecocritica, nata in ambito letterario, indaga la rappresentazione del rapporto tra umano e non umano nei media audiovisivi.

¹⁰ Il film viene presentato in anteprima mondiale al Festival di Locarno nel 2017.

¹¹ Presentato in anteprima mondiale nella sezione "Semaine de la Cri-

tique" del Festival di Cannes nel 2019, l'opera conquista nello stesso anno il premio come miglior film al Torino Film Festival.

¹² Il colloidio umido, legante per emulsioni fotosensibili utilizzato tra il 1850 e il 1870, sostituisce lo strato d'argento (impiegato per il dagherrotipo su lastre di rame) e viene poi abbandonato a favore della gelatina (che consente un impiego a secco dei materiali fotografici).

¹³ Hlynur Pálmason e Maria Von Hausswolff si conoscono frequentando la *Den Danske Filmskole* [Scuola Nazionale di Cinema della Danimarca], presso cui si diplomano nel 2013.

¹⁴ In merito ai concetti di autorialità nella fotografia cinematografica e di co-autorialità nell'opera audiovisiva si rimanda a Spadafora (2024: 33-56).

¹⁵ Con il termine formato (o *aspect ratio*) si intende l'ampiezza dell'immagine sia inquadrata sia proiettata. Esso è dato dal rapporto matematico tra la base (variabile) e l'altezza (convenzionalmente 1) dell'immagine.

¹⁶ Traduzione mia. Maria Von Hausswolff allude in realtà al formato schermico 1.33:1 o tutt'al più 1.37:1 (leggermente più ampio per ospitare la pista sonora, utilizzato dal 1932 fino alla metà degli anni Cinquanta del Novecento, progettato dall'Academy of Motion Picture Arts and Sciences e chiamato "Academy ratio"). Spesso fonte di confusione terminologica, l'indicazione 4:3 è di esclusiva pertinenza televisiva, in quanto corrispettivo televisivo del formato schermico cinematografico 1.33:1.

¹⁷ Popolare nell'epoca del cinema muto, l'effetto iride (noto anche con il termine inglese *iris shot*) è una tecnica di ripresa attraverso la quale un mascherino, posto di fronte all'obiettivo, restringe gradualmente e circolarmente una particolare porzione del quadro, in apertura (*iris in*) o in chiusura (*iris out*) di scena. L'effetto è poi adottato nel cinema sonoro classico, in particolare nelle commedie e nei film di animazione. Anche le produzioni moderne e contemporanee si riappropriano dell'*iris shot* come segno di transizione e interpunzione: si pensi, ad esempio, alle opere di Jean-Luc Godard, Tony Richardson, Martin Scorsese e Paul Thomas Anderson.

¹⁸ Il titolo *Volaða Land* trae ispirazione dall'omonimo poema (1888) del poeta islandese Matthías Jochumsson.

¹⁹ Corsivo dell'autore. Per una breve disamina storica delle graduali esplorazioni e occupazioni irlandesi, norvegesi e danesi dell'Islanda si veda ancora Giunta (2014: 51-53).

²⁰ Traduzione mia.

²¹ Secondo la ricostruzione elaborata da Mottet (1999: 146), il 73,8% della produzione cinematografica statunitense realizzata tra 1897 e il 1912 afferisce al genere documentarismo di viaggio. Al proposito si vedano anche i dati relativi alle "vedute Lumière" e ai "travel film" analizzati da Costa (2006: 245-266).

²² Foucault, durante la conferenza tenutasi il 14 marzo 1967 al Cercle d'études architecturales di Tunisi, attribuisce allo spazio un ruolo primario nella costruzione dell'immaginario e del pensiero contemporanei: "La grande ossessione che ha assillato il XIX secolo è stata, com'è noto, la storia [...]. Forse quella attuale potrebbe invece essere considerata l'epoca dello spazio" (2011: 19). Per approfondimenti sulla cosiddetta "svolta spaziale" si rinvia a Warf, Arias (2009).

²³ Traduzione mia, anche delle successive citazioni da Mitchell (2002).

²⁴ Si veda anche Mitchell (2021). L'elaborazione teorica di Mitchell è ripresa nell'ambito dell'architettura del paesaggio da Nassauer (2017), la quale intende il paesaggio non come l'esito di procedure rappresentazionali bensì come il medium che consente le rappresentazioni stesse.

²⁵ Il corsivo è mio.

²⁶ Corsivo dell'autore.

²⁷ Cfr. Simonigh (2020a: 124).

²⁸ Il cinema narrativo è specificamente in grado di mostrare "spettacolari manifestazioni meteorologiche" (Adams Sitney 1993: 112). Traduzione mia.

Bibliografia

- ADAMS SITNEY P. (1993), "Landscape in the Cinema: The Rhythms of the World and the Camera", in KEMALL S., GASKELL I. (edited by), *Landscape, Natural Beauty, and the Arts*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 103-126.
- ARISTOTELE (2001), *L'anima*, Bompiani, Milano.
- BALÁZS B. (1987), *Il film: evoluzione ed essenza di un'arte nuova* [1949], Einaudi, Torino.
- ID. (1954), *Estetica del film* [1930], Editori Riuniti, Roma.
- BAZIN A. (1999), "Lo schermo e il realismo dello spazio" [1951], in ID., *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano, pp. 174-178.
- BENJAMIN W. (2014), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [1936], Einaudi, Torino.
- ID. (2006), *Strada a senso unico* [1928], Einaudi, Torino.
- BERNARDI S. (2002), *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia.
- BERQUE A. (2022), *Pensare il paesaggio* [2008], Mimesis, Milano.
- ID. (2009), "Come parlare di paesaggio?", in D'ANGELO P. (a cura di), *Estetica e paesaggio*, Il Mulino, Bologna, pp. 159-176.
- ID. (1991), *Médiance de milieux en paysages*, Reclus, Montpellier.
- BRUNO G. (2015), *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema* [2002], Johan & Levi, Milano.
- CASSETTI F. (2015), *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano.
- CASTELNOVI P. (2000), "Il senso del paesaggio", in ID. (a cura di), *Il senso del paesaggio*, Ires Piemonte - Istituto di ricerche economico-sociali del Piemonte, Torino, pp. 21-40.
- CITTON Y. (2014), *Pour une écologie de l'attention*, Seuil, Paris.
- CITTON Y., DOUDET E. (sous la direction de) (2019), *Écologies de l'attention et archéologie des média*, UGA Éditions, Grenoble.
- COSGROVE D. (1990), *Realtà sociali e paesaggio simbolico* [1984], Unicopli, Milano.
- COSTA A. (2006), "Landscape and Archive", in LEFEBVRE M. (a cura di), *Landscape and Film*, Routledge, Abingdon (UK) - New York City (USA).
- D'ANGELO P. (2021), *Il paesaggio. Teorie, storie, luoghi*, Laterza, Bari-Roma.
- ID. (2008), "Geofilmica, ovvero: che cosa può fare il cinema per il paesaggio?", in *Fata Morgana*, 6, pp. 25-42, poi in ID. (2014), *Filosofia del paesaggio*, Quodlibet, Macerata, pp. 47-66.
- DEBRAY R. (2024), *Introduzione alla mediologia* [2000], Meltemi, Milano.
- DELEUZE G., GUATTARI F. (2006), *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia* [1980], Castelvecchi, Roma.
- DESCOLA P. (2021), *Oltre natura e cultura* [2005], Raffaello Cortina, Milano.
- EJZENŠTEJN S. M. (2003), *La natura non indifferente* [1945-1947], Marsilio, Venezia.
- FEBVRE L. (1935), "Réflexions sur l'histoire des techniques", in *Annales d'histoire économique et sociale*, 36, pp. 531-535.
- FOUCAULT M. (2011), *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie* [1984], Mimesis, Milano-Udine.
- FRANÇOIS G-C. (1999), "Au cinéma, le paysage est un acteur", in MOTTET J. (sous la direction de), *Les paysages du cinéma*, Éditions Champ Vallon, Seyssel, pp. 87-91.
- FREEBURG V. O. (2013), *L'arte di fare film* [1918], Diabasis, Parma.
- FURIA P., SIANI A. L. (2024), "Introduction: Landscape and Media", in *Aesthetica Preprint*, 127, pp. 7-11.
- GIBSON J. J. (2014), *L'approccio ecologico alla percezione visiva* [1979], Mimesis, Milano-Udine.
- GIUNTA C. (2014), *Tutta la solitudine che meritate. Viaggio in Islanda*, Quodlibet, Macerata.
- GUERRA M. (2012), "Il paesaggio in azione: note su alcune idee filmiche di paesaggio", in IACOLI G. (a cura di), *Discipline del paesaggio. Un laboratorio per le scienze umane*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 195-208.
- HUMBOLDT VON A. (2018), *Quadri della natura* [1808], Codice Edizioni, Torino.
- JAKOB M. (2009), *Il paesaggio* [2008], il Mulino, Bologna.
- LATOUR B. (2018), *Non siamo mai stati moderni. Saggio di antropologia simmetrica* [1991], Elèuthera, Milano.
- ID. (2000), *Politiche della natura. Per una democrazia delle scienze* [1999], Raffaello Cortina, Milano.
- LEFEBVRE M. (2014), "Sul paesaggio nel cinema narrativo" [2011], in *Imago. Studi di cinema e media*, 9, pp. 23-42.
- LEOPARDI G. (1928), "Dialogo della Natura e di un Islandese" [1824], in ID., *Operette Morali*, Laterza, Bari, pp. 75-82.
- LEROI-GOURHAN A. (1994), *Ambiente e tecniche* [1945], Jaca Book, Milano.
- LYNCH K. (2013), *L'immagine della città* [1960], Marsilio, Venezia.
- MACDONALD S. (2004), "Toward an Eco-Cinema", in *ISLE. Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 11, pp. 107-132.
- MARABELLO C. (2010), "Terre sublimi. Spazio, etnostorie, macchine che vedono", in *Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e di visioni*, 11, pp. 35-48.
- MCLUHAN M. (2023), *Gli strumenti del comunicare* [1964], il Saggiatore, Milano.
- MERLEAU-PONTY M. (1969), *Il visibile e l'invisibile* [1964], Bompiani, Milano.
- MITCHELL W. J. T. (2002), "Imperial Landscape" [1994], in ID. (edited by), *Landscape and Power*, The University of Chicago Press, Chicago, pp. 5-34.
- ID. (2021), "Reframing Landscape", in *ARTMargins*, 1, pp. 14-19.
- MOTTET J. (1999), "Elementi per una genealogia del paesaggio americano (1897-1912)", in BRUNETTA G. P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti. Volume 2 Tomo 1*, Einaudi, Torino, pp. 143-174.
- NASSAUER J. I. (2017), "Landscape as Medium", in *Landscape Architecture Frontiers*, 6, pp. 42-47.
- OLWIG K. R. (1996), "Recovering the Substantive Nature of Landscape", in *Annals of the Association of American Geographers*, 4, pp. 630-653.
- ORTOLEVA P. (2020), "Dentro il paesaggio. Immersivi e cinestetici?", in *CoSMo. Comparative Studies in Modernism*, 17, pp. 183-192.
- PARIKKA J. (2019), *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione* [2012], Carocci, Roma.
- POSTMAN N. (1999), *Ecologia dei media. L'insegnamento come attività conservatrice* [1979], Armando Editore, Roma.
- PRINCE R. (2023), "Maria Von Hausswolff DFF: Godland", *Cinematography World*, 14, pp. 60-61.
- RILKE R. M. (2020), "Del paesaggio" [1902], in ID., *Del paesaggio e altri scritti*, Adelphi, Milano, pp. 29-36.

