

Breaking points

Marco Tedeschi

Creatività, grammatica, eutopia.

Su Alessandro Bertinetto, *Estetica dell'improvvisazione*, Il Mulino, Bologna 2021, pp. 200

L'*Estetica dell'improvvisazione* di Alessandro Bertinetto è un libro impegnativo, che prende il lettore letteralmente alla sprovvista. Al di là delle questioni più tecniche e specifiche, legate al problema dell'improvvisazione, mi sembrano almeno tre le operazioni concettuali di portata generale che Bertinetto porta a termine nel corso dei quattro capitoli che scandiscono il libro: la rilettura della creatività artistica, e dell'arte, in termini di improvvisazione; l'identificazione dell'opera di improvvisazione nei termini di una grammatica della contingenza che coinvolge il senso profondo del fare arte; la formulazione di una estetica della riuscita. Operazioni concettuali coraggiose, argomentate, lucide e, per questo, da discutere. Anzi, proprio per questo, è necessario discuterle come farò qui, altrimenti resterebbero lettera morta – filosofia per nessuno. Proposte che non sono mai innocenti o innocue, e che hanno la pretesa di intervenire sulla tradizionale riflessione estetica e filosofica per scuoterla e innovarla.

La prima operazione concettuale viene dichiarata nel titolo del primo capitolo: *La nascita dell'arte dallo spirito dell'improvvisazione*. In altri termini, Bertinetto intende mostrare la matrice "improvvisativa" che costituisce l'arte in genere. L'arte nascerebbe da quella forma di agire che trova il suo paradigma artistico nell'improvvisazione. Ora, un punto che viene fissato fin dall'inizio del libro è che l'improvvisazione mette "in scena, reduplicandola performativamente, la vicenda esistenziale dell'agire umano" (p. 31). In altri termini, l'improvvisazione caratterizzerebbe l'agire umano in genere e, per questa ragione, anche quello artistico che ne è un caso eminente. L'azione non si riduce a un'intenzione progettuale che si realizza indipendentemente dalle condizioni materiali e sociali del suo dispiegarsi, è piuttosto una negoziazione continua tra l'intenzione dell'autore e queste stesse condizioni che tutte concorrono alla realizzazione dell'azione: l'azione, infatti, l'azione in senso proprio, l'autentica azione

umana, è un'azione che non è governata dall'esecuzione di una regola prestabilita, sia essa la prassi, il progetto, il piano che muove l'azione o, ancora, la realtà che incontra, ma "inventa" la sua norma "in ogni singola occorrenza" (p. 15), cioè *sul momento* (p. 79). Questa invenzione sul momento è l'improvvisazione: quell'operazione, dai risvolti *anche* artistici, in cui "tempo della composizione e tempo della produzione [...] tempo della performance inventiva e [nel caso di un'improvvisazione artistica] tempo della fruizione" sono *simultanei* (p. 119). La norma che viene inventata è invece il senso dell'azione, la sua riuscita come azione di fronte alla contingenza imprevedibile del vivere. L'analogia tra agire autentico e agire artistico regge perché il termine medio tra le due forme di azione è l'improvvisazione e l'incognita X di questo rapporto è la regola che bisogna ogni volta trovare. Un discorso che ha immediate conseguenze per due concetti cardine dell'estetica: quelli di "creatività" e di "autorialità". La lente dell'improvvisazione permette di ridurre la componente autoriale potenziando e naturalizzando il momento creativo: infatti, l'autore dell'opera non è veramente padrone di quello che fa, "la sua autorialità è sempre messa in questione dalla perdita di controllo che comporta l'emergere della contingenza" (p. 88); la sua creatività è invece l'esito della continua negoziazione con i "vincoli formali e materiali (quali convenzioni tradizionali, stili estetici, contesti culturali, problemi e soluzioni tecniche) [che] governano sempre la produzione di opere e performance artistiche" (p. 167), ma non la governano interamente. Il suo criterio di valutazione consiste infatti nella capacità dell'artista di trasformare tali vincoli normativi mentre li impiega. Se, da un lato, la comprensione della creatività alla luce dell'improvvisazione consente di dare conto in maniera più realistica e meno magica (mitologica) della discontinuità che quel concetto porta con sé, dall'altra, la espone a qualcosa che rischia di derubricare il lavoro dell'artista a mero "colpo di fortuna". Bertinetto si difende da questa possibile obiezione rilevando a più riprese che l'artista è profondamente condizionato dalla propria cultura, dai codici e dalle tecniche che riguardano la forma d'arte di cui si fa interprete e autore, in breve, dalla realtà storica in cui opera (per esempio qui: l'opera degli artisti "si svolge nell'ambito delle tradizioni, generi e pratiche di tipo culturale e tecnico che condizionano [...] la loro attività", p. 165), e altrettanto profondamente conosce questa realtà e ne impiega le risorse (per esempio qui: "l'arte è una 'prassi critica', una riflessione pratica sui modi in cui l'essere umano ha rappresentato sé stesso a sé stesso, anche attraverso il confronto critico con l'arte del passato o con le altre opere del presente", p. 29). Di questa consapevolezza il *readymade* duchampiano dovrebbe

costituire la prova. E tuttavia, all'interno di un discorso sull'improvvisazione, il tratto caratteristico più spiccato di questa pratica artistica, e che lo stesso Bertinetto riconosce senza difficoltà (p. 29), cioè la sua capacità di dare una forma esemplare allo statuto riflessivo, critico e autocritico dell'arte, finisce per essere fortemente attenuato: un'opera d'arte che faccia del confronto critico con la tradizione e con il presente la propria specificità può certamente prendere il fruitore alla sprovvista, ma ciò non significa ancora che esprima quel "senso dell'imprevisto" che deve accompagnare ogni improvvisazione riuscita (p. 49). Anche per questa ragione, mi sembra che impiegare il concetto di "improvvisazione" per demitizzare o naturalizzare il concetto di "creatività" abbia il difetto di assegnare un ruolo dominante, e per giunta essenziale, a un tratto di aleatorietà che non caratterizza la creatività artistica se non in minima parte (mentre è tipica di quella scientifica, specie quando si tratta di scoperte innovative di natura sperimentale). Per una ragione interna e per una ragione esterna all'idea di improvvisazione che Bertinetto difende. La ragione interna: la riduzione del processo creativo al processo improvvisativo nega la condizione della simultaneità dei diversi momenti che descrivono l'opera d'improvvisazione artistica. L'effetto estetico dato dalla qualità della "grazia", benché, direbbe Bertinetto, trovato in ogni singola occorrenza a partire da canoni prestabiliti, è tutto meno che "improvvisato", ma è l'esito di un'opera di negoziazione tra materiali, codici formali e intenzione dell'autore dispiegato nel tempo e attentamente meditato. Come scrive lo stesso Bertinetto "la realizzazione di un'opera può comportare una laboriosa preparazione e ammettere correzioni e ripensamenti per raggiungere risultati pienamente soddisfacenti" (p. 33). È il fattore temporale, più ancora della riflessione soggettiva, a ridurre drasticamente il tasso di aleatorietà della riuscita e, così, a minare alla radice l'idea che la "creatività *ex improviso*", come recita il titolo del § 4.3, possa fungere da paradigma per comprendere il processo creativo che coinvolge la produzione artistica in genere. La ragione esterna: nella grammatica del concetto di creatività, come in quello di creazione da cui deriva, è strutturalmente iscritto un elemento arbitrario e, pertanto, cosciente. Non c'è creatività che non sia la creatività di qualcuno che decide di creare. Ora, trattandosi di grammatica e non di logica, cioè di un concetto culturale e non di un concetto universale, è del tutto lecito il tentativo di indebolire l'elemento soggettivo e cosciente insito nel concetto di creatività. Se non fosse che la funzione di un concetto così ripensato, in tal caso, sembra essere perfettamente assolta da un altro concetto della tradizione filosofica occidentale – del resto parente di quello di creazione –, ovvero il

