

Giuseppe D'Acunto, architetto, dottore di ricerca, è professore ordinario in Disegno presso l'Università luav di Venezia. Dal 2021 è direttore della sezione di coordinamento della didattica del Dipartimento di Culture del progetto, Università luav di Venezia. Dal 2018 è coordinatore scientifico del laboratorio di rappresentazione Vide (Vision Integral Design Environment) dell'Infrastruttura di ricerca Ir.Ide.

Sara Marini, architetta, dottoressa di ricerca, è professoressa ordinaria in Composizione architettonica e urbana presso l'Università luav di Venezia. Dal 2018 è coordinatrice scientifica del Centro editoria Pard (Publishing Actions and Research Development) dell'Infrastruttura di ricerca Ir.Ide e dal 2019 è direttrice della rivista "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory".

Antonio Calandriello, architetto, dottore di ricerca, è ricercatore in Disegno presso l'Università luav di Venezia e svolge attività di ricerca presso il Laboratorio di rappresentazione Vide dell'Infrastruttura di ricerca Ir.Ide dell'Università luav di Venezia.

Elisa Monaci, architetta, dottoressa di ricerca, dal 2018 collabora alle ricerche del Centro editoria Pard dell'Infrastruttura di ricerca Ir.Ide e dal 2019 è membro della redazione della rivista "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory".

Il volume restituisce differenti interpretazioni dell'etichetta "Made in Italy" esplorata come attitudine teorica e progettuale tracciandone un disegno articolato in percorsi molteplici, sfaccettati, multidisciplinari. Le prospettive sono cercate interrogando modi di fare, di pensare, terreni comuni e fratture per mettere in luce e in potenza le complessità e le contraddizioni del laboratorio Italia. I contributi raccolti propongono sfondi, visioni d'insieme, affondi in precisi luoghi, tempi, situazioni, opere, tratteggiano una galassia fatta di ricorrenze e mutazioni, di intrecci e dissonanze tese a rimarcare movimenti effimeri e solide realtà che continuano a nutrire e a definire la cangiante via italiana.

Il presente volume è edito come sintesi di alcuni risultati e possibili prospettive del programma di ricerca quinquennale dedicato al tema del "Made in Italy" sviluppato nell'ambito del progetto del Dipartimento di Eccellenza 2018-2022 dall'Infrastruttura di Ricerca Ir.Ide del Dipartimento di Culture del progetto dell'Università luav di Venezia.

Autori: Giorgia Aquilar, Daniele Balicco, Matteo Basso, Francesco Bergamo, Marco Bertozzi, Fiorella Bulegato, Antonio Calandriello, Giovanni Carli, Rossana Carullo, Felice Cimatti, Pippo Ciorra, Giuseppe D'Acunto, Alessandro De Magistris, Federico Deambrosis, Davide Deriu, Nicola Emery, David Fanfani, Elena Fava, Laura Fregolent, Dario Gentili, Maria Giuseppina Grasso Cannizzo, Gabriella Liva, Jacques Lucan, Sara Marini, Sandro Marpillero, Ezio Micelli, Luca Molinari, Elisa Monaci, Gabriele Monti, Francesco Musco, Elena Ostanel, Jonathan Pierini, Antonio Pizza, Gundula Rakowitz, Cecilia Rostagni, Luka Skansi, Stefano Tornieri, Angela Vettese.

20.00 euro

PROSPETTIVE DEL MADE IN ITALY

PROSPETTIVE DEL MADE IN ITALY

Infrastruttura di ricerca Ir.Ide
Dipartimento di Culture del progetto
Università luav di Venezia

a cura di
Giuseppe D'Acunto, Sara Marini,
Antonio Calandriello, Elisa Monaci

Libria
ISBN 978-88-6764-343-1



PROSPETTIVE DEL MADE IN ITALY

a cura di
Giuseppe D'Acunto, Sara Marini,
Antonio Calandriello, Elisa Monaci

a Jacques Lucan

L I B R I A

Università Iuav di Venezia, Dipartimento di Culture del Progetto – Dipartimento di Eccellenza (2018-2022), Infrastruttura di Ricerca. Integral Design Environment – Ir.Ide.