- RITTER J. (1994), *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna* [1963], Guerini e Associati, Milano.
- ROHMER É. (1991), "Il cinema arte dello spazio" [1948], in ID., *Il gusto della bellezza* [1984], Pratiche, Parma, pp. 55-67.
- SAID E. W. (2023), *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente* [1993], Feltrinelli, Milano.
- SAUER C. O. (1969), "The Morphology of Landscape" [1925], in LEIGH-LY J. (edited by), *Land and Life: A Selection from the Writings of Carl Ortwin Sauer*, University of California Press, Berkeley, pp. 315-350.
- SIMMEL G. (2012), *Saggi sul paesaggio* [1911-1913], Armando Editore, Roma.
- SIMONDON G. (2021), *Del modo di esistenza degli oggetti tecnici* [1958], Orthotes, Nocera Inferiore.
- ID. (2017), *Sulla tecnica* [1953-1983], Orthotes, Nocera Inferiore.
- ID. (2014), *Sulla tecno-estetica* [1982], Mimesis, Milano.
- SIMONIGH C. (2020a), *Il sistema audiovisivo. Tra estetica e complessità*, Meltemi, Milano.
- EAD. (2020b), "The Audio-visual Landscape. Aesthetics and Complexity", in *CoSMo. Comparative Studies in Modernism*, 17, pp. 193-206.
- SPADAFORA A. (2024), *Cinematography Studies. La fotografia cinematografica tra medialità, tecno-estetica e cultura metavisuale*, Meltemi, Milano.
- UEXKÜLL VON J. J. (2010), *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili* [1934], Quodlibet, Macerata.
- WARF B., ARIAS S. (2009) (edited by), *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, Routledge, Abingdon (UK) - New York City (USA).
- WYLIE J. (2007), *Landscape*, Routledge, Abingdon (UK) - New York City (USA).
- YOUNGBLOOD G. (2013), *Expanded Cinema* [1970], Clueb, Bologna.

Punti compatti di un paesaggio genetico: gli asterischi nella poesia di Andrea Zanzotto e Paul Celan

GIULIA PALOSCHI

Università degli studi di Bergamo
giulia.paloschi@unibg.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.36.577>

Parole chiave

Asterisco
Apparition
Celan
Zanzotto
Paesaggio poetico

Keywords

Asterisk
Apparition
Celan
Zanzotto
Poetic landscape

Abstract

Prendendo le mosse dall'*apparition*, concetto su cui T. W. Adorno si sofferma in *Teoria estetica*, e legandolo, pur carsicamente, alla riflessione waterhousiana sul *Genesis-Gelände* e agli scritti di Roland Barthes sull'*haiku* giapponese, il presente contributo intende indagare tanto la dimensione materica quanto la valenza poetico-estetica che l'asterisco assume nei paesaggi poetici di Andrea Zanzotto e Paul Celan. L'obiettivo è dimostrare come, superando la bidimensionalità della propria veste tipografica, tale segno acquisisca la concretezza degli elementi del mondo naturale, prendendo finalmente parte alla morfogenesi di una *Sprachlandschaft* residuale, e nondimeno capace ancora di resistere alle catastrofi della Storia dell'uomo.

The paper intends to investigate the material dimension and the poetic-aesthetic value of the asterisk in the poetic works of Andrea Zanzotto and Paul Celan. Drawing from the Adornoian concept of *apparition* and taking into consideration both Peter Waterhuse's reflection on the *Genesis-Gelände* and Roland Barthes' writings on Japanese *haiku*, the investigation demonstrates how this sign transcends its two-dimensional typographic form. Within this process, it acquires the concreteness of plants and minerals (and of the natural world *tout court*), thus activating a poetics of the fragment that drives the morphogenesis of a *Sprachlandschaft*, which, although fragmentary, still proves capable of resisting the catastrophic human history.

“Das Gedicht und seine kompakten Stellen. Wieders-
tand – auch – von daher. Von den ‚Kompaktheiten‘ der
Ausstrahlenders erkennen”¹

“(ma qual è il vero luogo del nostro stare?)”
(Zanzotto 2013: 142)

Risulta arduo il compito di chi voglia delineare, nelle differenti fasi storico-culturali, l’evoluzione del concetto di paesaggio o una sua definizione esaustiva: frazione e totalità, agente umano e oggetto naturale, percezione estetica e materialità del mondo coesistono dialetticamente in esso, sicché qualcosa, pena lo snaturamento del fenomeno, rimane ancor sempre da dirimere. Termine transdisciplinare, le cui radici etimologiche affondano tanto nella circoscrizione di un territorio quanto nelle vedute pittoriche, il paesaggio cela una *facies* che è innanzitutto linguistica. Come ben evidenzia Franco Farinelli (1991), tale parola designa infatti la cosa e la sua rappresentazione, in un processo di scambi reciproci tra significati e significanti che intride la storia del pensiero occidentale.² Il carattere ancipite del lemma rispecchia pertanto la dinamica doppiezza del mondo e trova declinazione nel linguaggio poetico, che dalla stessa apparente contraddittorietà trae il proprio *ubi consistam*.

Ancor più arduo, di conseguenza, ricostruire l’antica consuetudine tra questo e il verso lirico, o la letteratura *tout court*. Sin dalle origini, il letterario ha dialogato con lo spazio esterno trovandovi ispirazione, scenari e motivi presto enumerati all’interno di topiche e quindi gradualmente sclerotizzati.³ Pur presente dal Rinascimento nel lessico pittorico, soltanto alla fine del XVIII secolo il paesaggio abbandona lo statuto tradizionale di tecnica letteraria e diventa oggetto poetico via via più autosufficiente, assumendo, nel tempo, funzioni diverse – fascinazione dello spazio, immaginazione, *rêverie*, per citarne alcune. È in questa fase storica che Michael Jakob (2005) individua la transizione dalla descrizione letteraria della natura al vero e proprio paesaggio letterario, ovvero un testo da cui emerge la prospettiva inevitabilmente connotata di un singolo nel suo rapportarsi a una porzione di mondo. Almeno a partire da Petrarca, il poema lirico è il luogo d’elezione per esprimere la relazione estetica peculiare che un soggetto intrattiene con lo spazio vissuto, su cui proietta il proprio sguar-

do introspettivo. Ma già discosto dalla rigidità retorica del *topos*, benché riverberando l’emotività del poeta quale sfondo o interlocutore privilegiato, il paesaggio è ancora lontano da una piena indipendenza letteraria. Detto altrimenti: occorre aspettare il XX secolo perché la disamina sulla *Landschafts poesie* (poesia paesaggistica), dai problemi circa la definizione teorica del genere, muova verso la questione più generale della spazializzazione del linguaggio poetico. D’altro canto, è un’idea tutta moderna quella dell’autonomia della materia linguistica, maturata anche a partire dalla consapevolezza che il linguaggio ha una propria fisicità, ossia compone topografie. Facendo fede alla teoresi proposta da Wolfgang Theile (1992), la *Sprachlandschaft* (paesaggio linguistico) si afferma quale tendenza della lirica contemporanea a visualizzare lo spazio testuale a cominciare dalla propria matericità; allorché emerge cioè l’esigenza di condurre una riflessione poetica che prenda le mosse da un “paesaggire”⁴ senza sosta della lingua. Il Novecento consolida l’agnizione tra pagina e paesaggio, finanche una loro completa interscambiabilità (Richard 1984); è oltretutto prassi, a partire da quel momento, elevare il secondo a fenomeno poetologico, vale a dire forma attraverso la quale il testo pensa, interpreta se stesso e la propria poiesi (Theile 1992).

Se la poesia avalla l’“arguzia del paesaggio” per misurarsi con la devastazione del reale e insieme interrogare la propria semiosi; se insomma il poema contemporaneo si configura quale ‘paesaggio-di-parole’ e coinvolge nella sua morfogenesi componenti anche apparentemente prive di rilevanza semantica, prescrivendo una lettura di fatto “paysagiste” (ivi: 399), allora nella produzione di Andrea Zanzotto e Paul Celan l’asterisco pare diventare elemento sinottico di tale ambivalenza. Senza voler elaborare una tipologia rigorosa, è comunque possibile dimostrare come in entrambi il grafema acquisti valore metapoe-tico, rilevando il punto in cui convergono il carattere di manifestazione del poema e l’esperienza che il manifestarsi comporta, tanto da sostanziare una poetica del frammento che richiama l’*apparition* adorniana; frattanto, sintetizzi sulla pagina il processo concreto di collezione dei frantumi, diventando figura dialettica in cui assenso e diniego si avvicendano, in un cercarsi che è fuggevole accoglimento dell’Altro– sia esso umano, vegetale, sidereo o geologico.

Forte della presenza indiziale/indicale dell’as-

terisco, non da ultimo il contributo propone di individuare le zone generative da cui il verso promana, evidenziando come i due poeti talvolta condividano taluni di questi *loci*: chissà poi che non siano andati perduti, e in posto loro figuri una stella.⁵ Tra questi *Genesis-Gelände*⁶ – per attingere qui alla definizione che Waterhouse (2021) dà della *Sprachlandschaft* dei due poeti⁷ – origina un tessuto connettivo, eccedente la scrittura letteraria e già proteso alla complessità dei fenomeni naturali, dalle cui maglie emergono quei “punti compatti” di adiacenza che sfumano nell’attimo del mutuo contatto. Sarà nostro obiettivo cercare di ricostruirne alcuni, e con essi la fisionomia di paesaggi poetici che pur deturpati resistono alla Storia.

Economicità testuale e *apparition* adorniana

In *Economy of the Unlost* (1999), Anne Carson evidenzia il ruolo che l’asterisco acquisisce in *Engführung*, poema celaniano posto in chiusura di *Sprachgitter* (*Grata di parole*, 1959). Stando alla poeta canadese, si tratterebbe di un “perfectly economical sign”, impiegato in sostituzione di qualcosa che non può essere detto, tassello di una direzione frammentaria seppur ancora orientata al cielo; un segno che trascina dietro di sé il proprio suono e, piano, si dissolve sulla pagina. Nell’asterisco scintilla infatti il tempo individuale di una luce che potrebbe già essersi spenta, così come quello di un poema che potrebbe essere stato nottetempo cancellato: è nel residuo grafico, nondimeno, che tale temporalità permane (1999: 119). Questo è quanto sostiene anche Laurie Maguire, nella sua “rhetoric of the page”, laddove emerge in modo ancor più netto la natura bifronte dell’asterisco: posto a indicare un’assenza testuale, nel libro moderno esso si dà giustappunto quale rappresentazione apofatica di ciò che manca (2020: 191).