concetto di “spontaneità”, che rimonta fino a *to autòmaton* di platonica (*Pol.*, 271e-272a) e aristotelica (*Phys.*, II, 4-6, 195b-198a; *Meth.*, VII, 9) memoria. Concetto che dà conto a tutti gli effetti della capacità di un processo di produrre – spontaneamente, appunto, cioè senza coazione esterna – qualcosa che non è iscritto negli elementi stessi del processo e che tuttavia non lo trascende. Se la necessità della deliberazione per l’agire formativo artistico permette di pensare la creatività alla luce dell’agire improvvisativo, è vero però – come mostra la “dialettica dell’autorialità” di cui si è detto sopra – che questa seconda forma di agire rende il momento creativo più simile a un processo senza autore, e dunque “spontaneo”, che non a un atto o a una concatenazione di atti di cui l’autore è il soggetto. Del resto, il concetto stesso di “creatività” sembra implicare l’attribuzione di un ruolo centrale a una soggettività che comprende interpreta e produce, anche nel caso dell’improvvisazione. E allora occorre scegliere: o “le condizioni normative, nonché le competenze, le intenzioni e i progetti performativi sono coinvolti nel processo artistico non come guide e regole esterne, bensì come parte del processo rimodellata, *in the long run*, dal processo stesso” (p. 167), dal che segue che conviene pensare un’estetica della produzione (improvvisativa) libera dall’idea della creazione; oppure, se quest’ultima idea ha ancora senso e valore per l’estetica (dell’improvvisazione), il suo eventuale indebolimento non può avvenire a discapito della sua relazione con un soggetto ma solo all’interno di un ripensamento profondo di questa relazione, dove la specificità dell’autore non finisca per scomparire all’interno di un processo che lo ingloba e la creatività non indichi un processo acefalo e impersonale.

La seconda operazione concettuale di estremo interesse portata a termine da Bertinetto è l’idea che l’improvvisazione debba essere compresa nei termini di una *Grammatica della contingenza*, come recita il titolo del II capitolo. L’idea è che il processo improvvisativo è quel processo che tenta di elaborare, ogni volta che si dia il caso, una grammatica della contingenza. Tenta, perché la sua riuscita è tutto meno che certa. E solo se riesce, allora si può parlare dell’improvvisazione in questi termini, cioè di un’azione dotata di senso (sia pure estetico) e non di una mera gesticolazione. Per questo l’improvvisazione riuscita esibisce una grammatica della contingenza. Ora, come anticipato, l’analisi dell’estetica della riuscita sarà la terza questione su cui rifletterò. Per il momento, conviene soffermarsi sulla definizione di “grammatica della contingenza”: “il concetto di *grammatica* va qui inteso in senso wittgensteiniano, ovvero come rete di norme capaci di dar senso alle nostre pratiche dall’interno delle pratiche

stesse [...] La contingenza va intesa anzitutto come il *contrario di ciò che è necessariamente*, ovvero come ‘ciò che sarebbe potuto essere diversamente’, sia nell’accezione di contingenza *arbitraria* sia in quella di contingenza *destinale*: nel primo caso quanto accade avrebbe potuto essere diverso, se avessimo scelto diversamente [...] nel secondo caso quanto accade avrebbe potuto essere diverso, ma non avremmo potuto modificarlo, poiché si tratta di situazioni o accadimenti” (p. 38). L’operazione concettuale di Bertinetto consiste nel torcere in chiave estetica i due concetti di “grammatica” e “contingenza”. Si tratta di una delle mosse più audaci e meno scontate del libro, perché Bertinetto intende ridurre la “contingenza” all’“imprevisto” e la “grammatica” alla sua “risoluzione”. Vediamo meglio: se la contingenza ha a che fare con ciò che potrà, potrebbe, o sarebbe potuto andare diversamente, essa contiene un legame intimo con l’idea di imprevisto non appena sia del tipo “destinale” e “imprevisto” significhi che esorbita dall’intenzione dell’autore. Ma anche quando la contingenza è arbitraria, cioè frutto della scelta di colui o colei che agisce, per esempio nel caso di un’“improvvisazione deliberata”, in cui l’artista sceglie di improvvisare (p. 15), è sempre l’imprevisto come imprevedibile a costituire la cifra della contingenza. Da un punto di vista estetico, questa riduzione di campo è di estremo interesse, perché consente di osservare sotto la giusta lente il lavoro di adattamento che l’artista e il fruitore devono sempre svolgere di fronte all’opera d’arte. Per l’artista, è imprevista perché il risultato della sua azione formativa non può essere interamente anticipato; per il fruitore, perché l’opera d’arte non corrisponde mai immediatamente alle sue aspettative, piuttosto è quest’ultimo a dover corrispondere all’opera (e forse, si potrebbe aggiungere, è qui che si consuma la differenza tra l’opera di intrattenimento e l’opera d’arte). Se le cose stanno così, l’opera d’arte “autentica” (l’aggettivo lo aggiunge Bertinetto), quella in cui “la contingenza è conservata in quanto contingenza” (p. 39), è sempre imprevista e imprevedibile e, in questo senso, l’improvvisazione non può che costituirne il caso (riflessivamente) esemplare. Meno immediato è il rapporto tra improvvisazione, imprevedibilità e grammatica. Nel senso fissato da Ludwig Wittgenstein (2001), la grammatica assicura il senso perché stabilizza il significato delle parole, che, hanno un significato, perché e finché sono in uso. La pratica entro cui la grammatica assegna un senso a qualcosa è innanzitutto la pratica linguistica, ovvero la pratica che garantisce la comunicazione (cfr., p.es., il § 30: “Si potrebbe dire: *La definizione ostensiva spiega l’uso – il significato – della parola, quando già sia chiaro quale funzione la parola debba svolgere, in generale, nel linguaggio*”, linguaggio che al § 29 viene

