I castelli di Yale online. ANNALI DI FILOSOFIA
Vol. XIII, n. 2, 2025, pp. 209-223 – ISSN 2282-5460

Spazi eterotopi, spazi altri
Progettare un paesaggio comune

Laura Ercoli

Abstract. *Referring to the Foucauldian thesis that heterotopia has as its rule the fact of juxtaposing in a real place other and different places that would normally be incompatible, this contribution would like to reflect on the presence and intelligibility of spaces others, which have the particular characteristic of being connected to all other spaces, but in such a way as to suspend the relationships that they themselves designate. The heterotope space that we will investigate is the 'third landscape' of Gilles Clément, a place at the threshold between the city and the countryside, not the object of anthropic practices. We will show that these abandoned places represent the necessary condition of the anthropised landscape and that, as such, they invite us to refound a new idea of landscape. By reactivating the category of the common we will reflect on the possibility of rethinking landscape in a structurally processual logic, abandoning, once and for all, the dichotomy underlying our way of living and thinking about landscape.*

Riassunto. *Riferendoci alla tesi foucaultiana secondo cui l'eterotopia abbia come regola il fatto di giustapporre in un luogo reale altri e diversi luoghi che, normalmente, sarebbero incompatibili, questo contributo vorrebbe riflettere sulla presenza e sull'intelligibilità degli spazi altri, che hanno la particolare caratteristica di essere connessi a tutti gli altri spazi, ma in modo tale da sospendere i rapporti che essi stessi designano. Lo spazio eterotopo che indagheremo è il "terzo paesaggio" di Gilles Clément, un luogo alla soglia tra la città e la campagna, non oggetto di pratiche antropiche. Dimostreremo che questi luoghi abbandonati rappresentano la condizione necessaria del paesaggio antropizzato e che, come tali, invitano a rifondare una nuova idea di paesaggio. Riattivando la categoria del comune, rifletteremo sulla possibilità di ripensare il paesaggio in una logica strutturalmente processuale, abbandonando, una volta per tutte, la dicotomia sottesa al nostro modo di vivere e di pensare il paesaggio.*

Keywords. Heterotopia, Landscape, Gilles Clément, François Jullien, Common.

Parole chiave. Eterotopia, Paesaggio, Gilles Clément, François Jullien, Comune.

Laura Ercoli ha conseguito una laurea magistrale in Estetica moderna e contemporanea all'Università degli Studi di Macerata, specializzandosi sul pensiero di Michel Foucault. Ha svolto un periodo di studio e di ricerca in Francia dove attualmente insegna. All'incrocio tra estetica e filosofia politica e sociale, i suoi interessi di ricerca vertono su un reinvestimento della categoria del comune in ambito filosofico.
EMAIL: laura.ercoli@outlook.it

1. Le eterotopie o i contro-luoghi

> *Il y a donc des pays sans lieu et des histoires sans chronologie; des cités, des planètes, des continents, des univers, dont il serait bien impossible de relever la trace sur aucune carte ni dans aucun ciel, tout simplement parce qu'ils n'appartiennent à aucun espace.*
>
> M. Foucault, *Les Hétérotopies*.

In una conferenza tenuta il 14 marzo del 1967 al *Cercle d'études architecturales* di Parigi (Foucault 1984), Michel Foucault inaugura un'analitica nuova dello spazio che battezza "eterotopia", presentandola come una scienza che avrebbe come oggetto degli spazi differenti.[1] La celebre affermazione, che ha dato via a una serie di teorie che investono diversi campi del sapere (Gross, 2020), muove da una preliminare ipotesi ben precisa: mentre il XIX secolo è stato fortemente marcato dalla storia, il XX secolo è attraversato da cima a fondo da un'inconscia ossessione per lo spazio. Con un gesto tipicamente archeologico (Defert 2009, 41), Foucault individua e traccia una "zona mediana", una soglia al di là della quale si articola il visibile e l'enunciabile; le percezioni e i discorsi.

> Viviamo nell'epoca del simultaneo, nell'epoca della giustapposizione, nell'epoca del vicino e del lontano, del fianco a fianco, del disperso. Viviamo in un momento in cui il mondo si sperimenta, credo, più che come un grande percorso che si sviluppa nel tempo, come un reticolo che incrocia i suoi punti e intreccia la sua matassa. (Foucault 2010, 7).

Respirando l'*air de famille* che si stava diffondendo in molti lavori critici di quegli anni, Foucault prende parte alla cosiddetta "svolta spaziale" (*spatial turn*)[2] che si fonda sull'idea che lo spazio sia, ancor prima del tempo, la coordinata attraverso cui ripensare la nostra epoca. Mai come oggi, forse, l'immagine foucaultiana ci appare in un disegno dai contorni lineari e tangibili: il mondo visto come una rete che collega punti. Lo spazio, concepito come una trama che mette in relazione i diversi fili, giustappone, contrappone e coinvolge gli elementi che lo compongono, configurandoli, a sua volta, in un tempo e in una storia. Tuttavia, se è vero che lo spazio appare oggi nella teoria e nei sistemi in un'ottica del tutto

[1] Il testo della conferenza conobbe una circolazione molto ristretta, in quanto riservato inizialmente soltanto ai membri del circolo per volere dello stesso Foucault, che ne autorizzò la pubblicazione soltanto nella primavera del 1984, poco prima di morire. Tuttavia, la nozione stessa di eterotopia era già presente negli interessi teorici foucaultiani. Nella prefazione di *Le parole e le cose* (1966) Foucault enuncia per la prima volta tale concetto, in riferimento al testo di Jorge Luis Borges sull'enciclopedia cinese, designandolo nei termini di «una relazione tra le parole e le cose che mina segretamente il discorso […] le eterotopie inaridiscono il discorso, bloccano le parole su se stesse, contestano, fin dalla sua radice, una possibilità di grammatica» (2015, 8). Pochi mesi dopo, nel dicembre del 1966, in due conferenze radiofoniche tenute a France Culture, il filosofo propone uno sviluppo di tale nozione legandola sempre più esplicitamente alla dimensione dello spazio: le eterotopie sono dei luoghi altri e reali che si contrappongono alle utopie in quanto tali, essendo prive di realtà spaziale. Per un approfondimento sulla genealogia del concetto di eterotopia foucaultiano cfr. Gross (2020), Teyssot & Cacciari (1971).

[2] Dagli anni '80-'90 si parla di *spatial turn* nella storia della scienza e nelle scienze sociali in generale. A partire dalle sue radici nel mondo anglosassone, la "svolta spaziale" condensa una serie di lavori che utilizzano lo spazio per "spazializzare la storia" (M. Foucault (1984), E. Said (2013), P. Carter (1987), "localizzare la cultura" (C. Geertz (1988), E. Goffman (1997), A. Giddens (1990), "situare la razionalità" (E. Casey (2003), C. Taylor (1993), D. Haraway (1988).

nuova, è altrettanto vero, come invita a riflettere lo stesso Foucault, che non è di certo un'invenzione recente: nell'esperienza occidentale lo spazio ha una storia e, come tale, non è possibile misconoscere l'intreccio fatale tra esso e il tempo. In effetti, se siamo in grado di concepire oggi uno spazio dislocato è perché hegelianamente la modernità ha fatto "esplodere" la concezione medioevale dello spazio come pura localizzazione. Nel Medioevo esso esprimeva un insieme gerarchizzato di luoghi (luoghi sacri e profani; luoghi protetti e privi di difesa; luoghi urbani e rurali) all'interno dei quali le cose trovavano (o no) il proprio *locus*. Tale ordine comincia a sfaldarsi, fino a lacerarsi del tutto nella modernità, in particolare con Galilei, il cui vero scandalo, come riporta Foucault (2010, 9), non è l'aver scoperto, o riscoperto, che la terra girava intorno al sole, ma di aver costituito uno spazio infinito e infinitamente aperto. Facendo esplodere tutte le opposizioni, la concezione del luogo del Medioevo venne dissolta e l'estensione prese il posto della localizzazione.