Qual sia la prospettiva che si intende abbracciare, in entrambe pare echeggiare chiaramente la teoria dell’*apparition*, esposta da T.W. Adorno nella sua ultima opera incompiuta (2020). Nel concetto di *apparition*⁸ sedimentano storicamente vari livelli semantici afferenti al concetto di epifania, al teologema dell’apparizione, alla gravidanza dell’immaginazione nell’opera d’arte e all’arte quale *écriture* (Eusterschülte 2017): nel pensiero adorniano, questa conglomerazione di significati assume inoltre connotazione dialettica, indicando il palesarsi dell’opera

d’arte quanto l’esperienza estetica ad essa legata. Le opere d’arte si sostanziano, come i corpi celesti, nella loro materialità e insieme nel loro essere transeunte, “Diventano eloquenti in forza dell’innescare di cosa e manifestazione. Sono cose in cui l’importante è manifestarsi” (Adorno 2020: 108–109). Siffatta logica ha a che fare con la temporalità estetica proprio perché l’opera d’arte è l’insieme di momenti e materiali connessi in una simultaneità che nell’attimo riluce e viene meno. I frammenti si dispongono attorno a diversi centri di tensione che permettono lo scaturire di un dire: la manifestazione, che è processo mentale istantaneo, e la resistenza materica che l’opera oppone al proprio scancellarsi collidono, in un ‘crepitare’ che rende la stessa opera eloquente.

In modalità consimili, nell’asterisco sembra innerarsi parte dell’eloquenza del poema celaniano, per sua natura vocato alla esposizione.⁹ Se da un lato esso contrassegna, sul piano tipografico, quella “-ständlichkeit” (oggettività) propria del *ductus* poetico (Celan 2020: 86), dall’altro esprime e fissa visivamente l’esperienza dell’*apparition*; permette invero di illuminare una lacuna, non più oscura ma bianca come lo spazio tra le parole. Attraverso l’asterisco i pochi raggi rimanenti si intrecciano e il poema diventa cocchio raccolto e insieme permeato da essi. A dimostrazione di ciò, in un passaggio altamente significativo di *Engführung* è dal grafema che pare emergere la parola ‘Stern’:

Also
stehen noch Tempel. Ein
Stern
hat wohl noch Licht.
Nichts,
nichts ist verloren¹⁰

L’astro che resiste qui è l’incavo che Celan ripete tra una parte e l’altra del testo, ben nove volte, e con la quale il componimento si apre: quella che dà l’attacco alle voci in controcanto e insieme marca la divisione tra le sezioni, conferendo al poema “the rhythm of its own caesuras” (Fioretos 1994: 328); una scansione non solo sonora, ma anche tattile e viscerale (Stirner 2023: 39) – in definitiva: paesaggistica. Nella strofe che precede e in quella che segue i versi sopra riportati appare l’Osanna balbettato: “Chöre, damals, die / Psalmen. Ho, ho- / sianna”.¹¹ La vocale iniziale si svincola dal resto della parola per diventare

bocca aperta che lancia un grido, ma anche bacino che accoglie, con attenzione, l'eco dei cori ebraici e li ricongiunge con le schegge celesti e con le mura dei templi. L'inarcatura delle labbra diventa quindi il luogo-raccolta di canti di salvezza e flebili luci, così come dei diversi significati che assume qui l'asterisco: nella nomenclatura scientifica, "asteriscus" indica difatti un genere di piante composite tubuliflore, i cui fiori sono racchiusi da squame coriacee che si schiudono a contatto con l'umidità, tanto che, "secondo qualche botanico, l'*Asteriscus pygmaeus* [...] della Palestina sarebbe la vera rosa di Gerico".¹² L'ultimo coro, in apertura alla nona sezione, parla infine di "Grundwasserspuren".¹³ Le correnti d'acqua freatica non trasportano solamente i detriti, ma sembrano ora attraversate dalle scaglie luminose del popolo ebraico, che in esse compongono un'inedita – ed effimera – fioritura: poiché proprio dell'opera d'arte è lasciare emergere ciò che è assente nell'apparizione, senza per questo ancorarlo in modo definitivo o attribuirgli un significato univoco, il poema rientra in quelle figure dell'essente capaci di restituire ciò che manca. Nella stella – corpo celeste, pianta o asterisco – i frammenti residuali permettono quindi il manifestarsi dell'Altro, di quell'interlocutore cui anche Celan fa incessantemente appello nella sua scrittura: "Gli elementi di tale altro sono raccolti nella realtà, ma, spostati di poco, sono dovuti entrare in una nuova costellazione per trovare la loro giusta collocazione. [...] La realtà delle opere d'arte depone a favore della possibilità del possibile" (Adorno 2020: 177-178). *Engführung* compie concretamente lo spostamento verso la vita offesa attraverso un linguaggio sempre più cinereo, attualizzando una "nuova costellazione" del particolare. La "possibilità del possibile" di cui scrive Adorno è allora quello stesso tentativo celaniano di "delimitare il campo del possibile e del dato" (2012: 37-38) che la lingua della poesia, terreno infitto di segni, alacramente persegue.

L'asterisco e la stella. Per una ricomposizione dei frammenti

Il motivo della stella emerge spesso anche nell'opera poetica di Andrea Zanzotto. In (*Certe forre circolari colme di piante – e poi buchi senza fondo*) (1999: 563-564), poema incluso in *Il Galateo in Bosco* (1978), essa si presenta sotto forma di lessema e poi

di elemento grafico disegnato dalla mano dello stesso Zanzotto. Dal componimento aggalla, netta, una poetica del frammento: il soggetto poetico si aggira freneticamente per i sentieri, per "l'irricirti in divieti/ avvintamenti" della boscaglia, attraverso "grumi di latitanza" che compongono "miniaturizzate foreste di incognite". Le "scheggine, stuzzicadenti" sono in perdita rispetto alla *ratio* fagocitante del bosco, sempre più indifferenziate in un enorme apparato digerente che è al contempo mensa, dove hanno luogo bizzarre "feste intestinali". L'autore inserisce quella che sembra l'ibridazione perfetta tra una carta tematica e un pannello della segnaletica stradale: le indicazioni verbali sono accompagnate da disegni stilizzati di cartelli, di una cometa e di alcune linee spezzate – gli ossari della Grande Guerra –, sovrapposti alla faglia Periadriatica.

Per quanto distante dal testo di Celan, anche in questo poema emerge un astro, la cui coda è innestata su una stella di David; anzi, sono di più, sono "disperse date di comete e lune". Si tratta di segni inscritti nel testo, come una costellazione irrecuperabile di eventi attorno alla quale, tuttavia, i versi si agglomerano: "in the materiality of the poem, one finds the traces of this nothing as something irreducibly written, neither audible nor transcribable, yet curiously, singularly, translatable", scrive Fioretos (1994: 329) a proposito di Celan. Zanzotto pare custodire il medesimo corpo dalla fisionomia ebraica, che abita le profondità e purulento, mentre sprofonda nella spaccatura della crosta terrestre, prova a riemergere secondando filoni di acqua nascosti. Non a caso i passi del poeta sono "distratti raddomantici": la poesia cerca sempre un dono d'idratazione, delle falde sotterranee cui poter attingere e da poter tradurre, portare oltre. Tra il cielo, in cui i frammenti di stelle e di date ricompongono costellazioni fulminee, e la scia della cometa affiora l'indiscriminata stratificazione del presente, un paesaggio lacerato dalla Storia e pur quasi scanalato dall'ambiguità di "Passare alla morsura.": l'ultimo verso va inteso come un invito a partecipare al banchetto, oppure è il consiglio a chi, provvisto di acido e lastre metalliche, cerca di incidere la superficie di una *Sprachlandschaft* che va riscritta a partire dal residuo, proprio come il "Gras, auseinandergeschrieben"¹⁴ di *Engführung*.

Il poema appena seguente – *Rivolgersi agli ossari. Non occorre biglietto.* (1999: 565-566) – prende

multaneità acquosa di latenza e apparenza, laddove anabasi e catabasi sono parimenti implicate.

Trascinando dietro di sé i detriti della brughiera, in (*INDIZI DI GUERRE CIVILI*), Zanzotto fa qualcosa di simile poiché li unisce con filamenti linguistici e vocali e grafici, aprendo all'astro un tracciato solcato dall'aratro:

E nel chimico buio sto pensando volgere
 l'abile vomero indirizzare il talento della ruota
 La brughiera risponde ahi no ahi sì per mille vie
 [remota
 È troppo — avanzare — impossibile — nulla —
 [regredire
 [...]
 (1999: 580)

In un verso che ricorda il fraseggio musicale, gli archi incisi collegano le parole di un discorso antitetico: procedere tra le sterpaglie non è possibile, eppure, la duplice negazione esprime un valore positivo, quasi che l'inciampo imploda. Il piede costituisce il metro del verso: la prosodia stilla dall'avvicinarsi di abbassamenti ed elevazioni vocali proprio come, nell'andatura, mentre un arto si alza, l'altro tocca terra. Benché il linguaggio verbale a volte sia insufficiente, la traccia specchiata in quel che sembra un incedere mostra che si può andare avanti, perché le legature nel poema "non sono che allusioni a nuove forme di interpunzione, introdotte come fattori 'musicali' in un testo sentito, proprio nella sua visualità, come spartito, appunto, musicale" (ivi: 1325). Nondimeno, i solchi del vomere – tanto cari a Mandel'stam e dunque anche a Celan – hanno il ruolo dell'asterisco in *Engführung*, ossia esprimono matericamente l'inattuabilità di una percorrenza e quindi la nominano, con tutte le sue possibilità, articolando lo spazio bianco che divide gli "ahi no ahi sì" della landa.

Topinambur, stelle marine e vitalbe: Sprachlandschaft allo stato nascente

È però solo in *Meteo* (1996) che Zanzotto inizia a fare un uso massiccio dell'asterisco, ampliando la gamma dei significati ad esso attribuibili. A detta del poeta, si tratta di una raccolta composta da "incerti frammenti", risalenti a tutto il periodo successivo e in parte contemporaneo a *Idioma* (1986), comunque organiz-

zati provvisoriamente per temi che sfumano gli uni negli altri o in lacune, e non secondo una sequenza temporale precisa, ma forse 'meteorologica'" (ivi: 861). Come sostiene nella nota alla raccolta Stefano Dal Bianco, "la costellazione semantica cui il titolo rimanda fa capo al greco *tá metéora*: 'le cose che stanno in alto'" (ivi: 1667), in cielo: tali "incerti frammenti" debbono trovare collocazione in una nuova costellazione di senso, pena un destino da meri espletivi all'interno della catena sintagmatica che è poi la *plaque*.