esplicitamente identificato con “la grammatica”. O ancora qui, al § 90: “È come se dovessimo *guardare attraverso* i fenomeni: la nostra ricerca non si rivolge però ai *fenomeni*, ma, si potrebbe dire, alle ‘*possibilità*’ dei fenomeni [...]. Perciò la nostra ricerca è grammaticale”). Quando Bertinetto propone di definire l’improvvisazione nei termini di una “grammatica della contingenza” intende dunque riconoscere a questa pratica artistica la capacità di comunicare, e di comunicare l’incomunicabile per eccellenza, cioè la contingenza. Questa comunicazione estetica consiste in una generazione di “senso per la contingenza, dalla contingenza, grazie alla contingenza, a un tempo realizzando la gioia del senso e dei sensi ed esibendone, appunto, l’accidentalità e la precarietà” (p. 39). Ora, giusta il richiamo a Wittgenstein, va osservato che la capacità della grammatica di assicurare la comunicazione (linguistica) è legata alla sua stabilità. Certo, una stabilità che è tutt’altro che rigida, ma pur sempre una stabilità che non consente al parlante di rivedere continuamente le regole del gioco che fissano il significato delle parole. La normatività peculiare della grammatica sta proprio in questo: che non è una normatività a priori, data una volta per tutte. Ciò però non significa ancora che la grammatica sia soggetta a continue trasformazioni e revisioni, pena una sorta di incomunicabilità babelica. Al contrario, l’opera d’arte, e in particolare l’opera improvvisativa, comunicano in tanto in quanto trovano la norma che fa al caso loro (sono opere riuscite), ma questa norma, se, come già ricordato, deve essere “trovata o inventata in ogni singola occorrenza” (p. 15), è al tempo stesso ogni volta nuova e non più rivedibile. Non solo, perché la grammatica wittgensteiniana è comunque, di fatto, un presupposto: è qualcosa che apprendiamo nell’apprendere la lingua. Nel caso dell’improvvisazione, e ancora di più dell’arte in generale, una funzione del genere sembra essere facilmente assolta dai codici che vincolano le esecuzioni, le produzioni e le fruizioni, e dalle competenze pregresse di artisti e fruitori: l’improvvisazione “presuppone come sua condizione di possibilità *expertises* tecniche ed estetiche, dipende da schemi di azione e di pensiero appresi e incorporati e soggiace ai vincoli [...] imposti dalla specifica situazione” (p. 41). A ben vedere, sembra essere questa la grammatica soggiacente a ogni improvvisazione, il presupposto garante del fatto che il gesto improvvisativo comunichi qualcosa. Quando Bertinetto scrive che “la grammatica della contingenza articolata dalla performance tiene però conto del modo in cui le norme sono *non solo* seguite, *ma anche* realizzate” (p. 42) vien fatto di pensare che confonda il momento comunicativo dell’opera d’arte con il presupposto che consente all’arte di essere almeno inquadrata e, eventualmente, valutata e riconosciuta come tale, e

di comunicare. Probabilmente, Bertinetto difenderebbe la sua posizione osservando che il presupposto non è mai esterno all'operare artistico e che, essendo interno, è lecito pensare che tale operare sia esso stesso (produzione di) grammatica. Una risposta del genere sarebbe giusta, ma non ancora sufficiente a risolvere il problema, e cioè che qui si sta parlando di due cose diverse: chi legge questo testo o il libro di Bertinetto vede esemplata la grammatica della lingua italiana e tutta una serie di regole dei giochi linguistici che costituiscono l'italiano; tuttavia, tra questo testo e il testo di Bertinetto non c'è una differenza sostanziale tale per cui si può dire che il mio italiano è un altro italiano rispetto all'italiano di Bertinetto; in questa situazione, non si può usare il nome "italiano" nello stesso senso in cui si usa il nome "opera d'arte". L'italiano è uno, le opere d'arte sono molte. Si può però pensare di utilizzare il nome "italiano" nello stesso senso in cui si usano i nomi "codice artistico" o "genere artistico". In tutti questi casi, si indicano dei presupposti – peraltro esplicitabili –, dei termini che condizionano ciò che, pur essendone condizionato, non viene per questo esaurito da tale condizionamento: il mio italiano e quello di Alessandro Bertinetto saranno per certo differenti ma sono pur sempre due esempi di italiano. Il problema dunque è che la grammatica è analoga all'uno che vale per i molti, laddove le opere d'arte sono molte senza possibilità di raccoglierle sotto l'uno, né avrebbe senso una tale analogia perché ognuna trova la norma che fa al caso suo. La grammatica esisterà pure solo nell'uso, ma nell'uso la grammatica detta una legge che deve essere seguita e realizzata. Viceversa, l'opera d'arte non detta alcuna legge, non in questo senso almeno, a meno che non sia l'originale posto accanto a una sua copia. L'esempio grammaticale e l'esempio artistico sono dunque profondamente diversi: il primo serve a rendere intuitiva una regola nota, il secondo, una regola ignota e che non si può rendere nota per principio. Sotto questo profilo, la proposta teorica di Bertinetto, più che a Wittgenstein, fa pensare a Ferdinand de Saussure e alla sua distinzione, ormai di uso comune, tra *langue* e *parole*. Nella *parole* il parlante esibisce la *langue* e se ne appropria in modo imprevedibile e, comunque, discontinuo rispetto al serbatoio di regole (fonetiche, semiotiche, semantiche e sintattiche) che la *langue* costituisce (cfr. de Saussure 2009). Alla luce di queste considerazioni, l'idea che l'improvvisazione sia definibile nei termini di una "grammatica della contingenza" appare meno convincente. Non viene però scalfito il nucleo del discorso di Bertinetto, per cui l'improvvisazione deve essere compresa come l'esibizione della regola della contingenza, ovvero del fatto che non ha regole. "Grammatica" in tal senso acquista un significato paradossale: è sì il deposito

delle regole, ma, nel caso in questione, la regola è l'assenza di regole. Di "grammatica", in questo caso, occorre valorizzare l'elemento cosciente, legato alla consapevolezza di chi usa un linguaggio, di chi pratica una pratica artistica: da questo punto di vista, l'improvvisazione come grammatica della contingenza diventa una sorta di "contingenza" di secondo livello, una 'contingenza della contingenza', una contingenza non solo riflessa ma anche, e soprattutto, riflessiva. Solo in questo senso, peraltro, l'improvvisazione può assurgere a paradigma dell'arte in genere (e il terzo capitolo, *Arti dell'improvvisazione*, serve a mostrarlo): se l'arte autentica "conserva la contingenza in quanto contingenza" (p. 39), per il suo rapporto privilegiato con questa dimensione, l'improvvisazione è l'arte che assolve al meglio questo compito.

La terza operazione concettuale di Bertinetto, quella più ricca di implicazioni, consiste nell'elaborare una *Estetica della riuscita*, come recita il titolo del IV capitolo del saggio: una estetica che espliciti fin nel nome il complicato rapporto tra produzione e fruizione dell'opera d'arte, tra l'azione formativa che porta alla produzione di un oggetto concreto (sia esso una statua, un quadro, un manoscritto, un'improvvisazione, ecc.) e l'azione del riceverla in maniera adeguata (che significhi contemplazione, lettura, ascolto, ecc.), senza cui l'opera non potrebbe avere senso. Un rapporto che è intimamente di parte – la parte di chi produce e di chi fruisce arte – e che non è affatto pacifico o pacificato, fin quando non si perviene all'accordo sul fatto che esiste un'opera d'arte, l'opera che è prodotta e che viene fruita. Detto altrimenti, che si concentri solo sulla produzione o sulla fruizione, o che pensi alla produzione e alla fruizione di un'opera d'arte, un'estetica pensata in questi termini è un'estetica che dà per assodato che un'opera d'arte, in generale, esista. Mentre è proprio questo fatto che va ogni volta accertato. Perché non sempre le molte opere prodotte, ancora di più le opere di improvvisazione, vengono riconosciute e/o valutate come opere d'arte. Perché si dia arte autentica è necessario che l'opera venga valutata come tale. In altri termini, l'"estetica della riuscita" è un'estetica che non ha paura di portare in primo piano l'elemento intrinsecamente e implicitamente valutativo di ogni giudizio estetico: "*non esiste identificazione senza valutazione*", ricorda Bertinetto citando Zemak (1986). Un assunto ulteriormente ampliato e radicalizzato dal fatto che un'opera riuscita è un'opera riconosciuta come "d'arte" in tanto in quanto trasforma le condizioni culturali e materiali entro cui accade e, pertanto, trasforma anche l'intenzione iniziale dell'artista e l'aspettativa del fruitore, trasformando (e innovando) "i criteri specifici della riuscita" (p. 175). L'identificazione dell'opera richiede dunque la sua