Direttore del Dipartimento di Culture del progetto, Piercarlo Romagnoni; Direttore della sezione di coordinamento della ricerca e dell'Infrastruttura Ir.Ide, Francesco Musco; Responsabili scientifici Ir.Ide - Dipartimento di Eccellenza, Carlo Magnani 2018-2020, Laura Fregolent 2020-2022.

Il volume è un progetto del Centro Editoria Pard – Publishing Actions and Research Development. Comitato scientifico Pard: Sara Marini (responsabile scientifico), Angela Mengoni, Gundula Rakowitz, Annalisa Sacchi.

Per le immagini contenute in questo volume gli autori rimangono a disposizione degli eventuali aventi diritto che non sia stato possibile rintracciare. I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento anche parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.
Materiale non riproducibile senza il permesso scritto dell'Editore.

Fondi per la pubblicazione
Dipartimento di Eccellenza 2018-2022 - Finanziamento Miur

Le fotografie alle pagine 7; 38; 47; 48; 74; 126; 134; 145; 157; 169; 203; 211; 224; 258; 284; 317; 345; 360 sono di Sissi Cesira Roselli, ciclo *Archeologie scolastiche*, 2012-2020.

Coordinamento Editoriale
Antonio Carbone

Prima edizione
Febbraio 2024

Casa editrice Libria
Melfi (Italia)
www.librianet.it

ISBN 978-88-6764-343-1
DOI: 10.25432/9788867643431

INDICE

Introduzioni

Il Made in Italy come attitudine. Prospettive di ricerca e di progetto 8
Giuseppe D'Acunto, Sara Marini

*Un'infrastruttura di ricerca per l'Università Iuav di Venezia:
Integral Design Environment Ir.Ide* 15
Francesco Musco

Il Dipartimento e l'Infrastruttura di ricerca Ir.Ide 18
Laura Fregolent

Traiettorie del Made in Italy

Made in Italy? L'idea di piazza fra modelli, miti e migrazioni 28
Davide Deriu

“Made in Heaven, made in Heaven. That's what they say” 39
Nicola Emery

Architetture dall'esistente 49
Maria Giuseppina Grasso Cannizzo

Architetture del Made in Italy 75
Jacques Lucan

Costellazione 82
Sandro Marpillero

*L'esposizione di una Spagna popolare e moderna alla IX Triennale
di Milano del 1951* 92
Antonio Pizza

Nell'architettura

<i>Venezia e Minneapolis. Italia come volontà e rappresentazione</i> Giorgia Aquilar	104
<i>Cultura progettuale e Made in Italy: riflessioni critiche e prospettive di ricerca</i> Alessandro De Magistris, Federico Deambrosis	116
<i>La differenza italiana del Made in Italy</i> Dario Gentili	127
<i>La casa resistente. Continuità, rottura e prospettive dell'abitare italiano</i> Luca Molinari	135
<i>Verso est. Alla ricerca di rapporti italo-jugoslavi nel secondo dopoguerra</i> Luka Skansi	146
<i>Made in Italy e homo oeconomicus. Il campus Bocconi come architettura d'impresa</i> Giovanni Carli	158
<i>"Fantasia degli italiani". Il Made in Italy secondo Gio Ponti</i> Cecilia Rostagni	170
<i>Prospettive passate e future dell'archeologia lagunare veneziana</i> Antonio Calandriello	180
<i>Toscana. Una prospettiva su Vittorio Giorgini</i> Elisa Monaci	190

Nelle arti

<i>Variazioni sul modernismo anti-moderno: il caso Măneskin</i> Daniele Balicco	203
<i>Cinema nel Castello. Frame dal Fellini Museum di Rimini</i> Marco Bertozzi	212
<i>Notizie dall'Italia</i> Pippo Ciorra	225
<i>Made in Kosenza</i> Felice Cimatti	236
<i>Ballata di progetto</i> Gundula Rakowitz	246
<i>Made in Italy e arti visive: un caso fallimentare</i> Angela Vettese	259
<i>Sull'eredità prospettica della nozione di paesaggio</i> Francesco Bergamo	272

Nel design e nella moda

<i>Remanufacturing Italy e dintorni</i> Fiorella Bulegato	285
<i>Dal territorio ai corpi. Diacronie meridiane dei processi manifatturieri e nuove percezioni del Made in Italy</i> Rossana Carullo	294
<i>L'esprit de l'escalier. Cinzia Ruggeri e il senso di Venezia</i> Elena Fava	304