Ebbene, questa meteorologia si realizza a partire da testi che hanno la forma spezzata dello pseudo-*haiku* e si accorpano in cicli modulati da asterischi (Russo Previtali 2018: 87–88). In *Cento haiku*, prefazione all'omonimo volume antologico curato da Irene Iannocci nel 1984, Zanzotto dà di questi una limpida definizione:

Sono spiragli da cui filtra qualcosa di accecante e insieme di carezzevole, sono cuspidi elastiche di qualcosa che deve restare sommerso, per noi (e forse per tutti), ma che pure sentiamo necessariamente nostro. E allora per capire ripieghiamo – almeno – su un "principio di essenzialità", sul tema del risparmio verbale che crea alte tensioni aggregatrici, o addirittura sul "fascino del frammento" [...] (1991: 350).

Ecco dunque affiorare nuovamente il tema dell'economicità testuale. Gli *haiku* giapponesi sono barlumi accecanti ma suadenti, brecce da cui emerge "un evento breve che trova tutt'a un tratto la sua forma esatta" (Barthes 1984: 88) e sostanziano, perciò, le poetiche-lampo zanzottiane: "bagliori di 'immagini' esse stesse, immagini che virano in teoria, e viceversa. [...] minime-massime autogiustificazioni o 'rivelazioni'" (1999: 1311). Il "risparmio verbale" genera un campo di forze aggreganti tale da far saltare, nel cortocircuito dell'*apparition* adorniana, l'unità apparente del testo, ora reperibile in schegge. Beninteso, la concisione conferisce a queste forme un valore di residualità attiva che resiste,¹⁶ pur entro la crisi, e calca la disseminazione detritica di un 'adesso' ormai privo di centro. Lo *haiku* è il ripristino di un bio-ritmo prebabelico, in cui arsi e tesi – quand'anche possibili – restano sospese in una pioggia prosodica di intuizioni e barlumi, variazioni imprevedibili secondo una combinatoria che sfugge.

Se da un lato questa innovazione formale ripro-

duce la frantumazione del presente, la sua parzialità di maceria, dall'altro inaugura una moltiplicazione potenzialmente illimitata del testo. I soffioni di *Lanugini (I-II)* (ivi: 823-824) sono, "globi di pappi", "concezioni d'infinito", "globi incerti", "estreme matesi", "globi di inconcludenti ricami": gli innumeri peli dei pappi costituiscono, nella loro natura composita, serie linguistiche aperte, "armoniche, colme grammatiche" dalla cui ricomposizione plasmare la lingua della poesia.

Oltre a ciò, nel frenetico moltiplicarsi dei topinambur il tempo pare arrestarsi e dunque disperdersi: ne è prova il fatto che qui Zanzotto ricorre spesso a frasi nominali, dove il verbo figura per lo più al modo infinito, in una sorta di attimo sospeso che come gli steli si allunga e tutto permea. In *TOPINAMBÛR* (ivi: 846-850), i fiori sono "memorizzazioni fallite / che scendono a picco / nel mai-stato" e "abbandonati in incontri / precari o in infinite assemblee / ma sempre un po' distratti dall'infinito": la loro temporalità è quella della senescenza e della perdita di memoria, che concede di quando in quando fulminee e precarie connessioni ma poi sfuma in "mille digressivi discorsi". Alla dilatazione temporale si accompagna inoltre l'allusione alla vastità astronomica: in *ALTRI TOPINAMBÛR* (ivi: 851-852) le inflorescenze diventano "una scintillazione che pare casalinga / ed invece è stellare". I "gemellaggi infiniti" delle piante sono quel gioco capillare di significanti che instaura un campo di senso tanto espanso da essere al contempo familiare ed estraneo, fin quasi sconcertante: l'inconchigliamento delle piante, la loro crescita autistica, apre inaspettatamente a "conversioni / mai udite del giallo / in gelb jaune amarillo". Il micropaesaggio casalingo della lingua diventa presto un cosmo in fermento, sì che la scintillazione proviene dai più lontani meandri stellari e i topinambur ne sono prosecuzione terrestre.

Se gli asterischi rimandano il lettore a una dimensione circonvolvente, siderale quanto botanica, che constringe specola e Via Lattea, è perché sono il luogo in cui avviene la precipitazione astrale e in cui deposita il sedimento; a livello visivo, ricostruiscono ciò che Zanzotto chiama "lo scatto della Gestalt, in cui tutto si assesta e viene completato, integrato in un'impensata unità" (ivi: 1312). Tale passaggio produce un bagliore accecante e insieme interrompe i legami ordinari della materia e della lingua, che restano reperibili in schegge, pietrisco e foglie, in una fillotassi come nuclearizzata. I topinambur sono corpi

celesti quanto l'asterisco che li rinsalda uno a fianco all'altro, in un cielo che ricorda quello della prima strofe di *Wir sehen dich*, poema celiano raccolto in *Von Schwelle zu Schwelle (Di soglia in soglia, 1955)*:

Wir sehen dich, Himmel, wir sehen dich.
Pocke um Pocke
treibst du hervor,
Pustel um Pustel.
So mehrst du die Ewigkeit¹⁷

Piaghe luminose, tessuto cutaneo al di sotto del quale ribolle materiale giallognolo. In botanica, tale anomalia cela in sé il debordare del micelio fungino sui tessuti della pianta: le pustole presagiscono sempre un germogliare, seppure marcescente. Così anche in Celan, ove tali lesioni sono avvisaglia dei movimenti morfogenetici insiti nel dire poetico e comportano l'accrescimento singolare di un *textus* libero da margini.

Nella traduzione, Bevilacqua decide di rendere 'Pustel' con 'papula', che ha varie accezioni. In medicina, indica una lesione cutanea costituita da una piccola massa in rilievo, mentre in zoologia è "negli echinodermi asteroidei, ciascuna delle estroflessioni retrattili della cavità celomatica, preposte alla funzione respiratoria, che sporgono tra le piastre dello scheletro"¹⁸. Avvicinato probabilmente dal basso e da una voce plurale, il cielo è certo tappezzato di pustole; eppure, a rinforzo cicatriziale, le branchiole estroflesse delle stelle marine si aprono e si chiudono, filtrano acqua salsa e vi medicano le ferite, in un profondo respiro. L'alterazione della pelle, al di sotto della quale ribolle essudato, ricorda il processo di produzione della crosta terrestre; dietro lo sfondo del cielo – o sotto il fondale oceanico – sembra pulsare quello stesso magma, che a volte fora la carta e coagula. Siano gli astri corpi celesti, organismi vegetali, creature marine o macchie d'inchiostro non fa molta differenza, giacché essi diventano quello stesso tessuto connettivo in cui cellule guaste trovano rinnovata organicità. In tal guisa la "nuova costellazione" di cui parla Adorno può essere ripristinata, serbanda la singolarità del poema e insieme trascendendola: la luce crostale è in grado di rinsaldare il cielo/mare celiano ai "solicini" di Zanzotto, a quelle "cose del tempo / quando il Montello era un frondoso mare..." (ivi: 558).

Con tutto ciò, usi ignora diversi dell'asterisco possono essere individuati all'interno della raccolta: in *Non si sa quanto verde* e in *E ti protendi come silenzio*, per esempio, esso dà l'abbrivo al testo, catalizzando l'attenzione del lettore vuoi per la misura eccessiva del carattere, vuoi per la giacitura esposta. Nel primo poema, il segno sembra indicare il punto esatto di convergenza tra il verde infinito e la pioggia infinita, il qui su cui cade l'accento due volte:

*

I

Non si sa quanto verde
sia sepolto sotto questo verde
né quanta pioggia sotto questa pioggia
molti sono gli infiniti
che qui convergono
che di qui s'allontanano
dimentichi, intontiti
[...] (ivi: 825)

L'asterisco è l'ente fondamentale e minimo attraverso il quale i due mondi si sfiorano e sovrappongono, per poi abbandonarsi fuggacemente, quasi immemori del contatto. In quell'unico luogo, che è para-linguistico,

Forse non-si-sa per un
sordo movimento di luce si
distilla in un suono effimero, e sa
Forse si lascia sfiorare, si sporge,
congiunge
membra a membra, ritorce
(ibidem)

Un raggio luminoso si fa suono volatile e in quell'attimo il "non si sa" posto al principio vede emergere un ponte tra le parole: "non-si-sa", stretto ora dai trattini, finalmente "sa", gli opposti collimano come membra simmetriche di un medesimo corpo, intrecciati nell'"ein Faden, / an dem er herabwill, der Stern" celaniano. L'asterisco è la spola dove gli infiniti si torcono incessantemente ora in un senso, ora in senso opposto.

In *E ti protendi come silenzio*, invece, Zanzotto celebra una casa diroccata invasa dagli arbusti dei noccioli selvatici, "che si affacciano come per una esibizione di esistenza" (ivi: 1676). Vi si rivolge così:

*

[...]

SEI SPECOLA

traluci dall'alto una vendita al minuto
di sole e ombre di punto
in nonpunto, fruscio, dissoluzione
di meridiane stelle!
di miriadi, a mazzi, di nocciole!
(ivi: 838)

Di nuovo l'accostamento di elementi discordi, quale sole/ombre o punto/nonpunto, produce sulla pagina un segno dialettico, l'asterisco, che trascina dietro di sé il proprio suono e poi scompare – nei termini usati da Carson. Tale suono è qui "fruscio, dissoluzione" di astri al mezzogiorno, perpendicolari alla testa del poeta, come quello posto alla sommità del testo. Stelle e nocciole sono i frammenti di una realtà a frattale che si assembla e disarticola producendo brusii; che trova subito montaggio nella figura posta in esergo, isomorfa ma come stratificata, di diversa scala e forse anche registro di tempo.

Infine, in *Sedi e siti* (ivi: 853-854) uno degli ultimi testi di cui si compone *Meteo*, l'asterisco viene triplicato e posto a intermezzo delle sette sezioni, assumendo i tratti di operatore matematico preposto alla moltiplicazione in un discorso che ha attinenza con la vitalba – rampicante boschiva che soffoca la vegetazione arborescente e la cui morte apparente premonisce l'arrivo della primavera (Borghesi 2016; Catulini 2021). Quantunque il tentativo del poeta di fare economia risulti evidente nella ridondanza di 'lesinare' e di termini legati al campo semantico del brullicchio, il simbolo viene paradossalmente incrementato: l'asterisco esemplifica altresì "il superfluo e accanito raccogliersi-in-luogo" delle piante, la loro strenua volontà di costituirsi a paesaggio; nonché il confine sfumato, la "recinzione vaga del superfluo" che compendia e insieme eccede il "campo del possibile" di cui parla Celan.