Ma che ne è oggi, invece, dello spazio? Per mezzo di quali figure e forme ci si offre? Non ci troviamo forse di fronte a uno spazio definito dalle relazioni che intrattiene con l'ambiente circostante; uno spazio in cui gli elementi letteralmente prendono posto in una rete di relazioni – spesso virtuali – e all'incrocio di altri punti? Lo spazio contemporaneo è striato, quadrato; è uno spazio che permette ogni sorta di strategia di informazione, circolazione, distribuzione, codici, stoccaggio e classificazione. Detto altrimenti, «viviamo in un'epoca in cui lo spazio ci si offre sotto forma di relazioni di dislocazione» (Foucault 2020, 10). Ora, malgrado le tecniche che lo compongono e l'immensa rete di sapere che permette di determinarlo e formalizzarlo, lo spazio contemporaneo resta, secondo Foucault, una soglia concettuale e, soprattutto, pratica che non può ancora essere completamente desacralizzata. In effetti, se, per un verso, abbiamo assistito a una desacralizzazione teorica dello spazio, avviata dall'opera galileiana, per un altro, la nostra vita resta concretamente governata da un certo numero di opposizioni che l'istituzione e la pratica non hanno ancora osato violare. Il nostro rapporto con lo spazio è, dunque, ancora sacralizzato. Prova ne è il fatto che non riusciamo a pensarlo al di fuori di opposizioni che ci appaiono naturali e necessarie, come date una volta per tutte: lo spazio pubblico e privato; lo spazio familiare e sociale; lo spazio culturale e dell'utile; lo spazio del lavoro e del tempo libero. In essi, vi sono luoghi, come la sala d'attesa, la sala da pranzo, la sala da gioco, le case, gli uffici, le biblioteche, che rappresentano ciò che Foucault chiama lo spazio dell'interno (*espace du dedans*): luoghi animati da una sorda sacralizzazione.

Riferendosi alla tesi bachelardiana (Bachelard 2006), secondo il quale lo spazio in cui viviamo e nel quale si svolge concretamente l'erosione della nostra vita, del tempo e della storia è uno spazio eterogeneo, Foucault conviene con Bachelard e con le descrizioni dei fenomenologici sul fatto che esista nella nostra esperienza vissuta (individuale e sociale) uno spazio che non è vuoto, neutro e bianco come un foglio di carta ma che è, al contrario, carico di qualità.

> Si tratta di uno spazio leggero, etereo, trasparente, o meglio è uno spazio oscuro, aspro, saturo: è uno spazio dell'alto, delle cime, ed è al contempo uno spazio del basso, del fango, è uno spazio che può scorrere come l'acqua sorgiva, è uno spazio che può essere vetrificato, immobile come la pietra o come il cristallo. (Foucault 2010, 11).

Lontano da uno spazio vuoto all'interno del quale collocare individui e cose, viviamo all'interno di insiemi di relazioni che definiscono e stabiliscono luoghi o località inassimilabili, irriducibili gli uni agli altri e assolutamente non sovrapponibili (Gross 2020, 18). Tuttavia, sebbene Foucault riconosca l'importanza delle analisi fenomenologiche al fine di una riflessione contemporanea dello spazio, ciò che gli interessa non è lo spazio dell'interno ma quello dell'esterno (*espace du dehors*). Un luogo è intessuto da un insieme di relazioni, con il mondo esterno, con altri luoghi, attraverso le quali può essere

semplicemente descritto. Ma vi sono luoghi curiosamente diversi da questo punto di vista: sono quelli – gli spazi esterni – che agiscono per sospendere, neutralizzare o invertire le relazioni che designano, riflettono o riflettano. Detto altrimenti, sono delle *eterotopie*.

L'eterotopia è un termine etimologicamente costruito per individuare i luoghi della nostra realtà che hanno come caratteristica di essere assolutamente differenti: essi «hanno la curiosa proprietà di essere in relazione con tutti gli altri luoghi, ma con una modalità che consente loro di sospendere, neutralizzare e invertire l'insieme dei rapporti che sono da essi stessi delineati, riflessi e rispecchiati» (Foucault 2010, 12). Lungi dall'essere relegati all'immaginario, questi luoghi sono tangibili, reali ed effettivi; sono luoghi delineati nell'istituzione stessa della società ma che appaiono come dei *contro-luoghi*, utopie situate e localizzate che ogni cultura identifica come un *limen* invalicabile capace di sovvertire, rappresentare e neutralizzare gli spazi che si trovano al di qua di esso. Sebbene effettivamente localizzabili, essi sono dei *non-luoghi*.

Tali spazi, che sono assolutamente altro da tutti i luoghi che li riflettono, sono, in opposizione alle utopie, eterotopie (2010, 12). In un esplicito gioco di parole, Foucault separa concettualmente – ed empiricamente – lo spazio di azione di questi luoghi. Le utopie (*u-topos*) sono ciò che non ha veramente luogo; luoghi senza luoghi localizzabili in una dimensione "virtuale" ma non reale.[3] Esse sono delle finzioni politiche, spazi ideali che rappresentano la realtà nella sua perfezione o nel suo contrario, con l'intento di criticarla o di affermarla come un ideale. In altri termini, l'utopia è una rappresentazione fabbricata e inventata di una società necessaria e impossibile. Si riferiscono quindi a luoghi essenzialmente irreali, come direbbe Foucault, e che sembrerebbe difficile occupare al di fuori di ogni speculazione. L'utopia è nel futuro, a differenza della città, del luogo che frequentiamo, del suolo su cui camminiamo, che sono sempre nel presente. Al contrario, le eterotopie (neologismo formato dal greco *topo-*, da *topos* "luogo" e *hétér(o)*, *hétéro-*, "altro": "luogo altro") non sono senza luogo. Esse designano spazi reali, che appartengono dunque alla nostra realtà, ma preservano una forma di organizzazione differente: sono luoghi che sfuggono alle regole generali che governano il funzionamento dei luoghi sociali abituali. Questi luoghi reali e altri, che fungono da contro-luoghi, sono presenti in tutte le culture e società umane in forme differenti (Sabot, 2012). A testimonianza di ciò, Foucault espone un certo numero di diverse eterotopie: di deviazione (come la prigione, la casa di riposo, la clinica psichiatrica) nelle quali vengono collocati quegli individui il cui comportamento appare deviante in rapporto alla media e alle norme imposte (2020, 14). Le eterotopie capaci di giustapporre, in un unico luogo reale, diversi luoghi che sono tra loro incompatibili, come il cinema e il teatro (2020, 16). O ancora, eterotopie capaci di far variare il tempo: luoghi in cui il tempo si accumula all'infinito in uno spazio stabile (come le biblioteche o i musei) e luoghi in cui il tempo non è eterno ma, al contrario, precario, come i luoghi di festa, i villaggi turistici, le fiere (2020, 17). E infine, l'eterotopia per eccellenza,