<i>La narrazione del Made in Italy nella grafica, tra professione e didattica</i>	318
Jonathan Pierini	
<i>Digital Made in Italy</i>	328
Gabriella Liva	
<i>Gli studi di moda in Italia: prospettive sul Made in Italy</i>	338
Gabriele Monti	
Nel progetto dei territori	
<i>Qualità del milieu locale e Made in Italy. La forma bioregionale del progetto di territorio per la riproduzione dello sviluppo locale</i>	348
David Fanfani	
<i>Il territorio arricchisce. Città e mediazione simbolica nelle produzioni del Made in Italy</i>	361
Ezio Micelli	
<i>Una via italiana all'innovazione sociale? Riflessioni per l'azione di piano</i>	368
Elena Ostanel	
<i>Vino, territorio e il lato oscuro del Made in Italy</i>	380
Matteo Basso	
<i>Storie di pesci. Le filiere produttive come veicolo del Made in Italy</i>	390
Stefano Tornieri	





Vittore Carpaccio, *Miracolo della Croce a Rialto*, 1494 circa, Venezia, Gallerie dell'Accademia, ritaglio. CC BY-SA 4.0.

Sull'eredità prospettica della nozione di paesaggio

Francesco Bergamo
Università Iuav di Venezia

Le origini dei vocaboli che designano la nozione di “paesaggio” sono diverse nelle lingue neolatine e in quelle germaniche¹. Per le prime si tratta di neologismi che rimandano a “paese” e che compaiono nel tardo Quattrocento “per indicare non il paesaggio reale, ma la sua rappresentazione: il dipinto di paesaggio”². Per le seconde, l'origine va ricercata nella parola olandese *landschap*, composta di “land” (area, porzione di territorio) e “schap”, equivalente del suffisso inglese “-ship” che rimanda al verbo “schaffen” e significa creare, dare forma, configurare. In lingua inglese, *landscape* si trova per la prima volta sul finire del Cinquecento e traduce dunque *landschap*, impiegata anche in questo caso in ambito pittorico. Nonostante le differenze, la nozione nelle due distinte aree linguistiche è accomunata proprio dalla sua rilevanza in pittura, tanto da risultare metonimica (genere pittorico come dipinto, a sua volta come porzione di territorio rappresentato), e dal fatto di implicare un osservatore umano il cui occhio può descrivere o dare forma, configurare. In un celebre saggio pubblicato nel 1988, intitolato *Scopic Regimes of Modernity*³, Martin Jay assumeva “l'ubiquità della vista quale senso dominante dell'era moderna”⁴ come minimo comun denominatore su cui impostare la dimostrazione della presenza di

¹ Le fonti che discutono tale differenza sono molteplici. Si veda per esempio P. D'Angelo, *Filosofia del paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2010, pp. 14 e sgg.

² Ivi, p. 14.

³ M. Jay, *Scopic Regimes of Modernity*, in H. Foster (a cura di), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle 1988, pp. 3-28.

⁴ Ivi, p. 3, trad. it. dell'autore.

diversi regimi scopici in competizione tra loro, dovuti all'affermarsi di diverse culture visuali in diversi contesti storici e geografici. Sulla base di quanto precedentemente rilevato da Svetlana Alpers in *Arte del descrivere*⁵, Jay sosteneva che parallelamente all'evoluzione del "prospettivismo cartesiano" – un paradigma trascendentale, narrativo, in cui lo spazio è costruito come emanazione dell'intelletto del pittore, che trova pertanto incarnazione perfetta nei tre dipinti di città ideali del Rinascimento italiano – si dovesse riconoscere l'esistenza di un approccio descrittivo, contingente, basato sull'osservazione della realtà esperita, la cui rappresentazione può essere incorniciata anche arbitrariamente, o con l'ausilio di uno strumento ottico quale la camera oscura.

Si possono identificare altri regimi scopici nei secoli seguenti: Jay stesso suggeriva che il Barocco implicasse un paradigma visivo già molto diverso dai due precedenti per la presenza di un osservatore non più statico ma in movimento, come è testimoniato dal diffondersi di pitture anamorfiche. Ma nel suo testo egli si concentra specialmente sulle origini della modernità, i cui due regimi scopici dominanti afferiscono rispettivamente proprio all'area di influenza delle lingue romanze (la prospettiva viene codificata in Italia e di lì a poco influenzerà e sarà influenzata da filosofi e matematici francesi) e a quella fiamminga e dell'Europa settentrionale.