D'altronde, il testo pare riprodurre tanto il proliferare delle "infestanti vegetazioni post-naturali" – così come definite da Cortellessa (2021: 278) – quanto il procedere ostacolato dell'uomo, attraverso giustapposizioni con variazione e iterazioni più o meno contigue che conformano i getti in glomi striscianti, impedendo una vera avanzamento del discorso. Il

“grigiore-vitalbe” ammorba con “incontenibili soprusi di / guizzi e vertigini, pensieri vizzi / ma pur sempre, anche nella morte primaticci” i campi, già per altro in sfacelo a causa della speculazione edilizia. L’aggettivo ‘primaticci’¹⁹ è qui di primario interesse: i ragionamenti che compongono la materia grigia delle vitalbe sono fiacchi, sebbene precoci; pur quasi appassiti, presentano “punteggiature areolate grosse e rotonde”, attraverso le quali circola la linfa. I fusti delle vitalbe si allargano testualmente grazie a una proliferazione che riguarda la scrittura tutta, e dunque anche i segni grafici, apparentemente irrilevanti.

Nondimeno, gli asterischi non conformano unicamente il dotto linfatico che consente l’espansione calcolatrice della vitalba – quanto del testo. Essi sono, nella loro veste grafica, traccia priva di differenziazione: radialmente simmetrici, sembrano esaudire il veto celaniano “Sprich – / Doch scheide das Nein nicht vom Ja”. La struttura²⁰ mostra che il componimento trova nel proprio centro lo specchio concavo donde le vitalbe – e gli asterischi – promanano, nell’“arsa farsa / di fantascienza” di una realtà senza confini, di “prati oltre i prati” all’infinito riproposti e pure privi di un “nucleo primario di irradiazione” (Barthes 1984: 88). La triplice stellina compone l’ossatura riflessa di un paesaggio resiliente in cui liane orticanti si intrecciano, “mai stanche di soffrire, stranirsi, di giocarsi / l’ultimo filo”; è invero una linea di fuga di “conduttori con pareti sottili”, cellule biancastre dal “lume piuttosto grande”, trachee in cui la testimonianza dell’“incoercibile desiderio di lodare la realtà” (Zanzotto 1999: 1206) seguita a traspirare – e a trasparire.

Quand’anche non si fosse infine persuasi che il concetto di paesaggio, riluttante a pretese definitive, è sempre allo stato nascente (Simmel 2006), resta però l’evidenza che la lingua della poesia possa, in ogni sua singolare configurazione, “minuscola stella”, farsi di volta in volta patria del poeta,²¹ “vero luogo” dell’abitare umano. L’asterisco, va da sé, non solo getta luce sul funzionamento del testo, prendendo parte a territori letterari sin da principio intesi in senso poetologico; tantomeno sfinisce nella cogenza materica del *layout*, di trame vegetali, tracce o strie meteoriche. Esso facilita altresì lo sconfinamento del poema verso ciò che lo attornia, come in filologia nella nota a margine: la Storia passata presente e futura, altre geografie e altri versi. Ciò che conta è quindi il

suo cooperare alla genesi di “quel cerchio di luci, ombre, vaghe figure che continua a inanellarci col suo tessersi, smagliarsi, ricomporsi” (Zanzotto 2013: 47), che noi percepiamo come paesaggio e che trova nel residuo la propria cifra (r)esistenziale.

Note

- ¹ “La poesia e i suoi punti compatti. Resistenza – anche – da lì. Dalle compattezze riconoscere quanto irradia” (Celan 2020: 160-161).
- ² In “L’arguzia del paesaggio”, Farinelli compie un parallelismo tra il paesaggio, strumento rivoluzionario nelle mani di Alexander von Humboldt, e il motto di spirito freudiano: il paragone sarebbe possibile in virtù della polisemia del termine.
- ³ Le descrizioni della natura nella letteratura europea tardoantica e medievale sono infatti ornamentali, mai trascendenti la dimensione linguistica e prive di referenza, poiché non tanto interessate a restituire la realtà, ma a costruire paesaggi ideali. Cfr. Curtius (2010: 207-226).
- ⁴ L’infinito deriva dal participio inserito nel verso “Ho paesaggio molto.”, che figura nel diciottesimo e ultimo pannello delle zanzottiane *Profezie o memorie o giornali murari*, in *La Beltà* (1968). Il verbo denominale volge a favore della componente dinamica, mai chiusa in calco, di ciò che indichiamo come ‘paesaggio’: “[...] paesaggio mette a fuoco la presenza umana e le lacerazioni della storia, è come dire io ho usato il “paesaggio” come schermo più di una volta ma il “paesaggio” è invece un deposito di tracce e non può essere schermo, perché è lesa anch’esso, è macchiato di sangue” (Paolini 1999: 106).
- ⁵ Già nel VII secolo d.C., Isidoro di Siviglia informava il lettore che “l’asterisco, si pone laddove si sia verificata un’omissione in modo che attraverso tale segno sia messo in luce ciò che evidentemente manca: in greco, infatti, stella si dice ἀστὴρ, donde il nome dell’asterisco” (2014: 162).
- ⁶ La definizione di ‘territorio di genesi’ può essere intesa come corollario e declinazione particolare del concetto di *Sprachlandschaft*. Waterhouse sostiene che la poesia è in grado di costituire tale terreno, alla cui creazione concorrono anche materiali minimi: la ripetizione di parole o sillabe, per quel che concerne la scrittura celaniana; elementi linguistici (anche sincategorematici), storico-culturali, (an)organici, astrologici quanto meristematici, nell’opera zanzottiana.
- ⁷ Sebbene non esista, al momento, un lavoro monografico esaustivo dedicato ai rapporti tra Andrea Zanzotto e Paul Celan – o dell’influenza che quest’ultimo esercitò sul lavoro zanzottiano – diversi sono i contributi che hanno al centro un dialogo tra i due autori. Prime tra tutte le pagine che lo stesso poeta veneto dedica al collega bucovino (Zanzotto 1999: 1333-1337); si veda inoltre Natale (2020) insieme al saggio sopracitato di Waterhouse (2021). Utili anche i riferimenti a Celan inclusi in Cortellesa (2021), così come quelli al lavoro di Zanzotto in Miglio (2022).
- ⁸ Il concetto è derivato dall’*apparitio*, termine latino che indica un fenomeno o evento percettivo la cui manifestazione comporta un fulmineo ritrarsi, come il baluginio di una cometa. Nell’antichità questo mostrarsi è premonitore e aspetta di essere correttamente interpretato.
- ⁹ È Adorno stesso, nel saggio intitolato *Interpunzione*, a definire le posture “segni della esposizione”, preposti a servire “geroglificamente il rapporto che avviene all’interno della lingua, sulla loro stessa scia” (1979: 101). Una tale definizione sposa perfettamente il celebre aforisma celaniano “La poésie ne s’impose plus, elle s’expose [La poesia non s’imponne più, si espone]” (2020: 172-173).
- ¹⁰ “Dunque ancora / vi sono dei templi. Una / stella, certo, / ha luce ancora. / Nulla, / nulla è perduto” (Celan 1998: 341-342).
- ¹¹ “cori, in quel tempo, i / salmi. O, o- /sanna.” (Celan 1998: 342-343).
- ¹² In Enciclopedia italiana Treccani, *ad v.* ‘asteriscus’: https://www.treccani.it/enciclopedia/asteriscus_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (consultato l’ultima volta il 28 febbraio 2025).
- ¹³ “(- - taggrau, / der / Grundwasserspuren -) [(- - grigio come il giorno, / delle / tracce d’acqua freatica -)]” (Celan 1998: 344-345. Traduzione modificata rispetto all’originale).
- ¹⁴ Il riferimento è alle prime due strofe del poema: “Verbracht ins / Gelände / mit der untrüglichen Spur: // Gras, auseinandergeschrieben. Die Steine, weiß, / mit den Schatten der Halme: / Lies nicht mehr - schau! / Schau nicht mehr - geh! [Trasferito nella / landa / dalla traccia inconfondibile: // Erba, divisa da scritte. Le pietre, bianche, / con le ombre degli steli: / Non leggere più - guarda! / Non guardare più - va!]” (Celan 1998: 332-333).
- ¹⁵ “Parla - ma non dividere / il sì dal no. / Da’ anche senso al tuo pensiero: / dagli ombra. [...] // Sali. A tasto innalzati. / Più sottile divieni, quasi altro, più fine! / Più fine: un filo lungo il quale / vuole scendere, la stella: / per giù nuotare, giù, dove essa / si vede brillare: nel mareggiare / di errabonde parole” (Celan 1998: 230-231).
- ¹⁶ Anche in termini sonori: “L’esattezza dello haiku [...] ha evidentemente qualcosa di musicale (musica di significati, non necessariamente di suoni): lo haiku ha la purezza, la sfericità e il vuoto stesso d’una nota musicale” (Barthes 1984: 88).
- ¹⁷ “Ti vediamo, o cielo, ti vediamo. / Pustola dopo pustola / Tu fai germogliare, / papula dopo papula. / Così accresci l’eternità” (Celan 1998: 225-226).
- ¹⁸ Vocabolario Treccani online, *ad v.* ‘papula’: <https://www.treccani.it/vocabolario/papula> (consultato l’ultima volta il 28 febbraio 2025).
- ¹⁹ Esso indica, di norma, frutta, ortaggi e fiori maturati o sbocciati anzitempo; determina, inoltre, il legno primaverile, quello che “si sviluppa all’inizio della stagione favorevole e, a seconda del clima, può formarsi fino nell’estate avanzata [...] caratterizzato da elementi conduttori con pareti sottili, lume piuttosto grande e punteggiature areolate grosse e rotonde”, in Vocabolario Treccani online, *ad v.* ‘primaticcio’: <https://www.treccani.it/vocabolario/primaticcio> (consultato l’ultima volta il 28 febbraio 2025).
- ²⁰ Tre sezioni iniziali, la cui lunghezza aumenta di multiplo in multiplo (tre, sei, nove versi), si specchiano nella settima porzione del testo, dopo la quale tre strofe si susseguono in ampiezza decrescente per lo stesso numero complessivo di versi: diciotto.
- ²¹ Celan lo scrive in termini perspicui: “Die Heimat des Dichters ist sein Gedicht, sie wechselt von einem Gedicht zum andern. Die Entfernungen sind die alten, ewigen: unendlich wie der Weltenraum, in dem jedes Gedicht sich zu behaupten sucht als – winziges – Gestirn [La patria del poeta è la sua poesia, che cambia da una poesia all’altra. Le distanze sono quelle antiche, eterne: infinite come l’universo in cui ogni poesia cerca di affermarsi quale – minuscola – stella]” (2020: 44-45).