valutazione che, a sua volta, richiede che sia avvenuta una trasformazione della realtà culturale in cui accade e, di conseguenza, in chi produce e in chi fruisce l'opera. Che ci sia un'opera, allora, non è un fatto come un altro, ma è un fatto che cambia le cose: per esempio, cambia le regole del gioco che riguardano il fare arte. Non è un evento innocuo e pacificante, ma lascia tracce profonde nella vita culturale in cui opera, tracce che si riversano nella valutazione dell'*opera* e nella sua *eventuale* identificazione come opera *d'arte*. Tutto questo è indice del fatto che l'arte coinvolge in profondità – cioè trasforma – tutte le parti che la rendono possibile: l'artista, il fruitore, ma anche i codici e le pratiche; di ciò il processo di cambiamento a cui sono sottoposti i materiali utilizzati all'interno della produzione artistica sembra essere l'allegoria. La lente dell'improvvisazione permette di vederlo nel modo più perspicuo. Affinché riesca, un'improvvisazione non richiede solo l'esercizio dell'artista e la capacità di suscitare il godimento dei sensi, oltre a ciò, è necessaria la disponibilità del fruitore a essere parte in causa dell'operazione improvvisativa. In altri termini, l'improvvisazione esibisce ed esplicita – rendendolo non più demandabile ad altri – il ruolo attivo del fruitore, il quale non è affatto estraneo all'opera e passivo di fronte a essa, piuttosto vi partecipa in prima persona; e, nel caso dell'improvvisazione, costituisce uno degli elementi che vanno a comporre il senso di "improvviso" della stessa.

La riflessione sulla riuscita dell'opera permette a Bertinetto di ritrovare ancora una volta per l'arte – e in particolare per l'improvvisazione come suo caso esemplare – un *enjeu* che travalica la dimensione strettamente estetica per guadagnare un ruolo di primo piano nella vita sociale e politica. Un ruolo non più utopico, ovvero empiricamente irrealizzabile e solo immaginato, ma "eu-topico" (p. 185), un luogo felice, empiricamente verificato dall'accordo e dal consenso goduto e gioioso – autenticamente *estetico* – intorno all'opera d'arte. Un accordo e un consenso non scontati, ma ottenuti attraverso un complesso processo di trasformazione delle parti, e dunque un accordo e un consenso partecipati e fondati sulla partecipazione. Per questo, il luogo felice dell'arte è anche e soprattutto un luogo autenticamente politico, il luogo in cui, finalmente, una comunità avviene.

C'è un'ultima questione su cui vorrei soffermarmi e che prescinde dalle tre precedenti. Il libro di Alessandro Bertinetto ha il merito di dare ragioni di una distinzione che oggi sembra valere solo sul piano disciplinare: quella tra estetica e ontologia. Una distinzione di cui si faticano a trovare ragioni intrinseche e che, spesso, finisce per ridurre l'estetica a una branca dell'ontologia, l'ontologia dell'arte. Consideriamo il titolo del

libro, *Estetica dell'improvvisazione*: "estetica" vale qui come "ontologia" dell'improvvisazione, cioè risposta alla domanda "che cos'è l'improvvisazione", o è l'indice di un discorso filosofico sull'improvvisazione *diverso* o almeno *non* riducibile, per esempio, a un discorso che pone la domanda "che cos'è..."? In più di un'occasione Bertinetto sembra indicare che la distinzione tra estetica e ontologia non sia riducibile. Anzitutto la necessità di individuare, per l'improvvisazione, delle categorie "estetiche" che non vengano confuse con quelle "ontologiche": "emergenza", "presenza", "curiosità", "autenticità" (pp. 47-64) sono concetti che hanno direttamente a che fare con la valutazione del valore artistico di un'opera ma prescindono dalla sua "ontologia", di cui Bertinetto, sulla scia di Kendal Walton, offre quattro criteri: la categoria artistica, il genere, il periodo storico e lo stile (p. 147; cfr. anche Walton 1970). Ora, il problema estetico sembra legato a qualcosa che al tempo stesso presuppone e fonda i quattro criteri che definiscono l'ontologia dell'arte. Li presuppone, perché ai fini della valutazione dell'opera è necessario che ci sia un'opera che sia iscrivibile in una categoria artistica (un affresco o un quadro), in un genere (un ritratto o un paesaggio), in un periodo storico preciso (un dipinto medievale o moderno) e che abbia uno stile storicamente riconoscibile (è un dipinto impressionista o futurista); li fonda, perché il fatto stesso di assegnare a un'opera queste categorie implica la valutazione che si tratta di un'opera *d'arte*. Perché si dia arte improvvisativa, è necessario che emerga un senso, l'"apparenza estetica dell'imprevisto" (p. 49), che l'opera non solo avvenga "in presenza" ma che tematizzi "*il suo svolgersi qui e ora*" (p. 49), il che implica immediatamente un'apertura al nuovo e alla sorpresa (e dunque una "curiosità", p. 54) e il fatto che l'improvvisazione può essere soltanto "autentica" (tratto estetico che, in questo caso, definisce ontologicamente l'arte improvvisativa, p. 57). L'estetica dunque ha a che fare con la valutazione dell'oggetto che l'ontologia inquadra e definisce. Tuttavia, l'ontologia offre una definizione strutturalmente incompleta finché non entra in gioco la valutazione, ovvero quella peculiare torsione dell'attenzione verso l'effetto dell'oggetto che, eventualmente, conduce a riconoscergli lo statuto di opera d'artistico. Parafrasando una pagina del libro di Bertinetto, si potrebbe dire che nulla è *di per sé* arte; qualcosa è arte "nella misura in cui è valutato come tale retrospettivamente, dopo aver esercitato la sua potenzialità, la quale è a sua volta riconosciuta solo grazie alla riuscita, cioè quando non è più una semplice potenzialità" (p. 92). Questo è il lavoro dell'estetica, che è filosofia dell'arte non solo e non tanto in quanto risponde alla domanda su che cosa è arte, ma anche e soprattutto in quanto si assume la responsabilità

critica di decidere i criteri per distinguere un oggetto e un'opera qualsiasi da un'opera d'arte.

Bibliografia

Bertinetto, A., *Estetica dell'improvvisazione*, Bologna, Il Mulino, 2021.

de Saussure, F., *Corso di linguistica generale* [1916], tr. it. di T. De Mauro, Roma-Bari, Laterza, 2009.

Walton, K., *Categories of Art*, "The Philosophical Review", 79 (1970), pp. 334-67.

Wittgenstein, L. (1953), *Ricerche filosofiche*, tr. it. di M. Trinchero, Torino, Einaudi, 2001.

Zemak, E.M., *No identification without Evaluation*, "The British Journal of Aesthetics", 26 (1986), pp. 239-5.

Emanuela Garrone

The young Umberto Eco – his early works

To write about Umberto Eco¹ still seems, although several years have passed since his death in 2016, a supremely difficult task because of the breadth of his interests and the extreme complexity of his rich scholarly production. It therefore behoves the writer to clearly identify the boundaries of the field and the period to be investigated: I intend to analyse the first period of Umberto Eco's production that begins with his famous doctoral thesis on Thomas Aquinas up to the publication of *Opera aperta* (*The open work*), one of his best-known books, to which he owes his worldwide renown.

Born in Alessandria in 1932, he went to the Piedmontese capital Turin to study philosophy and graduated from that university in 1954.

In those years, the University of Turin was a prestigious centre of learning, numbering among its teaching staff Norberto Bobbio, Nicola Abbagnano, Alberto Guzzo and Carlo Mazzantini, to name but a few.

The decisive encounter occurred during his second year as a student, when he met Luigi Pareyson to whom he would subsequently propose as the subject of his thesis the aesthetic problem in St. Thomas Aquinas.