La percezione visiva dell'Italia (e degli italiani) dal tardo medioevo in poi era stata oggetto di un precedente studio di Federico Zeri⁶, che può essere letto in parallelo per raccordare la storia della pittura di paesaggio italiana con quanto affermato successivamente da Jay sulla scorta di Alpers. Zeri osservava come, in Italia, nei secoli che precedettero la venuta delle scoperte di Brunelleschi e Alberti, fosse la descrizione a prevalere

sul simbolo, mentre poi la situazione si sarebbe capovolta⁷ e via via le rappresentazioni si sarebbero fatte sempre più idealizzate, lontane dal realismo, come nelle tre città ideali dipinte pervernuteci o nei dipinti di Sandro Botticelli.

La classificazione di Jay naturalmente non ha la pretesa di esaurire tutti i possibili "regimi" attivatisi dall'inizio dell'era moderna, lasciando anzi spazio a molteplici zone di ibridazione che si possono individuare anche tra le pieghe del saggio di Zeri citato qui sopra. Per esempio, la scoperta della luce da parte dei fiamminghi incontra quella della prospettiva proprio a Firenze durante il XV secolo⁸ o, ancora, in Italia si trovano rappresentazioni paesaggistiche aderenti alla "realtà geografica" commissionate agli artisti dai mecenati di più umili origini, con meno ambizioni di governo, o dagli ordini religiosi "meno agguerriti"⁹. La distinzione è riscontrabile anche nei secoli da lì a venire, per esempio confrontando le quadrature di Andrea Pozzo e di Giovanni Battista Gaulli – aderenti alle prescrizioni della Compagnia del Gesù e agli esercizi spirituali di Sant'Ignazio, sbalorditive macchine teatrali destinate a rendere visibile l'ineffabile – con i dipinti dei frati Minimi¹⁰ – destinati a luoghi più raccolti e quasi esclusivamente alla vita monastica, a indurre una contemplazione più finalizzata alla conoscenza tramite la vicinanza con la natura che a un coinvolgimento orientato alla divulgazione e all'esperienza della dottrina nei palazzi del potere¹¹. Zeri identificava poi nella Lombardia del XV secolo, e specialmente nel genio di Leonardo Da Vinci, il vertice dell'incontro

⁷ Ivi, p. 3.

⁸ Ivi, p. 8.

⁹ Ivi, p. 11.

¹⁰ Cfr. A. De Rosa (a cura di), *Jean François Nicéron. Prospettiva, catottrica e magia artificiale*, Aracne, Roma 2013.

¹¹ Cfr. F. Bergamo, A. Bortot, A. Calandriello, *Forme della rappresentazione e regole monastiche: la deformazione prospettica tra Minimi e Gesuiti*, in R. Ravesi, R. Ragione, S. Colaceci (a cura di), *Rappresentazione, architettura e storia. La diffusione degli ordini religiosi in Italia e nei Paesi del Mediterraneo tra Medioevo ed Età Moderna*, atti del convegno, Sapienza Università di Roma, Roma 2023, pp. 57-70.

⁵ S. Alpers, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese* (1983), Bollati Boringhieri, Torino 1984.

⁶ F. Zeri, *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani* (1976), Einaudi, Torino 1989.

tra scienza della prospettiva e descrizione tramite la resa della luce, ma “il più antico ritratto di città moderna”¹² è da lui individuato nella Venezia dipinta da Vittore Carpaccio per il *Miracolo della Croce a Rialto* (1494 circa), dove *mathesis* prospettica ed esperienza della luce si incontrano senza soluzione di continuità. Da lì in avanti la lezione leonardesca della prospettiva atmosferica sarà sì assimilata, ma i riferimenti al paesaggio geografico diverranno sempre più pretestuosi, tanto che a proposito del *Tramonto* (1505-1508 circa) di Giorgione Zeri impiega esattamente la parola *mindscape*¹³.