[3] «Lo specchio, dopotutto, è un'utopia, poiché è un luogo senza luogo. Nello specchio, mi vedo là dove non sono, in uno spazio irreale che si apre virtualmente dietro la superficie, io sono là, là dove non sono, una specie d'ombra che mi rimanda la mia stessa visibilità, che mi permette di guardarmi laddove sono assente: utopia dello specchio. Ma si tratta anche di un'eterotopia, nella misura in cui lo specchio esiste realmente, e dove sviluppa, nel luogo che occupo, una sorta di effetto di ritorno: è a partire dallo specchio che mi scopro assente nel posto in cui sono, poiché è là che mi vedo. A partire da questo sguardo che in qualche modo si posa su di me, dal fondo di questo spazio virtuale che si trova dall'altra parte del vetro, io ritorno verso di me e ricomincio a portare il mio sguardo verso di me, a ricostituirmi là dove sono; lo specchio funziona in questo senso come un'eterotopia poiché rende questo posto che occupo, nel momento in cui mi guardo nel vetro, che è a sua volta assolutamente reale, connesso con tutto lo spazio che l'attornia ed è al contempo assolutamente irreale poiché è obbligato, per essere percepito, a passare attraverso quel punto virtuale che si trova là in fondo» (Foucault 2020, 12-13).

che lo stesso Foucault, con un gesto poetico e ambivalente, traduce con l'immagine della barca: un luogo che vive da sé e per sé, senza residenza né confini.

> La nave è un frammento galleggiante di spazio, un luogo senza luogo, che vive per se stesso, che si autodelinea e che è abbandonato, nello stesso tempo, all'infinito del mare e che, di porto in porto, di costa in costa, da case chiuse a case chiuse, si spinge fino alle colonie per cercare ciò che esse nascondono di più prezioso nel loro giardino [...] La nave è l'eterotopia per eccellenza. (Foucault 2020, 21).

Posti i presupposti della nostra indagine, che prende le mosse dalla tesi secondo cui l'eterotopia abbia come regola il fatto di giustapporre in un luogo reale altri e diversi luoghi che, normalmente, sarebbero incompatibili, ci chiediamo, con e grazie a Foucault, se esistano oggi degli spazi altri, dei contro-luoghi che permettano di rimettere in questione gli spazi che abitiamo – e non. Detto altrimenti, l'interesse di tale ricerca non è tanto di interrogarsi sull'esistenza attuale delle eterotopie (che sono costitutive di ogni società)[4] bensì sulle forme che esse assumono all'interno di un paesaggio integralmente antropizzato.

Di fronte alle sfide ecologiche, politiche e ambientali, lo spazio eterotopico su cui vorremmo riflettere è quello che Gilles Clément, nel *Manifesto del terzo paesaggio*, definisce come i "luoghi abbandonati dall'uomo": i parchi e le riserve naturali, le grandi superfici disabitate del pianeta, ma anche spazi più piccoli e invisibili, come le aree industriali dismesse coperte di sterpaglie. Sono spazi diversi per forma, statuto e dimensione, accomunati dall'assenza di attività umana ma che, presi nell'insieme, sono fondamentali per la conservazione della diversità biologica. Che tipo di relazione esiste tra lo spazio architettonico antropizzato e le grandi aree disabitate del pianeta? Come racchiudere queste eterogenee porzioni di mondo in un termine che le definisca e dia loro dignità di luogo?

2. Lineamenti del Terzo Paesaggio

Instruire l'esprit du non-faire comme on instruit celui du faire.
Gilles Clément,
Manifeste du Tiers Paysage.

Naturalista militante, Gilles Clément distingue tre tipi di paesaggio – o meglio due, se si considera la finalità di essi: il paesaggio urbano, oggetto di manipolazione industriale da parte dell'essere umano; quello naturale, oggetto di interazione tra la natura e cultura; e infine un terzo paesaggio, dai connotati differenti, *puramente naturale* e scevro da ogni modificazione artificiale. Mentre i primi due sono tipi di paesaggi antropizzati, in quanto trattati e rielaborati dalla mano dell'uomo, il terzo è un paesaggio completamente abbandonato, senza fine né scopo, lasciato essere in sé e per sé. Esso concerne tutti gli spazi in cui l'uomo non vive e non coltiva; spazi piccoli, percepibili che a tratti, come dei campi di terreno incolti in cui non viene assegnato nulla. Sono spazi diversi per forma, statuto e

[4] Per un approfondimento della nozione di eterotopia e della sua applicabilità in ambito sociologico cfr. Agier (2010, 2013); Dehaene (2008); Hetherington (1997); in ambito politico: Fourquet (1973), Lefebvre (1972, 1974), Soja (1989, 1995), West (1990) e strutturalista: Saldanha (2008); in ambito femminista e queer: Haraway (2008), Gandy (2015), Navarro Swain (2003), Spain (1992); in ambito letterario: Lestringant (2010); in ambito architettonico e paesaggistico: Perrot (1975), Watson & Katherine (1995); in ambito ecologico: Latour (2007).

dimensione, accomunati dall'assenza di attività umana ma che, presi nell'insieme, sono fondamentali per la conservazione della diversità biologica. Come rivela il paesaggista Alexis Pernet, la peculiarità del terzo paesaggio è che possiede una base biologica (2020, 11)[5]. Clément, infatti, lo designa come uno *spazio di rifugio* per una diversità minacciata, scacciata dagli spazi destinati al riuso e alla coltivazione. Sensibile a una valorizzazione e protezione degli spazi incolti e disabitati del pianeta, egli vede nello stato instabile, precario e selvaggio di questi luoghi lasciati a se stessi una primordiale e naturale diversità biologica che non è stata corrosa dall'antropizzazione.

Al cuore della teoria del terzo paesaggio vi è la nozione di luogo abbandonato, trascurato (*délaissé*); esso corrisponde allo stato di evoluzione lasciata all'insieme degli esseri biologici che compongono il territorio in assenza di decisione umana (Clément 2020, 37 sgg). L'elaborazione della teoria paesaggistica di Clément pone al centro, infatti, un'attenzione tutta votata a una relazione diversa con il vivente e la biodiversità: in quanto luogo rifugio contro l'uniformizzazione delle pratiche antropiche, il terzo paesaggio salvaguarda la diversità delle specie e la varietà dei comportamenti, garantendo intelligibilità e sussistenza delle superfici non occupate e non modellate dal genere umano. Ne consegue che la sfida non è solo ecologica ma anche e soprattutto politica:[6] lo sfruttamento delle superfici del pianeta risponde a una logica di economia di mercato sviluppata sul modello liberale, con l'obiettivo di profitto immediato e improntata sul paradigma dell'*homo oeconomicus*. Il terzo paesaggio, dal canto suo, domanda un reinvestimento in termini di istituzioni, invitando a concepire il paesaggio stesso non più come un prodotto da sfruttare e modellare in vista di una performance economica ma come uno spazio eterotopico che si giustappone al paesaggio antropizzato come uno *spazio altro*. Seppur comunemente considerati *a latere* e improduttivi (e per questo sempre più oggetto di politiche istituzionali di riuso), questi non-luoghi rappresentano, al contrario, *la conditio sine qua* non del paesaggio nei quali viviamo e che costruiamo. Questi *luoghi altri* sono infatti degli spazi in cui la natura ha preso il sopravvento, sviluppando una biodiversità strutturalmente legatagli e senza la quale nessun altro paesaggio potrebbe esistere (e viceversa). Deve esserci dunque, da un lato, una profonda connessione tra tutti gli esseri (umani e non), dall'altro una relazione di mutua corrispondenza tra il terzo paesaggio e quello antropizzato. E tale rapporto deve tener conto delle evoluzioni e delle dinamiche che modificano e alterano il terzo paesaggio (Clément 2020, 42 sgg): dinamiche interne, dovute a cambiamenti naturali che possono alterare la conformazione dell'assetto biologico; dinamiche ambientali che possono generare una perdita della diversità nel terzo paesaggio (quando la pressione da parte di quello antropizzato è forte) o, al contrario, mantenere una diversità equilibrata capace di influenzare positivamente l'ambiente – quando la pressione è debole. Infine, le dinamiche politiche che, basandosi sul gioco del mercato, condizionano la forma e l'ordinamento del terzo paesaggio. La mutualità reciproca dei due tipi di paesaggio si fonda su un presupposto vincolante e decisivo, che ha a che fare con lo statuto del terzo paesaggio. La sua realtà non è regolata da nessuna amministrazione né da una legge scritta ma è di *ordine mentale*: essa chiama in causa l'intera collettività poiché riguarda la vita sul pianeta. In questo modo, la salvaguardia della sua esistenza non dipende da élite di scienziati ma da una coscienza collettiva; esso è uno *spazio comune del futuro*. Il rapporto che instaura con il tempo non è limitato e finito; la durata della sua performance è quella della vita. Ciò spiega perché il terzo