Studies on the Middle Ages will consistently recur throughout Eco's intellectual journey:

I came to research by crossing symbolic forests inhabited by unicorns and gryphons and by comparing the pinnacled and square structures of cathedrals to the hint of exegetical slyness concealed in the rigid formulas of the *Summulae*, wandering between rue de Fouarre and Cistercian naves, affably conversing with cultivated and magnificent Cluniac monks, under the watchful eye of a plump, rationalist Aquinas, tempted by Honorius Augustodunensis, and by his fantastic geographies that simultaneously explained *quare in pueritia coitus non contingat*, how to get to the Lost Island and how to catch a basilisk armed only with a pocket mirror and an unshakeable faith in the Bestiary. This taste and this passion have never left me, even if later, for a variety of reasons (being a medievalist often implies conspicuous wealth and the chance to wander around distant libraries microfilming manuscripts almost impossible to find) I did other things. And so the Middle Ages remained, if not my profession, my hobby – and my constant

¹ All the quotations from the Italian books referenced in the bibliography were translated by the author of this essay.

temptation, and I see the period everywhere, transparently, in the things I busy myself with, which do not look medieval yet they are. (Eco 2017, pp. 7-8)

And it was these years – when Eco was studying in Turin with Pareyson, working on his thesis – that were to shape him as a scholar. As has already been observed by Paolo Fabbri (Fabbri 2010, pp. 5-15), it is the methodological rigour of his scholarship and his boundless erudition that are at the root of Eco's worldwide success.

As for Luigi Pareyson, he was a scholar abreast with the novelties who, as early as the mid-1940s, had made a systematic study of certain aspects of idealism, to the point that he was considered as one of the exponents paving the way for existentialism in our country.

However, in contrast to international and in particular French scholarship, he focused his attention rather on the value of the individual “to move away from whom signifies to belittle and distort the very question of existence” (Varra 1985, p. 369).

This led him to consider existentialism not only as the philosophy of crisis, but to highlight the unsustainability and improbability of any “objective” solution to philosophical problems. According to Pareyson, this does not mean the renunciation of speculative activity but, on the contrary, highlights the indissoluble link which binds truth and the individual, being/existence and the individual.

The limitations of Sartre's existentialism lie in the overly negative conception of man and his earthly path, limitations that can be overcome by re-establishing the correct perspective between human existence and its religious and metaphysical dimension. Hence the broad and problematic reinterpretation of Christianity, analysed not only in terms of its theological and doctrinal aspects, but also from an immanent and historical perspective.

From Thomas Aquinas to James Joyce

There is no doubt that the spiritual and intellectual harmony between Pareyson and the young Eco is not only responsible for the choice of the subject of the thesis, but also for the approach that is clearly apparent in his first work: *Il problema estetico in San Tommaso*². This is the original

² Published in English as *The aesthetics of Thomas Aquinas* in 1988, by Harvard University Press.

title of the thesis defended in 1954 with Pareyson as supervisor and Guzzo as co-supervisor.

When Eco began his research on Thomas Aquinas, in 1952, he felt himself part of a religious and universalistic vision that is certainly that of Saint Thomas, but is also and above all Pareyson's.

The originality of the work is clear from the start: when Eco tackled this challenging subject, the Middle Ages were considered almost a swamp in which there was no place for aesthetic thought as an autonomous subject, and all things were studied in relation to a theological vision which incorporated every aspect of speculative activity³.

However, if our starting point is the idea that the term "aesthetics" is employed to mean a field of interest relating to "beauty" in its various aspects, and the enjoyment of beauty through either nature or artefacts, then we must acknowledge that in this sense the Middle Ages spoke of beauty without providing it with a definition.

If beauty is considered to be a transcendental, it acquires a metaphysical worth, an unchanging objectivity, and an extension which is universal. As a result, the aesthetic pertains to the universe as a whole. The problem of beauty then takes on an importance that cannot be ignored, and any solution to the problem has decisive implications for metaphysics. This means in turn that our investigations here can be conducted only in the light of Aquinas' entire system (Eco 1988, p. 22).

Clearly, for Thomas Aquinas, as indeed for all the intellectuals of his time, beauty as an autonomous quality did not exist, but the problem associated with its ontological substance did: knowledge of classical antiquity, preserved over the centuries, had maintained its value and its significance. Pythagoras, for instance, had handed down an aesthetic-mathematical vision of the universe: all things exist because they are arranged according to an order that is at once transcendent and immanent, therefore everything must be in correspondence with cosmic coordinates in accordance with precise criteria.

In following the thought of Thomas Aquinas, Eco is conscious that the initial effort must be to place it within its historical context, without trying

³ In the first chapter of his thesis Eco highlights the limitations of a historiographic vision of the Middle Ages beginning with Croce's 1931 article published as a review of Nelson Sella's volume on Thomist aesthetics. This article stated that in the Middle Ages no real attention was given to problems of an aesthetic nature except in a "very general" way. See Eco (2016, pp. 269 -70).

to attribute it with insights and considerations that would be historically inadmissible⁴.

In classical antiquity, as in all subsequent centuries, art was *ars*, that is the simple technical production of objects, but this did not exclude that the aesthetic aspects of the object be taken into account: the beauty of a given artefact was not ignored but considered an added value. Indeed, great minds had reflected on the problem of aesthetic judgement, of the correct nature of the criteria to be used, and who had the authority to express such judgements.

In a systematic vision such as that of Thomas Aquinas, beauty is first and foremost a divine attribute and as such framed within a precise hierarchy of values.

One of the best-known aspects of Thomistic aesthetics is the definition of the three formal criteria of beauty borrowed from classical antiquity: *proportio*, *integritas* and *claritas*.

When Aquinas speaks of *proportio* as one of the three criteria of beauty, he is not referring solely to mathematical criteria: for him, proportion is not the correct disposition of matter, but also the perfect conformity of matter to the form desired by its *artifex*.

Beauty therefore lies in the ability to align matter and form to the intended purpose, it is the silent harmony between things, but it is above all the balanced relationship between intellect and the object that the intellect comprehends.

The problem of the harmonic relationship between the individual parts and that of the parts with the whole, is outlined by Eco on the basis of what his teacher has already studied in some detail. Pareyson observes that "[...] in the work of art the [individual] parts relate both to each other and to the whole" (Pareyson 1954, p. 86).

Proportio is also an ethical criterion, since a virtuous action will entail the true proportion of words and deeds according to a rational law, thus we can also speak of moral beauty which is integrated into the complex of values determining a unitary vision of the universe.

For Aquinas, beauty is not merely a theoretical abstraction; on the contrary, he was always aware of the possibility of pure, disinterested

⁴ Eco, on a number of occasions, is critical of Maritain's interpretation of Aquinas' philosophy. In particular, he is critical of Maritain's 1919 essay *Art et scolastique*, precisely because of its interpretation of the principles of medieval philosophy and theology in a modern key. The lack of historiographical rigour is at the root of Eco's criticism, especially in his 1961 essay *Storiografia medievale ed estetica teorica*, see Eco (1968, pp. 102-28).

pleasure, which he identified on the one hand with the beauty of nature, created by God, and on the other with that of man-made artefacts.

The second fundamental criterion in medieval aesthetics is *integritas*: this is *perfectio*, that is the full realisation of the artist's intention.

For Eco, the concept of *integritas* is very close to Pareyson's concept of *forma-formante* (the forming form) with which the scholar emphasised the necessity for the completed form to be fitting and complete in all its parts⁵.

Eco, however, also notes the differences: in fact, the Thomist understanding of the form-forming activity of form, does not coincide entirely with that of contemporary philosophical thought "[...] in which the *forma formante* is not so much an idea which precedes the work, as a law of construction which arises and appears in a process of becoming which coincides with the process of forming" (Eco 1988, p. 101).