Bibliografia

- ADORNO T. W. (1979), *Note per La Letteratura 1943-1961*, Einaudi, Torino.
- ID. (2020), *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino.
- BARTHES R. (1984), *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino.
- BORGHESI A. (2016), "Fiori di faglia. Meteo di Andrea Zanzotto", in *Strumenti critici* (1), pp. 83-100.
- CARSON A. (1999), *Economy of the Unlost: Reading Simonides of Keos with Paul Celan*, Princeton University Press, Princeton.
- CATULINI D. (2021), *L'infinito proliferare dell'essere: poesia e immaginario in Andrea Zanzotto*, Carocci editore, Roma.
- CELAN P. (1998), *Poesie*, trad. it. Bevilacqua G., Mondadori, Milano.
- ID. (2012), *La verità della poesia: 'il meridiano' e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino.
- ID. (2020), *Microliti: aforismi, abbozzi narrativi e frammenti di poetica*, trad. it. Borso D., Mondadori, Milano.
- CORTELLESSA A. (2021), *Andrea Zanzotto: il canto nella terra*, Laterza, Bari.
- CURTIUS E. R. (2010), *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Antonelli R., trad. it. A. Luzzatto e M. Candela, La Nuova Italia editrice, Scandicci.
- EUSTERSCHÜLTE A. (2017), "Apparitiones. Apparenza e manifestazione dell'arte nella Teoria estetica di Theodor W. Adorno", in *La Cultura* (1), pp. 119-146.
- FARINELLI F. (1991), "L'arguzia del paesaggio", in *Casabella* (575-576), pp. 201-210.
- FIORITOS A. (1994), "Nothing: History and Materiality in Celan", in ID. (a cura di), *Word Traces: Readings of Paul Celan*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp. 295-341.
- ISIDORO DI SIVIGLIA (2014), *Etimologie o Origini*, a cura di A.V. Canale, UTET, Novara.
- JAKOB M. (2005), *Paesaggio e letteratura*, L. S. Olschki, Firenze.
- MAGUIRE L. E. (2020), *The Rhetoric of the Page*, Oxford University Press, Oxford.
- PAOLINI M. (1999), "Colloquio con Andrea Zanzotto. Confusioni e distinzioni", in ID., *Bestiario Veneto. Parole Mate, Edizione Biblioteca dell'Immagine*, Pordenone, pp. 101-114.
- RICHARD J.-P. (1984), *Pages, Paysages. Microlectures II*, Seuil, Paris.
- RUSSO PREVITALI A. (2018), *Il destinatario nascosto: lettore e paratesto nell'opera di Andrea Zanzotto*, Franco Cesati editore, Firenze.
- SIMMEL G. (2006), *Saggi sul paesaggio*, a cura di Sassatelli M., Armando, Roma.
- STIRNER S. (2023), "A Different Witness: Bearing with the Past in Paul Celan's Engführung", in MENDICINO K. e ZECHNER D. (a cura di), *Thresholds, Encounters: Paul Celan and the Claim of Philology*, State University of New York Press, Albany, pp. 35-57.
- THEILE W. (1992), "Landschaftspoese - Sprachlandschaft: Poetologische Lyrik des 20. Jahrhunderts", in *Poetica* 24(3/4): 394-442.
- WATERHOUSE P. (2021), *In territorio di genesi: saggio su alcune poesie di Paul Celan e Andrea Zanzotto*, trad. it. C. Miglio, Castelvecchi, Roma.
- ZANZOTTO A. (1991), *Fantasie di avvicinamento*, a cura di Villalta G. M., Mondadori, Milano.
- ID. (1999), *Le Poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, Mondadori, Milano.
- ID. (2011), *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco, Mondadori, Milano.
- ID. (2013), *Luoghi e paesaggi*, a cura di M. Giancotti, Bompiani, Milano.

Autori | Autrici

Anne-Laure Amilhat-Szary, Ph.D., è professoressa ordinaria presso l'Università Grenoble-Alpes e il centro di ricerca in scienze sociali CNRS Pacte, in Francia. È membro onorario dell'“Institut Universitaire de France” e presiede la Commission on Political Geography of the International Geographical Union. Geografa politica specializzata negli studi di confine, la sua analisi comparativa delle dinamiche di frontiera in America Latina e in Europa l'ha portata a formulare il concetto di “confine mobile”. Le sue ricerche più recenti riguardano le interrelazioni tra spazio e arte, all'interno e intorno a luoghi contesi e contestati. È membro fondatore del collettivo antiAtlas of borders, un progetto tra scienza e arte. Attualmente lavora all'organizzazione di mostre che affrontano le tematiche delle frontiere e delle migrazioni, esaminando i bias insiti in questo approccio alla diffusione dei risultati scientifici e analizzando le condizioni in cui tali iniziative vengono recepite. Nel 2025 ha co-curato, insieme ad Andrea Masala e al collettivo Procuraduría, la mostra *Bordear, una idea de frontera* presso il museo Palacio de la Autonomía (Fundación UNAM, Città del Messico). Nel 2026 è stata membro attivo del comitato scientifico che ha collaborato con il Museo della Scienza di Parigi alla mostra *Frontière* (Cité des Sciences, La Villette).

Elisa Arecco è dottoranda in letteratura francese contemporanea e ecopoetica in cotutela con l'Università di Genova e l'Université Savoie Mont Blanc. La sua tesi analizza le modalità di relazione tra personaggi umani e non umani nella finzione francese dell'estremo contemporaneo. Ha partecipato a diversi convegni collegati a queste tematiche e ha pubblicato due contributi su *Continuer* di Laurent Mauvignier (*La Torre di Babele*, 2024) e su *Villa Amalia e Les Solidarités mystérieuses* di Pascal Quignard (*Trasparenze*, 2023).

Veronica Bassini è tipografa, stampatrice d'arte e storica dell'arte. Ha conseguito la laurea magistrale in Storia dell'arte presso l'Università degli Studi di Milano e un diploma in stampa d'arte presso la Scuola Civica del Castello Sforzesco di Milano. È fondatrice di Anonima Impressori, laboratorio dedicato alla stampa tipografica a caratteri mobili e alla valorizzazione della tradizione tipografica italiana. È dottoranda in Storia dell'arte contemporanea presso l'Università di Genova, dove insegna Storia della grafica e Storia dell'arte come docente a contratto. La sua ricerca si concentra sulla storia della grafica, sulla cultura della stampa e sulla mate-

Contributors

Anne-Laure Amilhat-Szary, Ph.D., is full Professor at Grenoble-Alpes University and the CNRS Pacte social sciences research center), France. She is an honorary member of the 'Institut Universitaire de France' and chairs the Commission on Political Geography of the International Geographical Union. Political geographer dedicated to border studies, her comparative analysis of the border dynamics in Latin America and in Europe, led her to formulate the notion of "mobile border. Her recent research concerns the interrelations between space and art, in and about contested places. She is a founding member of the antiAtlas of borders collective, a science-art project. She currently works on organizing exhibitions addressing the issues of borders and migration, examining the biases inherent in this approach to disseminating scientific findings and analyzing the conditions under which such initiatives are received. In 2025, she co-curated, alongside Andrea Masala and the Procuraduría collective, the exhibition *Bordear*, una idea de frontera at the Palacio de la Autonomía museum (Fundación UNAM, Mexico City). In 2026, she was an active member of the scientific committee that collaborated with the Science Museum in Paris on the *Frontière* exhibition (Cité des Sciences, la Villette).

Elisa Arecco is a PhD candidate in contemporary French literature and ecopoetics at the University of Genoa and University of Savoie Mont Blanc. Her thesis focuses on the representations of the relationship between human and non-human characters in the 21st century French fiction. She participated in conferences relating to these themes and she published two articles on *Continuer* by Laurent Mauvignier (*La Torre di Babele*, 2024) and *Villa Amalia* and *Les Solidarités mystérieuses* by Pascal Quignard (*Trasparenze*, 2023).

Veronica Bassini is a typographer, fine-art printer, and art historian. She holds an MA in Art History from the University of Milan and a diploma in fine-art printing from the Scuola Civica del Castello Sforzesco in Milan. She is the founder of Anonima Impressori, a workshop devoted to traditional letterpress printing and the preservation of Italian typographic heritage. She is a PhD candidate in Contemporary Art History at the University of Genoa, where she teaches History of Graphic Design and History of Art as an adjunct lecturer. Her research focuses on, print culture, and the material history of publishing, with particular attention to editorial materials

rialità dell'editoria, con particolare attenzione ai materiali editoriali prodotti dalle gallerie d'arte private tra il 1960 e il 1980. Tra le sue pubblicazioni si segnala la monografia *Qui non c'è niente da leggere. Libri d'artista dagli archivi genovesi* (2023). Ha inoltre curato mostre dedicate al rapporto tra arte ed editoria, tra cui *L'artista e il libro: da Rodin a Picasso* (2024) e *Nello studio di Pipein Gamba: immagini di una Genova di fine Ottocento* (2025).

Jessica Bianchera è una storica dell'arte, critica d'arte e curatrice, specializzata in arte contemporanea. Attualmente è dottoranda PNRR in Museologia e critica artistica e del restauro presso l'Università di Verona e visiting researcher presso la University of Warwick (UK). Collabora con il Museo del Contemporaneo UniVr e con Fondazione Cariverona per la valorizzazione del patrimonio artistico attraverso progetti di ricerca, mostre e programmi pubblici. È fondatrice e direttrice artistica di Urbs Picta (Verona).

Anna Chiara Cimoli, storica dell'arte e museologa, è RTT in Storia dell'arte contemporanea all'Università degli studi di Bergamo. Laureata in Storia dell'Arte all'Università Statale di Milano, ha conseguito una specializzazione in Museologia all'École du Louvre e un dottorato in Storia dell'Architettura al Politecnico di Torino. Si occupa in particolare della relazione fra museologia sociale, migrazione e pratiche partecipative, con un focus sulle tracce del colonialismo e l'interpretazione dei patrimoni contestati. Dal 2020 è curatrice di MUBIG, un museo di comunità a Milano (con ABCittà); dal 2024 coordina "Galassia", il progetto partecipativo di co-ricerca promosso dalla GAMEC di Bergamo. Fa parte del comitato d'indirizzo del progetto *Personeper. Accessibilità nei luoghi della cultura*, coordinato dalla Fondazione Scuola del Patrimonio. È co-editor della rivista *Roots&Routes. Research on Visual Culture* e responsabile scientifica della collana "Museologia presente" per Nomos edizioni.

Rémi Coignet è stato scrittore, giornalista ed editore freelance. Dopo aver studiato letteratura e fotografia all'Università di Montpellier III e alla Sorbonne Nouvelle di Parigi, ha conseguito un master post-laurea in gestione editoriale presso l'ESCP Europe. Ha lavorato per le principali case editrici di libri illustrati, tra cui La Martinière, curando pubblicazioni su argomenti diversi come l'architettura, la moda, la fotografia di anima-

produced by private art galleries between 1960 and 1980. Her publications include the monograph *Qui non c'è niente da leggere. Libri d'artista dagli archivi genovesi* (2023). She has also curated exhibitions on the relationship between art and publishing, including *The Artist and the Book: From Rodin to Picasso* (2024) and *In the Studio of Pipein Gamba: Images of Fin-de-Siècle Genoa* (2025).

Jessica Bianchera is an art historian, art critic and curator, specialising in contemporary art. She is currently a PhD student in Museology, Art Criticism and Conservation at the University of Verona and a visiting researcher at the University of Warwick (UK). She collaborates with the UniVr Museum of Contemporary Art and the Cariverona Foundation to promote artistic heritage through research projects, exhibitions and public programmes. She is the founder and artistic director of Urbs Picta (Verona).