[5] Per un maggiore approfondimento cfr. Pernet (2014, 2021).

[6] Lo spiccato spessore politico del *Manifesto* si afferma fin dalle prime righe del testo: paragonando il terzo paesaggio a un "terzo stato", Clément lo descrive come uno spazio libero da ogni potere e da ogni sovranità. L'immagine del "terzo stato" è una diretta citazione al celebre pamphlet di Sieyès *Qu'est-ce que le Tiers-État?* (2009): «Qu'est-ce que le tiers état? – Tout. Qu'a-t-il fait jusqu'à présent? – Rien. Qu'aspire-t-il à devenir? – Quelque chose» (Clément 2020, 25).

paesaggio non evolve secondo curve temporali ma si piega alle modalità biologiche dell'ambiente, in quanto sede di un'evoluzione globale incostante e infinita.

Abbracciare sul serio l'ipotesi che la natura diversa di questi spazi sia strutturalmente e ontologicamente implicata in un'idea di paesaggio comune, ci obbliga a rimettere in discussione non solo l'uso che abbiamo fatto, facciamo e faremo dello spazio ma, ancor prima, una certa definizione – più che accettata – di paesaggio. In effetti, dietro al gesto sovversivo di Clément si percepisce un bisogno di sospensione, o forse meglio dire decostruzione, dell'immagine classica di paesaggio. Se infatti smettiamo di vederlo in un modo antropocentrico – come il pensatore invita a fare – vale a dire come oggetto di un'industria, scopriamo improvvisamente una quantità di spazi incerti, sprovvisti di funzione che sfuggono a qualsiasi nome e presa. Questo insieme non appartiene né al territorio dell'ombra, né a quello della luce ma «si trova *ai margini*, là dove le macchine non passano» (Clément 2020, 25). La teoria paesaggistica di Clément muove da un presupposto ben preciso: il paesaggio puramente naturale non è un'eccezione ma una condizione necessaria del paesaggio stesso. Detto altrimenti, non si potrebbe pensare il paesaggio modellato dalle pratiche antropiche senza presupporre un terzo paesaggio. A tal proposito, ben diversa è la posizione che avanza uno dei maggiori teorici e studiosi contemporanei della filosofia del paesaggio, Paolo D'Angelo, secondo cui i paesaggi puramente naturali non costituiscono mai la regola ma un'eccezione. Secondo D'Angelo, infatti, «l'equazione tra paesaggio e natura è un'esemplificazione o una forzatura. Il paesaggio è, eminentemente, frutto della interazione tra natura e mano dell'uomo, tra natura e cultura. Nel paesaggio convivono natura e storia» (2021, 79).[7] A differenza di Clément, che fonda la propria teoria paesaggistica a partire da un'attenzione tutta votata all'ambiente e a un rapporto privilegiato con il vivente,[8] D'Angelo è più attento a preservare quel *carattere eminentemente estetico e visivo* che è iscritto nella stessa origine del termine che, come è noto, è legata alla pittura, e dunque, alla vista. Sebbene il concetto di paesaggio abbia acquisito oggi diverse connotazioni e significati (cfr. D'Angelo 2010, 11-55), resta difficile negare e non considerare che sia sorto e abbia preso forma come concetto estetico. La storia etimologica della parola stessa, nelle principali lingue europee, ne è dimostrazione.

Il termine "paesaggio" nasce nelle lingue romanze per indicare «*non il paesaggio reale, ma la sua rappresentazione: il dipinto di paesaggio*» (D'Angelo 2010, 14 sgg). Mentre nelle lingue germaniche, come il tedesco, l'olandese e l'inglese, la parola che significa oggi paesaggio deriva dalla radice *Land*, Terra (rispettivamente *Landschaft, landschap, landscape*), nelle lingue neolatine, quali il francese, l'italiano e il castigliano, si usano parole che rinviano alla radice Paese: *paysage, paesaggio, paysaje*. Questa diversità etimologica ne rivela un'altra più sostanziale: mentre nelle lingue germaniche la radice *Land* fa riferimento a "una porzione di territorio, regione o parte di regione" e dunque a un'estensione reale di territorio, nelle lingue neolatine i termini sono tutti neologismi, che appaiono tra le fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, per designare una rappresentazione pittorica del territorio, ossia la veduta (Rancière 2020). Altrimenti detto, la parola paesaggio sta originariamente a indicare un genere di pittura e i suoi prodotti.[9] L'origine pittorica del termine ha fatto sì che per lungo tempo il paesaggio reale sia stato percepito e concettualizzato come la proiezione sulla natura di quello che la pittura ci ha

[7] Sul rapporto tra paesaggio e storia cfr. D'Angelo (2010, 30-35).

[8] Per un approfondimento del rapporto tra paesaggio e natura, da cui deriva il cosiddetto paradigma ambientale, cfr. Carlson (1979; 1981). Cfr. anche Clément (2008, 2010, 2013) e Soja (1996).

[9] Negli ultimi decenni del XV secolo si produce una differenziazione di significati anche nelle lingue germaniche: la parola comincia a specializzarsi e a indicare la pittura di paesaggio come genere e i suoi prodotti, i dipinti di paesaggio. In questa accezione troviamo il termine tedesco già nel 1484, e quello olandese poco più tardi, in un contratto di committenza di un dipinto. (D'Angelo 2010, 15; D'Angelo 2021, 85 sgg).