The third principle is that of *claritas* which, in the history of art, has been identified generically with colour and the chromatic rendering of artefacts; according to Thomist philosophy, however, *claritas* is not only metaphysical light, but also light transmitted from below, from the proportionate disposition of material parts.

In many cultures the image of God is linked to the concept of luminosity, of fire, and transcendental energy is often visualised as light. The Middle Ages, passed down to us as an age of darkness, made extensive use of colour as an expression of divine light.

The entire critical analysis of the basic principles of Thomist aesthetics unequivocally refers to the concept of form in line with the meaning that Pareyson was defining in those very years: "[...] by 'form' I mean an organism, living its own life, endowed with its own internal rules: a whole unique and unrepeatable in its singularity, independent in its autonomy [...] both concluded and at the same time open in its finality [...]" (Pareyson 1954, p. v).

These three criteria are therefore the conditions for perfection in a physical structure, identified in the *visio*, that is, in the capacity of perception and fruition of the natural object or the human product.

⁵ Pareyson specifically refers to the integrity of the work of art in relation to the completeness of the work itself: "It is evident that the work of art, , does not depend on anything external to itself [...] the work of art conforms to its own rules, that is to say, it is as it should be and cannot be other than as it is, completely in tune with itself, so much so that a law of unity, harmony and proportion circulates within it, drawing it close around its core [...]" (Pareyson 1954, p. 77).

In his reflection on medieval aesthetics, Eco – much more than when reflecting on art – questions the *criteria* of beauty, that is, giving importance and defining the experience. In a more or less philologically legitimate manner [...] Eco's reflection on the Middle Ages is focused on the modalities of judgement and interpretation – on the characteristics of a specific aesthetic *visio*, which is at one and the same time a mode of cognition, and of order and interpretation of the world. This category of *visio*, even if it is not repeated in later writings, is in my opinion of central importance in all of Eco's work; for instance his reflections on kitsch, beauty, ugliness, lists, hermeticism, etc., just to touch upon the variety, range and number of Eco's aesthetic-culturological reflections, in which what is at stake is a cultural *visio*, that is a way (or several, of course) of looking at the world, of knowing and organising it that goes beyond individual intuition. (Lorusso 2021, pp. x-i)

Dealing with the subject of *visio*, in his youth, Eco was already analysing the problem of artistic fruition, a critical aspect to which he will return many times in the following years.

It seems to me that the definition of a *visio* is the point at which the theory of knowledge, the theory of interpretation and the theory of culture touch and merge, a point which, after his studies on medieval aesthetics, we find again in 1962 in *The open work*, where, once again, the aesthetic question is at one with the questioning of the *models* of knowledge, interpretation and the highlighting of a certain culture (which we will find again, at the "closure" of the circle of a life, in Eco's last – illustrated – essays on culture: the *History of beauty*, *History of ugliness*, *The infinity of lists*). (Lorusso 2021, pp. x-i)

There is in the *visio* a concept of culture and life which, according to Eco, is not pyramidal but is understood as a network of connections and knowledge that intersect and refer to one another, according to a path that is not hierarchical but rhizomatic, and therefore authentically democratic: "There is [...] an objective quality in beauty which solicits agreement with our consciousness; but the object's value is confirmed by the delighted approbation which is given to it by our sight" (Eco 1988, p. 52).

Aesthetic vision, according to St Thomas, is the culmination of an intellectual operation which, beginning with the vision of a given object, arrives at the act of judgement, understood as the evaluation and enjoyment of the work; when human vision becomes disinterested and turns its attention to the formal quality inherent in its considerations, only then will it become an aesthetic vision.

Concluding his discussion on the *visio* according to Aquinas' conception, Eco asks whether the *placet*, that is the subjective consent resulting from vision, is essential to the definition of beauty in an object, or

whether the object possesses stable and absolute requirements for beauty that the *visio* identifies. It is therefore a question of addressing the problem of the objective or subjective value of the work of art: "This is why Aquinas began in the *Summa* to deal with issues in psychology, in a way which would transform the whole question. He introduced the problem of the psychological and subjective desire for beauty, not as a secondary matter, but as part of the very essence" (Eco 1988, p. 48).

Eco will return at a later date to the subjects of the fruition and the relative values of the objective and subjective reception of the work of art, but in his thesis the work ends without providing a definitive answer, an answer that it is evident could not be given.

Immediately after the public defense of his thesis, a few chapters were published in the magazine *Filosofia* and, in 1970, Eco himself was the editor for the re-publication of the whole of the thesis with the new title: *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino* (*The aesthetics of Thomas Aquinas*), which seems a trifling change, but is in fact symptomatic of a radical change of perspective.

The situation in 1970 had in fact completely changed: Eco, through his studies and his contributions to the cultural debate, had become a valued voice in the international intellectual field, while his outlook on life and philosophy had changed.

When the young Eco wrote his thesis, he was a convinced supporter of a worldview that was rigidly structured but perfectly coherent. Gradually, he became aware that reality and life, in the multiplicity of their facets, are far more articulated and contradictory.

It is from this contradiction, and his reflection on it, that Eco's intellectual adventure unfolds:

Another change is my addition in 1970 of the Conclusion [...]. It concerns a central contradiction which undermines the Thomist aesthetic system from within. I had identified it at the time, but in the form of a doubt which could be left in the background, about which one might legitimately keep silent. I could not conceive that a system constructed with such acumen might not be fully coherent. I did not accept that my own reconstruction of the system, which aimed at a similar perspicuity, could end by uncovering an *aporia*. (Eco 1988, p. x)

It is the discovery of *aporias* and the crisis caused by the total non-adherence to Catholic doctrine that brings Eco and James Joyce together.

Much has been written about Joyce, and the interest in the author of *Finnegans Wake* will be a constant throughout Eco's intellectual adven-

ture, beginning with his rejection of Catholic education, which had been so important for Joyce but, as we have seen, also for Eco.

Le poetiche di Joyce (*The Middle Ages of J. Joyce*) is a long essay published in 1962 in the first edition of *Opera aperta*, although in the following editions it was separated and then republished separately.

What the young Joyce and the young Eco have in common is not only their starting point, a Catholic upbringing and a Thomist view of the universe, but also the awareness that modern culture is formed and has developed from an opposition to this view. The need to broaden their horizons, their awareness of the new possibilities offered up by science, but also the urgent necessity to understand the new and different roles that art and humanistic culture were playing in the 20th century, incited them to look beyond, towards an undefined horizon, although the nostalgia, veiled and concealed, for a stable and defined order would always retain its fascination for both.

We cannot find a more vivid image of this travail than that found in Joyce's entire artistic development, in which this dialectic shines through in an exemplary fashion, both in the explicit statements of poetics that have come down to us and in the structure of the work itself. Joyce's search for a work of art that would be equivalent to the world always moved in one direction: from the ordered universe of the *Summa*, which was proposed to him in his childhood and adolescence, to the universe as it is explained in *Finnegans Wake*, an open universe, constantly expanding and proliferating, which nevertheless must have a module of order, a guiding rule of interpretation, an equation that defines it, and finally, a form. (Eco 2016, p. 1044)

The definition of art and the poetics of the 1960s

On more than one occasion Eco would ironically make the point that St. Thomas had performed the miracle of turning him into an atheist. We will never know how far this was true or in jest, but what is certain is that in the period following his time at the university in Turin, the young intellectual was presented with unexpected openings and began to frequent the most diverse intellectual environments.