Anna Chiara Cimoli is an art historian and museologist, and a lecturer in Contemporary Art History at the University of Bergamo. She holds a degree in Art History from the University of Milan, a specialization in Museology from the École du Louvre, and a PhD in History of Architecture from the Polytechnic University of Turin. Her research focuses on the relationship between social museology, migration, and participatory practices, with particular attention to the legacies of colonialism and the interpretation of contested heritage. Since 2020, she has been curator of MUBIG, a community museum in Milan (in collaboration with ABCittà), and since 2024 she has coordinated "Galassia," a participatory co-research project promoted by GAMEC in Bergamo. She is also a member of the steering committee of the project *Personeper. Accessibility in cultural institutions*, coordinated by the Fondazione Scuola del Patrimonio. Anna is co-editor of the journal *Roots&Routes. Research on Visual Culture* and scientific director of the book series *Museologia presente* for Nomos Edizioni.

Rémi Coignet has worked as a freelance writer, journalist and editor. After studying literature and photography at the University of Montpellier III and the Sorbonne Nouvelle in Paris, he obtained a postgraduate master's degree in publishing management from ESCP Europe. He has worked for leading publishers of illustrated books, including La Martinière, editing publications on a range of subjects such as architecture, fashion and wildlife photography. In 2008, he

li. Nel 2008 ha creato il blog *Des Livres et des photos* sul sito web del quotidiano "Le Monde". Caporedattore della rivista "The Eyes", ha pubblicato regolarmente articoli su numerose testate nazionali e internazionali quali "Les Inrockuptibles", "The Photobook Review" e "Polka". È stato membro della giuria di prestigiosi premi di fotografia: le Rencontres d'Arles Book Award, il Premio Nadar, l'Unseen Dummy Award e il Kassel Photobook Award. Dal 2014 al 2020 ha pubblicato tre volumi dal titolo *Conversations*, raccolte delle sue interviste con i fotografi (The Eye Publishing e delpire & co). Nel 2024, presso la galleria Jean-Kenta Gauthier di Parigi, è stata inaugurata la mostra *Rémi Coignet, Trait d'union* che ha raccolto lavori di Daniel Blaufuks, Raphaël Dallaporta e JH Engström che hanno reso omaggio a Rémi Coignet (1969-2023) e alla sua opera.

Andrea Daffra (Genova, 1990) si è laureato in Storia dell'Arte presso l'Università di Genova, dove ha concluso il suo percorso formativo alla Scuola di Specializzazione. All'interno del medesimo Ateneo, collabora con l'Archivio d'Arte Contemporanea (AdAC). Ha pubblicato contributi in diverse riviste accademiche e ha partecipato a numerosi convegni nazionali e internazionali; la sua ricerca si concentra principalmente sulla pittura italiana degli anni Settanta, sul rapporto tra arte e antropologia e sulla performance Butō. Attualmente è dottorando in Digital Humanities con un progetto di ricerca dedicato alla relazione tra archivio e performance.

Massimo De Grassi è professore ordinario di Storia dell'arte contemporanea presso il Dipartimento di Studi Umanistici degli studi di Trieste. In avvio di carriera si è interessato principalmente di scultura veneta del Sei e Settecento approfondendone anche i rapporti con l'arte antica. Ha poi approfondito tematiche relative alla decorazione plastico-pittorica in area veneto-friulana tra Sei e Settecento. Negli ultimi anni i suoi interessi si sono allargati alle scene dell'intaglio ligneo di epoca barocca e della scultura, soprattutto monumentale, dell'Ottocento e nel Novecento in Italia e all'estero approfondendone i rapporti con l'architettura e la decorazione pittorica con un fuoco concentrato su temi di storia globale aperti a contaminazioni interdisciplinari.

Alessandro Ferraro, Ph.D., insegna a contratto "Storia delle mostre" e "Artistic Image Analysis" presso l'Università degli Studi di Genova. È stato assegnista di ricerca presso l'Università di Parma per il progetto PRIN PNRR *Straniere. La ricezione delle arti e delle culture non-europee in Italia dal*

created the blog *Des Livres et des photos* on the website of the daily newspaper "Le Monde". As editor-in-chief of "The Eyes magazine", he has regularly published articles in numerous national and international publications such as "Les Inrockuptibles", "The Photobook Review" and "Polka". He has served on the jury for prestigious photography awards: the Rencontres d'Arles Book Award, the Nadar Prize, the Unseen Dummy Award and the Kassel Photobook Award. Between 2014 and 2020, he published three volumes of *Conversations*, collections of his interviews with photographers (The Eye Publishing and delpire & co). In 2024, the exhibition *Rémi Coignet, Trait d'union* opened at the Jean-Kenta Gauthier gallery in Paris, bringing together works by Daniel Blaufuks, Raphaël Dallaporta and JH Engström that paid tribute to Rémi Coignet (1969-2023) and his work.

Andrea Daffra (b. 1990, Genoa) graduated in Art History from the University of Genoa, where he completed his studies at the School of Specialisation. Within the same institution, he collaborates with the Archives of Contemporary Art (AdAC). He has published in various academic journals and attended several national and international conferences, with research primarily focusing on Italian painting of the 1970s, the relationship between art and anthropology, and Butō performance. He is currently a PhD student in Digital Humanities, with a research project exploring the relationship between the archive and performance.

Massimo De Grassi is Full Professor of Contemporary Art History at the Department of Humanities at the University of Trieste. Early in his career, he focused primarily on Venetian sculpture of the 17th and 18th centuries, also exploring its connections with ancient art. He subsequently expanded his research into themes relating to sculptural and pictorial decoration in the Veneto-Friuli region between the 17th and 18th centuries. In recent years, his interests have broadened to include Baroque woodcarving and sculpture—particularly monumental works—from the 19th and 20th centuries in Italy and abroad, exploring their relationship with architecture and pictorial decoration, with a focus on themes of global history open to interdisciplinary influences.

Alessandro Ferraro, Ph.D., is an adjunct lecturer in *History of Exhibitions and Artistic Image Analysis* at the University of Genoa. He was a research fellow at the University of Parma for the PRIN PNRR project *Straniere. La ricezione delle arti e delle culture non-europee in Italia dal 1945 al 2000*.

1945 al 2000. È stato visiting professor presso la Stockholms Universitet, nel 2024 ha pubblicato per Mimesis la monografia *L'astrazione come condizione storica*. Di recente ha pubblicato gli atti del convegno da lui curato presso l'Università di Parma *Mostra come dispositivo. Prospettive di ricerca sull'esperienza espositiva* (Postmedia Books).

Giorgia Gastaldon is an assistant professor in Contemporary Art History at Università di Roma Tor Vergata. Scientific director of the ministerial project *Now we have seen. Women and art in the Seventies in Italy*, hosted by the Bibliotheca Hertziana, she has been a post-doctoral fellow at the Getty Research Institute, the Fondazione Ragghianti (Lucca), the University of Udine. In 2014, she received her Ph.D. with a dissertation on Mario Schifano, published in 2021. Alongside her academic career, she works as an independent curator of contemporary art and art history.

Leo Lecci Leo Lecci insegna Storia dell'arte contemporanea e Storia della grafica in età contemporanea all'Università degli Studi di Genova, dove è anche responsabile dell'Archivio d'arte contemporanea (AdAC). È stato *visiting professor* presso la Beijing University of Chemical Technology e *visiting researcher* presso l'Università di Grenoble. Nel 2025 ha coordinato per il Comune di Genova il progetto *Genova e l'Ottocento*. È autore di numerosi testi critici relativi all'arte dei secoli XIX-XXI pubblicati in libri e riviste nazionali e internazionali e ha partecipato all'organizzazione di mostre in spazi pubblici e privati. È membro del comitato editoriale della rivista *Kaypunku* dell'Università di Lima e del comitato scientifico della collana "Archeologia arte e società" dell'editore Mimesis; codirige le collane "Giano bifronte" per la Genova University Press e "Biblioteca di arte contemporanea" per Sagep Editori.

Maria Giovanna Mancini è professoressa associata di Storia dell'arte contemporanea e Storia della fotografia presso l'Università degli Studi di Bari "Aldo Moro". I suoi interessi di ricerca riguardano i metodi della storia dell'arte, con particolare attenzione alle teorie postcoloniali e alla *queer theory*. Una parte delle sue ricerche è stata dedicata alla svolta post-strutturalista della critica d'arte animata dalla rivista «October», approfondita nella monografia «October». *Una rivista militante* (Luciano, Napoli 2014). Negli ultimi anni ha concentrato la propria attività sull'analisi e la critica dell'arte nello spazio pubblico, ambito a cui ha dedicato i volumi monografici *Paesaggi integrati. Arte contemporanea come*

He has been a visiting professor at Stockholm University. In 2024 he published the essay *L'astrazione come condizione storica* (Mimesis). More recently, he edited and published the conference proceedings *Mostra come dispositivo. Prospettive di ricerca sull'esperienza espositiva* from a conference he organized at the University of Parma (Postmedia Books).

Giorgia Gastaldon è ricercatrice presso l'Università di Roma Tor Vergata. Direttrice scientifica del progetto ministeriale *Now we have seen. Women and art in the Seventies in Italy*, ospitato dalla Bibliotheca Hertziana, ha ottenuto borse post-doc dal Getty Research Institute, dalla Fondazione Ragghianti (Lucca), dall'Università di Udine. Nel 2014 ha ottenuto il dottorato con una tesi su Mario Schifano, pubblicata nel 2021. Parallelamente alla carriera accademica lavora anche come curatrice indipendente per musei e rassegne.

Leo Lecci teaches Contemporary Art History and the History of Contemporary Graphic Design at the University of Genova, where he also serves as director of the Archivio di Arte Contemporanea (AdAC). He was visiting professor at the Beijing University of Chemical Technology and visiting researcher at the University of Grenoble. In 2025, he coordinated the project *Genoa and the Nineteenth Century* for the Municipality of Genoa. He is the author of numerous critical essays on Nineteenth- to Twenty-first-century art, published in national and international books and journals. He has contributed to the organization of exhibitions in both public and private venues. Furthermore, he is a member of the editorial board of the journal *Kaypunku* (University of Lima) and of the scientific committee of the series "Archeology, Art and Society" (Mimesis); he also co-directs the editorial series "Giano bifronte" for Genova University Press and "Biblioteca di arte contemporanea" for Sagep Editori.