insegnato a vedere, nel senso che noi impareremmo a vedere dei paesaggi in natura perché proiettiamo sulla natura stessa quello che Dürer, Turner o Giorgione ci hanno insegnato a vedere nei loro quadri. In altri termini, l'idea del paesaggio come aspetto o forma di un territorio nasce attraverso la rappresentazione pittorica di esso e ne dipende, se non in via di principio, almeno in punta di fatto. *Ça va sans dire*, dunque, che il paesaggio, in quanto concetto estetico, implica e presuppone una retorica del vedere collegata alla percezione della natura (Jakob 2008, 24; 2018) dimostrata dal fatto che il nostro rapporto con il paesaggio è stato mediato – e nell'esperienza semplice e quotidiana lo è tuttora – dall'uso della vista. Non è, infatti, un caso che nel linguaggio comune spesso il termine "panorama" è utilizzato come sinonimo di paesaggio: l'assimilazione del paesaggio al panorama è prova di una riduzione del paesaggio all'elemento propriamente visivo.[10] Detto ciò, ci si potrebbe comunque obiettare, a ragione, che il paesaggio, sebbene ancorato a una preminenza della vista, non sia solo visivo. In effetti, quando pensiamo alla nostra esperienza viva del paesaggio, appena lo percepiamo, scorgiamo la presenza di input sensoriali di altra natura, altrettanto essenziali come quelli della vista. Un esempio evidente potrebbe essere un paesaggio che ci si presenta sotto la specie del silenzio: l'assenza dei rumori artificiali ci colpisce ancora più della vista; o ancora, la presenza di sensazioni olfattive e termiche, come il profumo dei fiori, l'odore dell'erba tagliata o il tepore dell'aria primaverile. Nell'esperienza di paesaggio confluiscono dunque una serie di sensi in cui l'elemento visivo si accompagna a quello olfattivo, uditivo e termico, senza che tra di essi si possa stabilire una chiara gerarchia.[11] Tutto questo rivela un'accentuazione del carattere multisensoriale e integrato della nostra interrelazione col paesaggio e implicitamente si scontra con una tradizione fortemente radicata nella storia dell'estetica, una tradizione che privilegia i sensi della vista e dell'udito su tutti gli altri. La distinzione tra sensi teoretici e sensi pratici, cioè tra vista e udito da un lato e tatto, gusto, olfatto dall'altro è stata a lungo uno degli assunti relativamente aproblematici della riflessione estetica (D'Angelo 2021, 97). Molto spesso si è notato che mentre vista e udito lasciano l'oggetto percepito così com'è, senza alterarlo, gusto e olfatto lo consumano, asportandone delle parti o modificandole. Mentre i primi sensi mantengono la distanza rispetto all'oggetto, senza coinvolgimento diretto, e con ciò sembrano rispettare quella condizione di distacco, disinteresse e distanza, gli altri, al contrario, avendo una componente di passività (non posso infatti fare a meno di sentire un odore, seppur sgradevole, mentre posso chiudere gli occhi o voltare lo sguardo se non voglio vedere qualcosa) preservano un rapporto più immersivo con il paesaggio.[12]

Tuttavia, se attuiamo un'*epochè,* sospendendo dunque l'esperienza soggettiva, ordinaria e psicologica del modo di esperire e sentire il paesaggio, non ci attarderemo a notare che il concetto di paesaggio è ontologicamente e gnoseologicamente viziato da una logica dicotomica che fa sì che esso venga studiato, visto ed esperito come un oggetto esterno a noi e distante. «Il paesaggio nasce da una distanza, quella tra l'osservatore e lo spazio osservato», scrive Marc Desportes nel suo libro *Paesaggi in movimento* (2008, 11). In effetti, se sentiamo sempre più il bisogno di stabilire un rapporto immersivo e originario con lo spazio che abitiamo, nel quale ci muoviamo e con il quale siamo in contatto con tutti i sensi

[10] Sul panorama cfr. Oettermann (1980), Bordini (1984) e D'Angelo (2012).

[11] Questa danza di sensi è resa magnificamente da famose composizioni letterarie che descrivono il paesaggio o raccontano la nostra esperienza in esso. Per citare alcuni esempi: *Der Spaziergang* (*La passeggiata*) di Schiller, *Nella nebbia* di Giovanni Pascoli, *Sera Fiesolana* di Gabriele D'Annunzio (D'Angelo 2021, 92-94).

[12] Ai nostri giorni sono in particolare le estetiche ecologiche a porre l'attenzione sull'aptico come paradigma di una percezione immersiva, collocata all'interno della natura e disposta non solo alle sensazioni visive e uditive ma anche a quelle della tattilità, del calore, del cambiamento atmosferico (Cfr. Perullo 2020). Rilevante è anche il ruolo che possono svolgere le pratiche artistiche, come la danza, per un ripensamento dell'estetica corporea e spaziale cfr. Sieni & Cambini (2021).

– esplorando e legittimando anche quegli spazi *no man's land*, spazi alla soglia tra la campagna e la città (Cfr. Cuppini 2023), come il terzo paesaggio di Clément – è perché concettualmente la strada ci è bloccata fin dal principio.[13] La condizione di possibilità dell'avvento di un pensiero di paesaggio si fonda, in effetti, su una dicotomia strutturale: quella tra *parte-tutto*. La possibilità di ripensarci in un *unicum* con il paesaggio ci rimane preclusa fin dall'inizio (almeno gnoseologicamente) e questo lo testimonia il fatto che il paesaggio è stato concepito, in Europa, all'ombra del rapporto parte-tutto; ovvero, che il paesaggio, come la stessa etimologia lo rivela, è "porzione" di paese (paese/paesaggio) che lo sguardo vi ritaglia – e che è questo l'orizzonte che lo delimita. Eppure, vogliamo chiederci: qual è questo essere estraneo alla "parte"? Seguendo le riflessioni di François Jullien esposte in *Vivere di paesaggio* (2017), ci chiediamo: «in che misura il nostro pensiero del paesaggio non resta segnato (toccato) da questa dipendenza nei confronti di un "tutto" di cui sappiamo, anche senza vederlo, che deborda per principio da questa parte limitata che per ciò diventa un paesaggio? Il paesaggio non si trova, fin da subito, occultato, ridotto e amputato?» (14).

3. Alla ricerca di un paesaggio da vivere

> *Verde il cipresso sulla cresta, cumuli di pietre nei torrenti. Vivere fra cielo e terra, come un pellegrino verso una meta lontana.*
>
> Poesia cinese, VI secolo.

Il pensiero di paesaggio poggia su un triangolo teorico che ha determinato un irrigidimento gnoseologico e ontologico del nostro modo di pensarlo. Il primo angolo visuale riguarda la coppia *parte-tutto* con la quale, fin dal principio, abbiamo designato e nominato il paesaggio, vale a dire come una parte isolata e ritagliata da un tutto che vi appartiene. Il fatto stesso di relegarlo fin da subito a una parte che, seppur intimamente legata al tutto, resta tale, sembrerebbe aver fatto subire al paesaggio una dispersione di principio, di natura ontologica, portandoci a considerarlo secondo la natura contraddittoria della parte (Jullien 2017, 15). In effetti, la logica che struttura l'idea di una parte derivante da una totalità è duplice: dicotomica, in quanto la parte si stacca dal tutto per divenire una cosa a sé stante, e dialettica, poiché la parte conserva intimamente un rapporto originario con il tutto che la deborda integrandola. In altri termini, una parte è "una" perché si presenta con una circoscrizione propria ma è anche "non una" perché, essendo completamente isolata, deve collegarsi ad altre parti che le sono attigue (proprio per il fatto di essere una parte). Ora, questo accade anche per il paesaggio: l'unità (totalità) è relativa, in quanto legata alla variazione di prospettiva del soggetto che ammira il paesaggio. Dal momento che è solo parte, essa conserva nel profondo un difetto d'essere, ci mette di fronte al suo stesso limite, che è quello di ritagliarsi dallo spazio.

> Dal momento che è solo parte, essa conserva nel profondo un difetto d'essere, ci mette di fronte a una mancanza, in ogni caso fa emergere il suo limite, quello che disegna l'orizzonte, ὁρισμός, in quanto sua «definizione» che, nello spazio, la ritaglia. «Parte», di fatto, implica ancora di più, proietta la sua ombra in altro modo sull'«essere» del paesaggio. Perché il fatto che il paesaggio sia considerato come «parte di paese» lo fa comprendere in rapporto all'«estensione» di cui è porzione: «estensione di un paese che si vede da un solo aspetto». (Jullien 2017, 16-17).