Paesaggi geografici, paesaggi prospettici, paesaggi della mente... più si estende la nozione di paesaggio, più essa si fa traduzione del suffisso *-scape* (anziché di *landscape*), che nel secolo scorso e in quello già iniziato prolifera rapidamente. Così l’innovativo concetto di *soundscape* diventa “paesaggio sonoro”¹⁴ e, quando si preferisce impiegare locuzioni in lingua italiana, si danno traduzioni analoghe per *smellscape* e *touchscape*, a designare indagini su registri percettivi diversi da quello visivo dominante, ma lo stesso vale anche per *cityscape*, *datascape*, *infoscape*, *walkscape*, *war scape*, e così via. Solo in casi più rari si preferisce adottare il suffisso “-(o)rama”¹⁵, più comunemente usato in pan-orama che è però altra cosa dal paesaggio, designando piuttosto un dispositivo immersivo che al massimo consente uno sguardo specifico su di un paesaggio e che nel suo etimo greco ὄραμα rimanda esplicitamente soltanto al dominio del visibile.

Non esiste dunque un solo paesaggio, anzi i paesaggi sono sempre di più. La stessa nozione di *-scape*/paesaggio è talmente

diffusa e agile da estendersi ben oltre i confini dei paesi e dei territori geografici, mantenendo stabili alcune caratteristiche, come la sua natura prettamente soggettiva, ed evolvendo in altre, come la possibile dimensione atmosferica o la presunta oggettività procurata dalla ricerca di una distanza da cui si osserva, su cui per esempio insiste Georg Simmel¹⁶, o come l’essere traduzione di una “tonalità sentimentale” in termini scientifici per l’analisi geografica avviata nell’Ottocento da Alexander von Humboldt, in seguito codificata come *Landschaftskunde* (geografia del paesaggio) da Siegfried Passarge¹⁷.

Tale duplice natura del paesaggio – emanazione geometrico-prospettica e osservazione sensibile, oppure geografia e atmosfera – si ritrova in parte anche nella formula generale, proposta da Michael Jakob, secondo cui Paesaggio = Soggetto + Natura¹⁸. Ma è proprio lo stesso concetto di paesaggio a contenere la risoluzione di tale apparente dicotomia¹⁹, e qui risiede probabilmente la sua fortuna in ambito contemporaneo. Che si tratti del paesaggio del potere politico di Federico da Montefeltro, il quale attraverso le finestre del suo Palazzo a Urbino poteva controllare la città²⁰ e proiettarvi il proprio sguardo configuratore (o dominatore), o di quello relazionale esperito durante una *soundwalk* tesa a rinegoziare le relazioni sociali e con presenze non umane²¹, la complessità della relazione tra questa duplicità è sempre presente.

¹⁶ G. Simmel, *Filosofia del paesaggio* (1913), in Idem, *Saggi sul paesaggio*, a cura di M. Sassatelli, Armando, Roma 2006, p. 62.

¹⁷ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino 2003, pp. 40-53.

¹⁸ M. Jakob, *Il paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2009; Idem, *Le origini tecnologiche del paesaggio*, LetteraVentidue, Siracusa 2022, p. 11.

¹⁹ Per Jakob l’elemento cardine della relazione tra soggetto e natura sta proprio nell’operatore “+”, cfr. M. Jakob, *op. cit.*, p. 83.

²⁰ Cfr. *ivi*, pp. 78-83.

²¹ Cfr. per esempio E. Biserna (a cura di), *Going Out. Walking, Listening, Sound-making*, Q-O2, Bruxelles 2022.

¹² F. Zeri, *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani*, cit., p. 16.

¹³ *Ivi*, p. 18.

¹⁴ R.M. Schafer, *The Tuning of the World*, Knopf, New York, 1977 poi pubblicato come *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of The World*, Destiny, Rochester 1994; trad. it. *Il Paesaggio sonoro. Un libro di storia, di musica, di ecologia*, LIM, Lucca 1985.

¹⁵ È il caso della comune traduzione italiana della teoria sociologica dei flussi culturali globali di Arjun Appadurai: etnorama, mediorama, ideorama, tecnorama, ciascuno corrispondente a un diverso *-scape*.