Maria Giovanna Mancini is Associate Professor of Contemporary Art History and History of Photography at the University of Bari "Aldo Moro". Her research focuses on the methods of art history, with particular attention to postcolonial and queer theory. Part of her work has been devoted to the post-structuralist turn in art criticism shaped by the journal *October*, a subject she explored in depth in the monograph *October. Una rivista militante* (Luciano, Naples, 2014). In recent years, she has concentrated her research on the analysis and critique of art in public space, to which she has devoted the monographs *Paesaggi integrati. Arte contemporanea come progetto del territorio* (Gli Ori, 2025)

progetto del territorio (Gli Ori, 2025) e *L'arte nello spazio pubblico: una prospettiva critica* (Plectica, 2011), oltre a numerosi saggi e contributi in volumi collettanei, tra cui *Fare paesaggio in Puglia. Strumenti e metodi per lo studio dell'arte nel territorio* (Edipuglia, 2025) e *Attraverso. Territorio e scultura* (Mimesis, 2025). Esito degli studi sul paesaggio è anche il progetto di ricerca *Linea sud: paesaggio fotografico dopo il Duemila*, sostenuto da Strategia fotografia 2025, promosso dalla Direzione Generale Creatività contemporanea del Ministero della Cultura e dalle società di settore. Si occupa, inoltre, delle pratiche dell'archivio nell'arte contemporanea e delle trasformazioni epistemologiche connesse ai grandi archivi interoperabili e digitali. Su questi ambiti ha sviluppato un'attività di ricerca articolata, che comprende pubblicazioni scientifiche, partecipazione a convegni internazionali e la curatela di seminari e volumi collettanei.

Filippo Yahia Masri ha studiato all'Università di Torino, dove si è laureato con una tesi dal titolo *Il multiplo dell'arte: nascita e fortuna in Italia, 1964-1975*. Ha poi svolto un ciclo di studi presso la Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Genova, dove attualmente è dottorando in Digital Humanities, con un progetto sulle principali dinamiche storico-artistiche di Torino negli anni Ottanta.

Danièle Méaux è specialista in fotografia contemporanea e professoressa emerita di Estetica e Arte all'Università di Saint-Étienne. Ha scritto *Voyages de photographes* (2009), *Géo-photographies. Une approche renouvelée du territoire* (2015), *Enquêtes. Nouvelles formes de photographie documentaire* (2019), *Photographie contemporaine & anthropocène* (2022), *Quand la photographie pense la forêt* (2024) e *Livres de photographie. Des espaces pour le documentaire de création* (2026). È redattrice capo della rivista online *Focales*.

Stefano Mudu è dottore di ricerca in Cultura Visuale presso l'Università Luav di Venezia. I suoi interessi di ricerca si concentrano sulle strategie di enactment e re-enactment nella produzione artistica contemporanea, sulle pratiche di riattivazione iconografica nella cultura visiva e sulla possibilità di ripensare la storia dell'arte in relazione alla teoria queer, al femminismo, al colonialismo e alle più urgenti questioni ecologiche. Attualmente è assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Bergamo, dove studia il ruolo delle immagini nei contesti di protesta, con particolare attenzio-

and *L'arte nello spazio pubblico: una prospettiva critica* (Plectica, 2011), as well as numerous essays and edited volumes, including *Fare paesaggio in Puglia. Strumenti e metodi per lo studio dell'arte nel territorio* (Edipuglia, 2025) and *Attraverso. Territorio e scultura* (Mimesis, 2025). Within the framework of her research on landscape, she is currently developing the project *Linea Sud: paesaggio fotografico dopo il Duemila*, supported by Strategia Fotografia 2025 and promoted by the Directorate-General for Contemporary Creativity of the Italian Ministry of Culture and several partners. She also works on archival practices in contemporary art and on the epistemological transformations related to large-scale interoperable and digital archives. In this field, she has developed an extensive research activity, including scholarly publications, participation in international conferences, and the curatorship of seminars and edited volumes.

Filippo Yahia Masri studied at the University of Turin, where he graduated with a thesis entitled *Il multiplo dell'arte: nascita e fortuna in Italia, 1964-1975* (The Multiple in Art: Birth and Fortune in Italy, 1964-1975). He then completed a course of study at the School of Specialisation in Historical and Artistic Heritage at the University of Genoa, where he is currently a PhD student in Digital Humanities, with a project on the main historical and artistic dynamics of Turin in the 1980s.

Danièle Méaux is a specialist in contemporary photography and Professor Emeritus of Aesthetics and Art Studies at the University of Saint-Étienne. She is the author of *Voyages de photographes* (2009), *Géo-photographies. Une approche renouvelée du territoire* (2015), *Enquêtes. New Forms of Documentary Photography* (2019), *Contemporary Photography & the Anthropocene* (2022), *When Photography Contemplates the Forest* (2024) and *Photography Books. Spaces for Creative Documentary* (2026). She is editor-in-chief of the online journal *Focales*.

Stefano Mudu holds a PhD in Visual Culture from Luav University of Venice. His research interests focus on the strategies of enactment and re-enactment in contemporary artistic production, on the practices of iconographic reactivation in visual culture, and on the possibility of rethinking art history in relation to queer theory, feminism, colonialism, and the most urgent ecological issues. He is currently a research fellow at the University of Bergamo, where he studies the role of images in protest contexts, with a particular focus on the role that visuality played during the HIV/AIDS epidemic.

ne al ruolo che la visualità ha svolto durante l'epidemia di HIV/AIDS.

Giulia Paloschi è dottoranda presso l'Università degli Studi di Bergamo. Il suo progetto di ricerca indaga, in un'ottica comparatistica, le dinamiche di resilienza e contaminazione che caratterizzano tanto i paesaggi umidi (lagune, estuari, paludi...), quanto la poiesi del verso nell'opera di Andrea Zanzotto, Alice Oswald ed Esther Kinsky. È inoltre membro del gruppo di ricerca "SINALEFE. Seminario Internazionale Permanente sulla Poesia Contemporanea".

Alessandro Secomandi è assegnista di ricerca e docente a contratto di Letteratura ispanoamericana presso l'Università degli Studi di Bergamo. Ha pubblicato saggi su Juan Rulfo, Álvaro Cepeda Samudio e Álvaro Mutis, fra gli altri, nonché una monografia su Federico Campbell e Leonardo Sciascia. La sua ricerca si fonda in prevalenza su un approccio comparativo, volto a esplorare i rapporti tra la letteratura ispanoamericana e altre letterature occidentali.

Alberto Spadafora, Ph.D., insegna "Teoria dei media e cultura visuale" e "Tecniche di promozione d'immagine con supporti multimediali" presso l'Università di Torino. I suoi principali ambiti di ricerca riguardano le teorie e le implicazioni tecno-estetiche dei media audiovisivi, anche nell'accezione globale della sostenibilità socio-ambientale e turistica. La sua ultima monografia è *Cinematography Studies. La fotografia cinematografica tra medialità, tecno-estetica e cultura metavisuale* (2024).

Paola Valenti è professore associato presso l'Università degli Studi di Genova, dove ricopre insegnamenti nell'ambito della storia dell'arte e dell'architettura del XX e XXI secolo. Dal 2019 è Adjunct Professor presso la Beijing University of Chemical Technologies; nel 2024 è stata Visiting Professor presso l'Université Grenoble Alpes (UGA) ed è membro di Pacte - Laboratoire de sciences sociales (UGA). Tra i suoi interessi di ricerca emergono quelli rivolti all'arte tedesca della prima metà del XX secolo, ai rapporti tra arte, architettura e urbanistica, alle pratiche artistiche connesse a temi dell'identità e della memoria, all'arte coloniale e postcoloniale, con particolare attenzione al lavoro dei Black British Artists. È attualmente capo dell'unità di ricerca genovese nell'ambito del PRIN 2022 "CONstruction and DEconstruction of Colonial Imagery in 20th-century Italy: cultural heritage and forms of representation - CODEC". È autrice di monografie su Lucio Fontana, Ludwig Meidner, Paul Klee e di numerosi

Giulia Paloschi is a PhD student at the University of Bergamo. Her research project investigates, from a comparative perspective, the dynamics of resilience and contamination that characterise both wetlands (lagoons, estuaries, marshes, etc.) and the poiesis of verse in the works of Andrea Zanzotto, Alice Oswald and Esther Kinsky. She is also a member of the research group "SINALEFE. Permanent International Seminar on Contemporary Poetry".

Alessandro Secomandi is a research fellow and adjunct lecturer in Spanish American Literature at the University of Bergamo. He has published articles on Juan Rulfo, Álvaro Cepeda Samudio, and Álvaro Mutis, among others, as well as a monograph on Federico Campbell and Leonardo Sciascia. His research is primarily grounded in a comparative approach aimed at exploring the relationships between Spanish American literature and other Western literatures.

Alberto Spadafora, Ph.D., is Adjunct Professor of Media Studies and Visual Culture Studies at University of Turin (Italy). His main areas of research focus on the audiovisual media theories and their techno-aesthetic connotations – also in the perspective of tourism and socio-ecological sustainability. His latest book is *Cinematography Studies* (2024). His essays include *ican Essays* 2017. He collaborated with director Gianfranco Rosi at the script of *Notturmo* (2020).

Paola Valenti is Associate Professor at the University of Genoa, where she teaches courses in the history of twentieth- and twenty-first-century art and architecture. Since 2019, she has been Adjunct Professor at the Beijing University of Chemical Technology; in 2024, she was Visiting Professor at Université Grenoble Alpes (UGA), where she is also a member of the Pacte - Laboratoire de sciences sociales. Her research interests focus on German art of the first half of the twentieth century; the relationships between art, architecture, and urban planning; artistic practices connected to issues of identity and memory; and colonial and postcolonial art, with particular attention to the work of Black British artists. She currently leads the Genoa research unit within the framework of the PRIN 2022 project "Construction and Deconstruction of Colonial Imagery in Twentieth-Century Italy: Cultural Heritage and Forms of Representation (CODEC)." She is the author of monographs on Lucio Fontana,

saggi pubblicati su riviste scientifiche, cataloghi di mostre e volumi collettanei in ambito nazionale e internazionale.

Virginia Vannucchi è dottoranda in Storia delle Arti e dello Spettacolo presso l'Università degli Studi di Firenze, dove conduce il progetto di ricerca *Definire la eco-arte: esperienze e sperimentazioni in Italia dal Duemila a oggi*, dedicato alla mappatura dell'arte ecologica in Italia attraverso un'analisi critica e contestuale delle esperienze individuate. Durante il dottorato ha svolto un periodo di visiting presso il gruppo di ricerca di Art & Ecology della Royal Academy of Fine Arts di Anversa. Ha conseguito la laurea magistrale in Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi di Firenze, con un periodo di studio alla Universiteit Utrecht, ed è autrice dell'articolo *Art in the Capitalocene from Awareness to Action: The Work of Marzia Migliora and Luigi Coppola* (Edizioni Ca' Foscari, 2024).

Ludwig Meidner, and Paul Klee, as well as numerous essays published in peer-reviewed journals, exhibition catalogues, and edited volumes at both national and international levels.

Virginia Vannucchi is a Ph.D. candidate in History of Fine and Performing Arts at the University of Florence. Her research project, *Defining Eco-Art: Experiences and Experimentations in Italy from 2000 to the Present*, aims to map ecological art in Italy through a critical and contextual analysis of selected case studies. She spent a research period within the Art & Ecology research group at the Royal Academy of Fine Arts Antwerp. She holds a master's degree in History of Art from the University of Florence and completed part of her graduate studies at Utrecht University. She is the author of the article *Art in the Capitalocene from Awareness to Action: The Work of Marzia Migliora and Luigi Coppola* (Edizioni Ca' Foscari, 2024).