[13] A tal proposito, si riconosce un nesso tra i contro-luoghi di Clément e la letteratura sull'estetica delle rovine (cfr. Romano 2022). Per un approfondimento della nozione di contro-luogo come un non-luogo si veda Augé (1992).

Il secondo partito preso, difficile da rimuovere in quanto ancorato, se vogliamo, alla stessa idea di paesaggio, è quello *visuale*. Il fatto che il paesaggio sia la parte di paese che la natura presenta all'occhio che lo guarda lo destinerebbe, secondo Jullien, a una passività insormontabile che non rispecchia a pieno il nostro rapporto con esso. In effetti, l'idea che il paesaggio sia solo "da guardare" lo farebbe dipendere, assoggettandosi, all'iniziativa di chi lo guarda, ma sappiamo – o, meglio, esperiamo – che il paesaggio non è solo guardato ma anche *vissuto*. La preminenza della vista sugli altri sensi è un pregiudizio occidentale, massivo, che accorda il primato alla percezione visiva nel nostro rapporto con il mondo: essendo ridotto all'aspettuale, la vista ci fa accedere al paesaggio. «Non solo mette a distanza ma assegna, ragion per cui è la via che conduce all'ontologia, cioè fissa l'oggetto della percezione ogni volta nel suo luogo proprio, nel suo "di per sé" (καθ'αὐτὸ, dice il greco), lo distingue e determina. Conduce così sulla via dell'essenza» (Jullien 2017, 18). L'idea del paesaggio come oggetto isolato e distinto (*ob-jectum*) che il soggetto – colui che osserva – percepisce ci apre alla terza e ultima dimensione angolare della teoria del paesaggio: l'accoppiamento *soggetto-oggetto*, fondatore della conoscenza da cui l'Europa moderna ha tratto la sua potenza. Imperniato dal culto moderno dell'oggettivazione, il pensiero di paesaggio, grazie al quale abbiamo prodotto la natura come oggetto del sapere scientifico, riflette quella barriera di principio tipicamente moderna che vede l'uomo, da un lato, e il mondo dall'altro. Tale distinzione, lungi dall'essere simmetrica, ha fatto dell'uomo un soggetto di iniziativa autonomo, dipendente solo da se stesso, e del mondo un oggetto conoscibile, che si osserva "oggettivamente". Ora, nonostante lo sforzo titanico che il pensiero europeo ha compiuto da più di un secolo, ribellandosi così violentemente contro se stesso per affrancarsi dalla separazione tra il soggetto e l'oggetto, questa postura resta una soglia invalicabile. Non possiamo infatti facilmente disfare l'impostazione gnoseologica che ci attraversa da secoli e che ci posiziona l'uno davanti all'altro: da un lato la "natura", che presenta il paesaggio come un *ob-jectum* e, dall'altro, un *ob*-servatore che si pone come "soggetto" di libertà (Cfr. Gregory 1993; Pernet 2014; 2021; Roger 1997).

Crediamo, con e grazie a Jullien, che la concezione di paesaggio che il pensiero moderno si è dato sia originariamente – in quanto strutturalmente – governata da un'egemonia del soggetto che impedisce di cogliere la relazione reciproca (e mai asimmetrica) tra noi e il paesaggio circostante. Perché ci sia paesaggio bisogna che non s'imponga più nient'altro di egemonico che possa monopolizzare lo sguardo. Di conseguenza, c'è paesaggio soltanto se c'è deconcentrazione, de-fissazione dello sguardo, e se lo sguardo si mette a circolare.

> Affinché ci sia paesaggio, bisogna che si attenui il monopolio che produce l'adesione-fissazione visuale, e giochino delle polarità che facciano circolare. Vale a dire, che si dispieghi qualcosa dell'ordine dell'opposizione e della correlazione, tra dei fattori che, staccandosi da ciò che il visuale ha di ossessivo, offrano allo sguardo di che evolvere; e, di conseguenza, modificando la propria funzione, di che investirsi come capacità di aprirsi e di accogliere, lasciando passare e scambiandosi. (Jullien 2017, 23).

Per ripensare il paesaggio occorre, in primo luogo, *reinventare la maniera di guardare*: invece di porvisi davanti come un osservatore che, osservando appunto, cerca di stabilire le cose grazie alla vista, di descrivere dunque degli oggetti, bisognerebbe "disattivare" l'azione dello sguardo e concepire gli occhi come un mezzo, un tramite, una soglia attraverso cui entro in contatto con il tutto – e non con qualcosa (Settis, 2013). «Non guardo più qualcosa – scrive Jullien – ma guardo» (2017, 26). Al guardare si sostituisce un contemplare in cui gli occhi diventano più dei tramiti che degli agenti; vettori o traghettatori attraverso i quali penetra in noi il paesaggio. La conversione dello sguardo che si produce non presuppone né rottura né abbandono ma una continuità fluttuante in cui si respira un sentimento di

comunione, un *tra* infinito. Il paesaggio emerge quando lo sguardo smette di percepire, osservare, misurare; quando non è più alla ricerca di informazioni ma si lascia assorbire; quando, invece di gettarsi come soggetto sul mondo per aver presa su ciò che lo circonda, permette che ci si introduca nella relazione tra le cose, immergendosi in una rete di opposizioni e correlazioni senza vincitori né vinti.[14] Così, uno sguardo di questo tipo non ha più alcuna ragione per smettere di "evolvere" – da una cosa all'altra, o piuttosto, tra le cose, trasportato dalle loro polarità, dimenticandosi nella loro profusione (Jullien 2017, 28).

Il pensiero che più di tutti è riuscito a concepire il paesaggio attraverso un'originaria e dialettica correlazione tra tutti gli elementi che ne fanno parte – senza cadere in una preminenza ontologica e soggettivistica – è stato quello cinese. Quest'ultimo ha promosso mille anni prima di noi la pittura (e la poesia)[15] di paesaggio, tralasciando quella delle figure umane e del nudo in cui la nostra classicità ha visto rifulgere il bello ideale. Non è, infatti, nella riproduzione della forma umana che il pittore manifesta la sua abilità – «la grande immagine non ha forma» dice Laozi (Jullien 2004) – poiché forma (*xing*) in Cina non è altro che la pausa momentanea di un processo, non c'è forma se non in trasformazione. Del paesaggio non c'è rassomiglianza possibile, esso non si lascia mettere in posa né determinare, è inesauribile nelle sue variazioni di grana, di colorazione, di luminosità. Questa correlazione di opposti è già presente e perfettamente evidente nell'ideogramma cinese utilizzato per riferirsi al paesaggio: "montagna(e)-acqua(e)", *shan shui* 山水; o "montagna(a)-fiume(i)", *shan chuan* 山川. Invece dell'espressione unitaria di paesaggio, la Cina si rifà a un gioco di interazioni senza fine tra fattori contrari che si associano, attraverso cui il mondo si concepisce e si organizza. In opposizione all'impostazione dicotomica logico-ontologica occidentale, gli opposti, come i due versanti della montagna, non si escludono ma si richiamano: il verticale della montagna e l'orizzontale delle acque, lo stabile e il continuo fluire, la forma definita e quel che si adatta alla forma delle cose, l'opaco e il trasparente, il solido e il fluido.

> Non c'è più il Soggetto regnante, dominante (il nostro soggetto del Rinascimento in Europa), che, in quanto individuo, tiene il mondo sotto il suo punto di vista e, come Dio, vi sviluppa liberamente la sua iniziativa; e, di fronte a lui, non c'è più nessun ob-jectum «gettato» «davanti» al suo sguardo, disteso passivamente sotto la sua ispezione, che si ritaglia differentemente a ogni suo passo. All'opposto di questo potere monopolizzante della vista, la Cina dice l'essenziale polarità che fa sì che del mondo si metta in tensione e si dispieghi. L'umano non se ne separa, vi resta soggiacente, compreso in queste implicazioni multiple. Perché il confronto che si instaura è nel mondo, tra le «montagne» e le «acque». (Jullien 2017, 30).