These were the years in which Eco moved from Turin to Milan and, while working on a voluntary basis as an assistant, he began to work for

RAI, and for the publisher Bompiani⁶; like many young intellectuals, he was faced with the difficult task of entering the world of (paid) work.

It was already the case that the universities and the academic world in general were unable to cope with mass education and gradually the publishing houses, RAI and the film industry took on a proactive and dynamic role that made them the driving force behind the country's cultural development.

In this period he published his first essays such as *L'estetica della formattività e il concetto di interpretazione* (*The aesthetics of formativity and the concept of interpretation*) in which he returns to and analyses in more depth the theories earlier put forward by his teacher. At the heart of all of Pareyson's theoretical work is the notion of formativity: all of human activity is imagined as a continuous production of forms. In the place of the pair intuition-expression handed down by Croce, Pareyson proposed that of matter – forming form and Eco, with reference to this approach, develops the concept of art as making.

In this study, it is precisely the individual activity of the man-artist in his dialogue with his materials that Eco brings to the fore. The material is at the same time an obstacle and the instrument of creative expression. "A conception of art as *making*, a physical, concrete, empirical and fevered action, in the context of material and technical elements [...]" (Eco 1968, p. 9).

To the concept of matter and materiality of the work of art, Eco will return several times during his long investigative journey. If, when he writes in relation to the activity of individual artists, Eco uses the terminology most frequently used by critics and art historians, in other essays which are more rigorously theoretical, he gives the concept of matter very different meanings, just as he does in *Opera aperta*: "There is no doubt that art is a way of structuring a certain material (by material I mean the very personality of the artist, history, a language, a tradition, a specific theme, a formal hypothesis, an ideological world): this has always been said [...]" (Eco 1997, p. 25).

In these years Croce's philosophy still played a predominant role on the national and international scene, while young people like Eco, for their part, sought and found stimuli and new interpretative possibilities in the study of foreign sources. In this sense, Eco's knowledge of Dewey's

⁶ Eco would refer on several occasions to his relationship with the publishing house Bompiani, with which he collaborated for many years, until 2016 when he founded the publishing house La nave di Teseo. See Eco (2017, pp. 15-7).

writings, which he had read and reflected on thanks to Corrado Maltese's translation, certainly played a role⁷.

All of Pareyson's theoretical considerations, later taken up by Eco, are based on the conviction that form, once complete and autonomous, can only be adequately judged if read in a dynamic key. The understanding of artistic achievement does not take place only through the contemplation of the completed work, it must also be considered dynamically, that is as something that comes alive in the mind of the beholder each time it is contemplated.

It is on the basis of these considerations that Eco completes the process that leads him to write *Opera aperta*.

The importance of the act of re-creation of the work of art by the beholder, his essential participation in the creative act itself, is already present, according to Eco, in the philosophical doctrine of his master:

A central concept in the aesthetics of formativity, precisely because it determines the integration of a world of forms endowed with recognized autonomy [...] with the presence of a human activity which is not only the forming activity but also that which interprets; [and this] to such a degree that the one aspect cannot be separated from the other, nor can the concept of form be understood in all its significance if the relationship between the form and the knowledge of it is not questioned. (Eco 1968, p. 18)

The important role played by the enjoyment of the work of art was to be a *leit-motif* in Eco's writings, and he would return to these subjects on many occasions over the years⁸.

In the climate of great cultural ferment of the 1950s and 1960s, new keys were being sought for the critical interpretation of art, and in this, the young Eco immediately showed exceptional critical lucidity: where philosophers on the one hand and art critics on the other let it be

⁷ The first translation of John Dewey's *Art as Experience* (by Corrado Maltese) dates from 1951 for the publisher Nuova Italia. Eco, in his autobiography, wrote the following on Dewey: "In my university years reading Dewey's *Art as experience* was a liberation for me" (Eco 2017, p. 6).

⁸ Starting from Pareyson's teachings, Eco develops his own vision of the cooperation between the work and the addressee or user. At times the latter is understood as the empirical user, that is all the possible individual interpretations given to a work of art; but in his more theoretical texts, Eco refers to a more abstract concept of the user as an integral part of artistic production. The work of art "requires" an addressee, and this conjunction between the artist's intentions and those of the addressee/user, will determine the work's real capacity to communicate. See Eco (1979).

understood that theirs was the privilege of possessing the keys for the interpretation of the complexity of contemporary production, Eco made it clear that:

On the one hand, the problem of a “reading” of the work, both in terms of critical judgement and that of instinctive individual taste, is of great interest not only to philosophers but also to critics, as to readers of all levels, and therefore finds a wider audience lending itself more easily to [interpretations] linked to concrete personal experience. On the other hand (and this is as true for critics as for “consumers” of works of art), this theory of interpretation entails a somewhat striking equivalence: both the common contemplation and the critical intellectual interpretation by the specialist of the work of art – are not distinct activities in terms of intention or method, but are rather different aspects of the same process of interpretation, differing in [the degree of] awareness and intensity of attention, capacity for penetration, a greater or lesser mastery in interpretation, but not in their essential structure. (Eco 1968, p. 18)

These were also the years in which industrial design takes hold, and a whole series of consumer products were created which, in the space of two decades, were to become part of our aesthetic vision and decisive in shaping the collective taste of Italy, as the country embarked on its economic boom. These were the years in which Eco analysed and studied the products of mass communication, advertising and comic strips⁹.

It is precisely by confronting alternative cultural realities, different to those of the academic world, that Eco gradually elaborates intellectual positions which move away from those of his master. Rather than interpreting the creative process as a relationship between man and the world in a metaphysical and Christian key, he does exactly the opposite. Because he is convinced of the partial and hypothetical nature of every definition, he does not imagine a predetermined ultimate goal for cognitive processes, conscious that every interpretation, however valid, can be overturned: his interpretation could therefore be described as “secular”.

Recent historiography agrees in regarding the years preceding 1968 as the most innovative in Italian cultural history in the second half of the 20th century: in the various fields of culture from literature to criticism to music, all sought new paths for cultural development.

⁹ Eco’s focus on so many aspects of culture that are considered marginal, such as comic strips or advertising, exposed him to criticism. However, it was precisely in these same years that he comes close to a structuralist approach, dominant particularly in France, using it to also to interpret social phenomena such as advertising and figurative and architectural works. See Eco (2015, pp. 167-357).

The literary and artistic avant-garde was characterised by the loudly proclaimed pre-eminence of the language of ideology, and this became a discriminating factor between generations: the young of the time, although all gravitating towards the left, refused all attempts to restrict their creative possibilities and, in this, followed the example of Elio Vittorini.

During this period, two opposing camps faced each other in Italian culture. In one camp, a culture of idealism which, following Croce's teaching, associated art with the spiritual dimension and the inner ego of the individual, focusing on the creative process as an expression of the inner man and his spiritual wealth. In the opposing camp, a Marxist culture which focused on a direct relationship with the external world, advocating the social role of the artist and his direct involvement with social change. The ideological and political position that Umberto Eco sketched out for himself, sidelined any unconditional commitment to either camp, and ensured that his own intellectual and cultural capacities would be the instruments allowing him unimpeded and autonomous movement, in this way avoiding the asphyxiating bottlenecks of Italian culture.

And this is Umberto Eco's revolution: beyond any movement towards the exterior world or the inner depths of the individual, *Opera aperta* endows the domain of art with a "horizontal" movement in which the work no longer communicates either with the subject or the object, nor with either the interior or the exterior. On the contrary, the field of art now communicates with other neighbouring fields building relationships with heterogeneous areas of knowledge such as mathematics, biology, physics, psychology and logic. (Paolucci, 2017, p. 61)

This approach places Eco on a stage that transcends Italian borders: the development of what, from then on, would be defined as the Humanities and Social Sciences, sees the emergence on the international scene of two great names of Italian culture: Italo Calvino and Umberto Eco.