Si potrebbero anche suddividere le forme della rappresentazione visuale della contemporaneità in due grandi categorie apparentemente antitetiche: da una parte quelle basate sulla prospettiva, costruite sulla scorta delle leggi ottiche, geometriche e matematiche della visione umana, con un osservatore inizialmente statico e monoculare e che oggi può indossare dispositivi tecnologici che lo proiettano, stereoscopicamente, in uno spazio sintetico sconfinato, nel paesaggio e fuori dalla cornice, o perfino in uno spazio ibrido o aumentato; dall'altra parte mappe, cartografie, diagrammi e infografiche, che condensano e riorganizzano informazioni da un punto di osservazione che tende all'assoluto, disincarnato, che aspira a un'oggettività che risulterebbe impossibile a un occhio situato, sebbene ogni mappa dipenda sempre in qualche misura da decisioni umane e arbitrarie. È soprattutto dagli inizi dell'era moderna che gli strumenti (ottici, matematici, geometrici...) che appartengono a entrambe le categorie si sono evoluti ed evolvono per comprendere, esplorare e governare il mondo, definendo i fondamenti delle tecnologie della visione a venire²². I due percorsi possono sembrare paralleli, senza altri punti di contatto che le scienze su cui si fondano, ma si può suggerire che si incontrino invece in un'idea di paesaggio: col proliferare di sensori ottici adibiti a catturare immagini per costruire cloni digitali di spazi reali, in cui umani e macchine effettivamente interagiscono, è nelle interfacce dei dispositivi digitali e negli algoritmi che guidano veicoli intelligenti che lo sguardo prospettico degli esseri umani incontra restituzioni di mappe complesse, articolate su molteplici livelli e aggiornate quasi in tempo reale. Il clone digitale del mondo fenomenico diventa fondamento dell'interfaccia tra i comportamenti delle intelligenze umane e quelle artificiali.

È la finestra, ben più del panorama, il dispositivo che ha contribuito in modo determinante a definire l'idea di paesaggio, dal primo Rinascimento fino alle interfacce per la realtà virtuale e

aumentata, dove continua a sussistere sebbene l'osservatore possa apparentemente uscire dalla sua cornice e liberarsi dai limiti della staticità e della monocularità. Proprio per questo, la finestra è stata oggetto di indagini e rovesciamenti da parte delle avanguardie artistiche, fin da quelle di un secolo fa: basti pensare a Marcel Duchamp, per esempio in *Fresh Widow* (1920), firmata con il nome del suo alter-ego femminile Rose Sélavy, e a René Magritte, per esempio ne *La condition humaine I* (1933). La finestra è elemento cardinale della modernità e ancora oggi determinante nella progettazione delle interazioni con i computer e i dispositivi mobili, come se oltre i loro schermi si dispiegassero per l'appunto dei paesaggi d'informazione²³. Della finestra ci si dimentica quando ci si guarda attraverso, se funziona nella sua integrità, eppure essa orienta e incornicia lo sguardo, non è mai neutrale, stabilisce sempre diversi parametri di una relazione con un territorio e dunque condiziona e delimita i paesaggi possibili, a partire dal fatto che essi sono ancora prevalentemente paesaggi visivi.

Merita una trattazione a parte la discussione di paesaggi sonori, tattili e olfattivi: sono categorie del tutto particolari tra i tanti *-scape*/paesaggi, appartenendo a registri del sensibile diversi da quello visivo che, come si è visto, riguarda *in primis* e in origine la pittura. L'esplorazione di tali categorie di paesaggi porta, tra le altre cose, a incontrare inevitabili rovesciamenti dell'idea di *-scape*/paesaggio su cui si sono sedimentati pregiudizi che la inficiano alle radici²⁴, oltre che a riconoscere la presenza crescente del termine *-scape*/paesaggio nelle arti sonore,

²³ Il testo di riferimento è: A. Friedberg, *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*, The MIT Press, Cambridge MA 2006.

²⁴ Cfr. soprattutto T. Ingold, *Four Objections to the Concept of Soundscape*, in Idem, *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*, Routledge, London-New York 2011, pp. 136-139. A difendere l'impiego della locuzione "paesaggio sonoro" è invece, tra i più autorevoli, Roberto Barbanti, il cui volume più recente è R. Barbanti, *Dall'immaginario all'acustinario. Prolegomeni a un'ecosofia sonora*, Galaad, Teramo 2020.