Mentre l'Occidente ha cercato, attraverso la consistenza della forma visibile (*morphé*), di dare espressione alla forma intelligibile (*eidos*), che costituisce l'essenza dell'oggetto rappresentato, il pensiero cinese non cerca la rappresentazione, non vi è idea da cogliere. Il pittore, come il poeta, non è chiamato a riprodurre l'involucro esterno delle cose ma a esprimerne la coerenza interna (*chang li*), in cui si manifesta la regolazione del processo del mondo. L'alternanza delle fasi *yin-yang* scandisce il respiro che anima l'universo intero, grazie al soffio-energia (*qi*) che si rinnova di continuo nelle sue variazioni. In questa danza di opposti e di simili, il paesaggio non è una parte ritagliata dal tutto, ma è già il tutto poiché in esso è attiva l'operazione del mondo nella sua interezza. La lingua-pensiero cinese costruisce gli enunciati ponendo ogni cosa in relazione al suo opposto: pensare, dunque, non equivale a isolare l'essere ma a creare legami, accoppiare, mettere in relazione. Pensare è già un tra. La montagna non si pensa, non esiste nel suo in-sé, a parte, che si ritira nella

[14] Una trattazione simile dell'estetica della ricezione è stata elaborata da Mikel Dufrenne nella sua tesi dottorale "Fenomenologia dell'esperienza estetica" del 1953 (Dufrenne 2023).
[15] Cfr. Valensin (1987); Pirazzoli (2016).

sua essenza, ma invoca necessariamente, sottintendendola, l'acqua. Ne consegue allora che il paesaggio si scopre non a partire da un soggetto che gli si pone di fronte ma solo nell'*attività* (Jullien 2017, 40), nel camminare: è salendo e scendendo, andando da una parte all'altra, da sopra a sotto che scopriamo il paesaggio. In altri termini, è nell'atto più spontaneo che lo scopriamo: semplicemente attraversandolo (Cfr. Jullien 2017; Berque 2000).

La domanda, che forse da tempo aspettavamo di porci, sarà dunque: è possibile, oggi, far rientrare questo pensiero cinese del paesaggio, precedente ed estraneo all'ontologia che conosciamo, nel nostro pensiero? Detto altrimenti, esiste un concetto di paesaggio che – al di là delle differenze logiche e gnoseologiche – proponga un'apertura al mondo che non faccia a meno del sensibile? Una certa appropriazione della nozione di paesaggio cinese rappresenta, secondo Jullien, la via di accesso a un concetto di paesaggio che, intrecciando prospettive culturali diverse, permette di fare un'esperienza che ogni umanità può vivere[16]. *L'esperienza di un paesaggio comune*. Il vero punto nevralgico sarebbe forse quello di salvaguardare una connivenza senza cadere nell'oggettivazione, impresa non del tutto impossibile. In effetti, se ragioniamo in termini di *connivenza*, come Jullien invita a fare (2017, 156 sgg), constatiamo un rapporto di oggettivazione con il mondo che si trasforma in intesa e comunicazione tacita. Si tratta di un rapporto che rompe con la ragione e si pone al di qua di essa, in quella soglia dove prima di oggettivare incontro l'altro e non lo riduco a qualcosa.[17] C'è paesaggio quando un luogo (*lieu*) diventa legame (*lien*); quando, sostituendo il *vivere* al conoscere, tesso una relazione con il mondo che non si dischiude più nell'orizzonte della pensabilità ma si mantiene nell'aderenza, in un rapporto che non ha bisogno di creare distanze perché è già lì, da sempre, come una dimora. Se, dunque, il paesaggio interessa così tanto a Jullien dal punto di vista filosofico è perché rompe il sigillo alla base della logica classica tra ragione e sragione o ragione e azione/passione; esso fa scoprire al di qua della ragione stessa la mia vera, autentica e primordiale implicazione nel mondo che diversamente non vedrei o, ancor più, non sospetterei.

La domanda che abbiamo posto come orizzonte di ricerca sembra delineare ora un nuovo orizzonte. L'eterotopia foucaultiana, intesa come un contro-luogo che rimette in questione lo spazio abitato (e non), può essere ripensata alla luce del paesaggio contemporaneo: concepire gli "spazi altri" non come eccezioni ma come condizioni costitutive permetterebbe di ripensare il paesaggio in un orizzonte comunitario e non dicotomico. Se, per un verso, l'esperienza del paesaggio comune mobilitata da Jullien sembra non contraddire la disgiunzione – sottesa alla logica stessa dell'eterotopia – per un altro, ne rappresenta una possibile evoluzione o traduzione positiva: dallo spazio della sospensione a quello della relazione.

[16] Per un maggiore approfondimento sul nesso tra cultura occidentale e orientale in ambito filosofico ed estetico, cfr. Jullien (2004; 2008; 2010).

[17] Jullien fa l'esempio del neonato sul seno materno che non possiede nient'altro sapere che questo: «Il bambino sul seno o nel grembo materno non possiede molto altro che questo sapere (o secondo il paragone abituale: le prime culture sono più conniventi, le culture successive più conoscenti). Poi, con la scolarizzazione, con il disporsi egualizzante della scrittura e la distribuzione del sapere in discipline, si profilano e si isolano degli «oggetti», si ripartiscono dei piani che spetta alla ragione ricollegare: il rapporto connivente viene nascosto non appena un soggetto conoscente conquista la propria autonomia. Ma non scompare, sussiste silenzioso, sepolto, tacito, come una falda sotterranea pronta a riaffiorare – e il paesaggio è questo riaffioramento» (Jullien 2017, 157-158).

Bibliografia

Agier, M. (2010). Le biopouvoir à l'épreuve de ses formes sensibles. Brève introduction à un projet d'ethnographie des hétérotopies contemporaines. *Chimères* 74 (3), 259–270 (Le biopouvoir à l'épreuve de ses formes sensibles | Cairn.info).

Agier, M. (2013). Le campement urbaine comme hétérotopie et comme refuge. Vers un paysage mondial des espaces précaires. *Brésil(s)*, 3, 11-28.

Augé, M. (1992). *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Le Paris: Seuil.

Bachelard, G. (2006). *La poetica dello spazio*. Trad. it. di E. Catalano. Bari: Dedalo.

Berque, A. (2000). *Les raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*. Paris: Fernand Hazan.

Bordini, S. (1984) *Storia del panorama.* Roma: Officina.

Carlson, A. (1979). Appreciation and the Natural Environment. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 3, 267-276.

Carlson, A. (1981). Nature, Aesthetic Judgment, and Objectivity. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1, 15-27.

Carter, P. (1987) *The Road to Botany Bay: an Essay on Spatial History.* London: Faber & Faber.

Casey, E. S. (1993). *Getting Back Into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place-World*. Bloomington: Indiana University Press.

Clément, G. (2008). *Il giardino planetario*. Trad. it. di G. Denis. Milano: 22 Publishing.

Clément, G. (2010). *Il giardino in movimento*. Trad. it. di E. Borio. Macerata: Quodlibet.

Clément, G. (2013). *Giardini, paesaggio e genio naturale*. Trad. it. di G. Lucchesini. Macerata: Quodlibet.