²² Cfr. S. Arcagni, *L'occhio della Macchina*, Einaudi, Torino 2018.

tattili e olfattive²⁵. Ma una possibile conclusione di questo breve testo, per guardare al presente, si può collocare proprio in questo contesto, con l'obiettivo di suggerire possibili evoluzioni della nozione di *-scape*/paesaggio. Tim Ingold racconta in un suo saggio recente²⁶ della propria esperienza in una tenda che ha visitato a Tromsø, in Norvegia, del tipo un tempo utilizzato dalle popolazioni native della regione circumpolare, fatta di una struttura in pali di legno rivestita di pelli di caribù cucite insieme. Nella tenda Ingold esperisce qualcosa di molto diverso dall'abitare in una casa di oggi, con muri e finestre: fuori dalle finestre di casa si osservano porzioni di territorio più o meno estese, mentre da dentro la tenda non c'è orizzonte, terra e cielo sembrano unirsi al centro dello stare in quel luogo²⁷.

Per Le Corbusier la finestra era un presupposto essenziale per la continuità tra interno ed esterno, ma si trattava di una continuità artefatta, confinata e solamente visiva: dalle finestre ci si aspetta che schermino chi sta dentro da rumori, odori e condizioni climatiche che stanno fuori. Nella tenda avviene l'inverso: ci si riavvicina a modi di esperienza, e di esistenza, che possono riallacciare relazioni con le complessità altrimenti sconosciute dei mondi animali, vegetali e minerali. È anche per questo che il modello della tenda è così rilevante per ricerche architettoniche e artistiche contemporanee, come quella di Riccardo Miotto²⁸. Ingold si concentra soprattutto sulla dimensione aptica dell'esperienza, ma dalla tenda si può anche ascoltare e annusare ciò

che sta fuori e che non può essere visto. “Ma questo mondo” – aggiunge – “non è un paesaggio [*landscape*]”²⁹, perché “l'idea di paesaggio, nella sua accezione moderna, implica un passaggio dalla raccolta di esperienze alla loro proiezione, ovvero da una modalità di percezione aptica a una ottica”³⁰. La raccolta implica il tocco, e dunque la vicinanza, mentre lo spazio ottico implica una distanza³¹, e si tratta evidentemente della stessa distanza che rende il paesaggio interessante per la geografia e che ha contribuito a oggettivarlo.

Non si può liquidare la diatriba sull'opportunità di utilizzare la nozione *-scape*/paesaggio al di fuori delle cornici che discendono dalla finestra albertiana e dalla pittura fiamminga, specie senza estirparne la dominante ottico-visiva: ad essa poi è intrecciato il problema del ruolo del disegno, oggi chiamato a confrontarsi con temi complessi quali “oggetti”, intelligenze e quantità di dati sempre più difficili da rappresentare. Ma modelli alternativi o complementari, come quelli che sottintende l'idea primordiale della tenda, anziché negare le possibilità di rappresentazione e di paesaggio potrebbe forse offrirne di nuove, adatte a questi tempi.

²⁵ A titolo di esempio, cfr. la serie di fragranze “paesaggistiche” (*Landscape perfumes*) di Anna Zworykina, che aspirano a proiettare il fruitore in un paesaggio abbastanza definito, quanto lo può essere un dipinto di Caspar David Friedrich.

²⁶ T. Ingold, *The Conical Lodge at the Centre of The Earth-Sky World*, in Idem, *Imagining for Real. Essays on Creation, Attention and Correspondence*, Routledge, London-New York 2022, pp. 153-165.

²⁷ Ivi, pp. 153-154.

²⁸ Cfr. R. Miotto, *Tents*, Distanz, Berlin 2022. Sono grato a Riccardo Miotto e ad Attila Faravelli per aver condiviso con me importanti considerazioni sul qui citato testo di Tim Ingold e sulla relazione tra paesaggio, tenda e finestra.

²⁹ Ivi, p. 154, trad. it. dell'autore.

³⁰ T. Ingold, *The Conical Lodge at the Centre of The Earth-Sky World*, cit., p. 155, trad. it. dell'autore. Un primo rovesciamento importante si può trovare già ne *L'infinito* (1819) di Giacomo Leopardi, ove cara è anche la siepe “che da tanta parte / dell'ultimo orizzonte il guardo esclude”. Sono grato a Emiliano Ranocchi per aver suggerito questa connessione.

³¹ Ivi, p. 162. Qui Ingold fa riferimento naturalmente a G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia* (1980), Castelveccchi, Roma 2010, e in particolare al capitolo 1440. *Il liscio e lo striato*.