Clément, G. (2020). *Manifeste du Tiers Paysage*. Rennes: Editions du commun.

Cuppini, N. (2023). *Metropoli Planetaria 4.0 ẞeta Testing. Genealogie urbane tra infrastrutture e conflitti*. Milano: Meltemi.

D'Angelo, P. (2010). *Filosofia del paesaggio*, Macerata: Quodlibet.

D'Angelo, P. (2012). *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*. Bari: Laterza.

D'Angelo, P. (2021). *Il paesaggio. Teorie, storie, luoghi*. Bari: Laterza.

Defert, D. (2009). Hétérotopie. Tribulations d'un concept entre Venise, Berlin et Los Angeles. *Le corps utopique, les hétérotopies*. Paris: Lignes.

Dehaene, M., & De Cauter, L. (a cura di). (2008). *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*. London: Routledge.

Desportes, M. (2008). *Paesaggi in movimento. Trasporti e percezione dello spazio tra XVIII e XX secolo*. Milano: Libri Scheiwiller.

Dufrenne, M. (2023). *Fenomenologia dell'esperienza estetica*. A cura di G. Alberti. Palermo: Aesthetica.

Foucault, M. (1966, dicembre). Utopies et hétérotopies [Trasmissione radiofonica]. France Culture. Institut national de l'audiovisuel (INA), Mémoires vives. URL.

Foucault, M. (1984). Des espaces autres, "Architecture, Mouvement, Continuité". Defert, D. & Ewald, F. (a cura di). *Dits et écrits,* 4*, (*752-762). Parigi: Gallimard.

Foucault, M. (2001). Spazi altri. *Archivio Foucault 3. Estetica, epistemologia e storia*, 307–317. Trad. it. di A. Castronuovo. Milano: Feltrinelli.

Foucault, M. (2015). *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*. Trad. it. di S. Vaccaro, T. Villani, P. Tripodi. Milano-Udine: Mimesis.

Foucault, M. (2020). *Eterotopia*. Trad. it. di S. Vaccaro, T. Villani, P. Tripodi. Milano-Udine: Mimesis.

Fourquet, F. (1973). Les équipements du pouvoir: villes, territoires et équipements collectifs. *Généalogie du capital*, 1 (13). Paris: Recherches.

Gandy, M. (2015). *Écologie queer, Nature, Sexualité et Hétérotopie*. Paris: Editions Eterotopia.

Geertz, C. (1988). *Antropologia interpretativa*. Trad. it. di L. Leonini. Bologna: Il Mulino.

Giddens, A. (1990). *La costituzione della società: lineamenti di teoria della strutturazione*. Trad. it. di G. Rigamonti. Milano: Edizioni di comunità.

Goofman, E. (1997). *La vita quotidiana come rappresentazione.* Trad. it. di M. Ciacci. Bologna: Il Mulino.

Gregory, D. (1993). *Geographical Imaginations*. Oxford: Blackwell.

Gross, N. (2020). Sur les hétérotopies de Michel Foucault. *Le foucaldien*, 6, 1 (10), 1–40.

Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies,* 14 (3), 575–599.

Haraway, D. (2008). *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Hetherington, K. (1997). *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*. London: Psychology Press.

Jakob, M. (2008). *Le paysage*. Gollion: Infolio.

Jakob, M. (2018). *Des jardins et des livres*. Geneva: Metis Presses.

Jullien, F. (2004). *La grande immagine non ha forma. Pittura e filosofia tra Cina antica ed Europa contemporanea*. Trad. it. di M. Ghilardi. Bari: Laterza.

Jullien, F. (2008). *Pensare l'efficacia in Cina e in Occidente*. Trad. it. di M. Guareschi. Vicenza: Angelo Colla Editore.

Jullien, F. (2010). *L'universale e il comune. Il dialogo tra culture*. Trad. it. di E. De Michele. Bari: Laterza.

Jullien, F. (2017). *Vivere di paesaggio o l'impensato della ragione*. Trad. it. di C. Tartarini. Milano-Udine: Mimesis.

Jullien, F. (2017). *Essere o vivere*. Trad. it. di E. Magno. Milano: Feltrinelli.

Latour, B. (2007). Autour d'une controverse, deux hétérotopies parallèles. *Oser construire pour François Jullien,* 131–142. Paris: Les Empêcheurs de penser en rond/Le Seuil.

Lefebvre, H. (1972). *La pensée marxiste et la ville*. Paris: Casterman.

Lefebvre, H. (1974). *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.

Lestringant, F. (2010-2011). *Hétérotopie, hétérologie: espaces autres, espaces de l'autre dans la littérature des voyages (XVIe–XIXe siècles)*. Paris: Séminaire à l'Université Paris-Sorbonne.

Navarro Swain, T. (2003). Les hétérotopies féministes: espaces autres de création. *Labrys, études féministes*, 3.

Oettermann, S. (1980). *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt am Main: Syndikat.

Pernet, A. (2014). *Le Grand Paysage en Projet*. Genève: MétisPresses.

Pernet, A. (2021). *Au fil du trait - Carnets d'un arpenteur*. Marseille: Parenthèses.

Perrot, J-C. (1975). *Genèse d'une ville moderne, Caen au XVIII siècle*. Mouton: Paris.

Perullo, N. (2020). La percezione aptica per un'estetica ecologica. *Aesthetica Preprint, 114*, 137–151.

Pirazzoli, M. (2016). *Intenti poetici. Poesia, poeti e generi e generi poetici della Cina classica dalle origini alla dinastia Tang.* Torino: Ananke.

Rancière, J. (2020). *Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*. Paris: La fabrique.

Roger, A. (1997). *Court traité du Paysage*. Paris: Gallimard.

Romano, I. (2022) *Le rovine e i sensi. Progettare l'esperienza dello spazio archeologico*. Macerata: Quodlibet.

Sabot, P. (2012). Langage, société, corps. Utopies et hétérotopies chez Michel Foucault. *Materiali Foucaultiani*, 1 (1), 17–35.

Said, E. W. (2013). Orientalismo. Trad. it. di S. Galli. Milano: Feltrinelli.

Saldanha, A. (2008). Heterotopia and Structuralism. *Environment and Planning A: Economy and Space,* 40 (9), 80-96.

Settis, S. (2013). *Il paesaggio come bene comune.* Napoli: La scuola di Pitagora.

Soja, E. (1989). *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory and the Politics of Difference*. London/New York: Verso.

Soja, E. (1995). Heterotopologies: a Remembrance of Other Spaces in the Citadel-LA. *Postmodern Cities and Spaces*, 13–34. Oxford: Blackwell.

Soja, E. (1996). *Thirdspace, Journeys to Los Angeles and Other Real and Imagined Places*. Cambridge: Blackwell.

Spain, D. (1992). *Gender Spaces*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Teyssot, G. & Cacciari, M. (1971). Eterotopia e storia degli spazi. *Il dispositivo Foucault* (83-86). Venezia: Cluvia Libreria.

Siéyès, E-J (2009). *Qu'est-ce que le tiers-état?.* Paris: Flammarion.

Taylor, C. (1993). *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*. Trad. it. di R. Rini. Milano: Feltrinelli.

Sieni, V. & Cambini, T. (2021) *Quarto paesaggio. La città che viene*. Venezia: Marsilio.

Valensin, G. (a cura di). (1987). *Liriche cinesi*. Torino: Einaudi.

Watson, S. & Katherine, G. (1995). *Postmodern Cities and Spaces*. Oxford: Blackwell.

West, C. (1990). The New Cultural Politics of Difference. *October*, 53, 93–109.