Although very different, there is one thing they have in common: in the 1960s they were the first to make the effort to cross national borders and seek out distant shores in order to establish themselves.

In the field of the figurative arts, these were the years in which the Informal movement received world-wide recognition, while the emerging even younger generation was proposing an art with an outlook even more critical and disruptive¹⁰.

¹⁰ In *Struttura assente*, after the polemics with Levi Strauss over the nature of Informal art, Eco observes how in post-Informal artistic production the recovery of codes of visual

The intellectual provocation of the 1960s was directed more towards the concept of art itself than towards the artistic object in the strictest sense of the term, and tended to choose from among the infinite realities that presented themselves, the non-representational one that seemed at that time the most suitable to provoke a reaction in the public, or, rather, the one most likely to trigger the spark of intuition in the mind of the addressee.

The world initially is known through the reality of objects, and an engagement is required in order to overcome mental habits; the act of artistic fruition must no longer be a passive process, but an active involvement in the artist's work.

The analysis of the phenomena of the Informal and Neo-avant-garde art of the 1960s, has given rise to a multitude of different critical interpretations, that are all however fundamentally centred on a perception of material art as an elaboration of the inner self, and therefore it is its introspective character that is highlighted.

There is, however, a second interpretation which, in contrast, recognizes in the so-called Informal art, a new potential for the integration of the individual and the surrounding environment, and moreover understands Informal painting as a new and more meaningful way of looking and reaching out into the world. "The world understood as the environment into which we are immersed from birth, as the universe of all our possible experiences, as *omnitudo realitatis*" (Barilli 1961, p. 46).

It is the world conceived as the ultimate and all-encompassing horizon, the point of arrival of all human action, an engagement to reach beyond the self, and reach out into the world. The work of art only becomes meaningful when it interacts with the surrounding environment: "It preaches the relational aspect, the strictly binomial link between subject and object, their coming together and dialogue in a continuous structure, in which it seems impossible in theory to distinguish where one ends and the other begins, since they are as two sides of the same coin, two polarities that presuppose each other" (Barilli 1961, p. 51).

communication is implemented by artists such as Rauschenberg or Arman, modifying the meaning of the codes themselves. "The various post-Informal tendencies [...] pop art and its related expressions work again against a backdrop of precise and conventional codes" (Eco 2015, p. 243). However, the intention of the artists is to give a radically different meaning to these images. "[...] the artist who uses them makes them into signs of another language and ultimately establishes in the work a new code that the interpreter will have to discover[...]" (Eco 2015, p. 244).

And it is starting out from the premise that the Informal work of art could be the key to a new possible form of communication, that Umberto Eco wrote an essay in 1961, prior to the publication of *Opera Aperta*, with the title *Informale come opera aperta (The informal as an open work)* (Eco 1961 pp. 98-127). “The open work as a proposed ‘field’ of possible interpretations, as a configuration of stimuli of indeterminate substance, so that the addressee is prompted into a series of always differing ‘readings’; structure, finally, as a ‘constellation’ of elements that lend themselves to different reciprocal relations” (Eco 1961, p. 98).

Opera aperta (The open work)

Opera aperta, published by Bompiani, appeared in 1962, and it had a long gestation. In 1958 Eco had participated in the International Congress of Philosophy and for this occasion he had written the first essay of *Opera aperta* and the following year, thanks to Luciano Berio, another essay on the musical avant-garde. The first person to think of making a book out of these was Italo Calvino, and the first edition included two other essays that were later published separately: the first, *Del modo di formare come impegno nella realtà* had appeared in *Menabò* at the suggestion of Elio Vittorini, and the second is the essay on Joyce which was later republished in *Scritti sul pensiero medievale*.

The entire volume of *Opera aperta* in fact consists of a series of essays on contemporary art: “In *The open work* I also suggested the concept of the work of art as an *epistemological metaphor*, in the sense that in every epoch works of art are conceived so that they reflect concepts proper to the knowledge of the period” (Eco 2017, p. 19).

Eco here proposes a true revolution, based on a clear premise: it is not possible to understand avant-garde art, in all its various expressions, if we do not leave behind the limitations imposed by the traditionally accepted concepts of the nature of art.

What *Opera aperta* does is:

[...] zoom-in on the map of knowledge that makes us see how, beneath the standard division into domains, there are a series of elements that belong to very disparate areas of knowledge, which ceaselessly cross borders and interconnect to make a network. It is precisely because certain elements marked “art” make connections with certain other elements marked “physics” or “information”, that we are able then to explain one through the other. (Paolucci 2017, p. 59)

This radically innovative approach met with considerable resistance and hostility not only from the academic world, but also from the most informed critics, who have not always been able to correctly interpret the new vision proposed by Eco¹¹.

The common theme of these studies is the reaction of art and artists (of the formal and poetic structures that preside over them) to the provocation of Chance, the Indeterminate, the Probable, the Ambiguous, the Plurivalent; the reaction, that is, of contemporary sensibility in response to the ideas of mathematics, biology, physics, psychology, logic and the new epistemological horizons revealed by these sciences. (Eco 1997, p. 2)

An engagement is required to find different perspectives from which to study contemporary art; faced with the difficulties of interpretation shared by both the general public and the specialists themselves, Eco's suggestions range from the Orient, as in the essay on Zen, to the fields of new scientific research and information theory.

In *Opera aperta* Eco discusses the different ways of creating contemporary art, comparing and integrating it with the ways of describing reality in contemporary science, conscious that an understanding of art can only be framed within a more general history of ideas, because this is what *Opera aperta* – the open work – ultimately wants to be: a history of ideas that alters the way that we look at culture and the ideas that have informed it until now.

Of course, art has its own tools: it is in his ability to form – to give shape – that the artist responds to the crisis, often in advance of science and social structures, conscious that it is precisely our vision of the world that must be changed in order to provide an answer to current needs.

We will speak of the work as a “form” [...]. A form is a work which has been concluded, the point of arrival of production and the point of departure for consumption which will bring back to life the initial form time and time again from a variety of different perspectives. We will, however, at times be using the term “structure” as a synonym of form: but a structure is not the form as a concrete object, but as a system of relations, relations between its different levels of meaning – semantic, syntactic, physical, emotional; different levels of themes and ideological

¹¹ It would be interesting, but beyond the scope of this essay, to examine the relationship between Eco and contemporary art critics, especially those from Milan, and in particular Gillo Dorfles.

contents; the level of structural relationships and the structured response of the receiver; etc. (Eco 1997, p. 21)

What is felt by large swathes of the public, including the cultured, is a profound sense of disorder and deliberate provocation, but Eco himself warns “that this is not blind and irremediable disorder, the failure of any possibility of order, but the fertile disorder of which modern culture has shown us the positive aspects; the rupture of a traditional Order, which Western man believed to be immutable, definitive, which he identified with the objective structure of the world” (Eco 1997, p. 21).

The controversies that followed give a measure of the general backwardness of institutional culture, because what Eco was presenting was an epoch-making change which challenged the hierarchical concept of the universe that had informed the history of Western thought.

In this sense, the publication of this book was of fundamental importance in Eco’s life, also because “[...] from *Opera aperta* onwards, journalists would deal with Umberto Eco also as a *public figure*, trying to capture his personality and character, particularly through anecdotes, and this occurs immediately” (Cogo 2010, p. 36).

The disruptive innovative character of this book in the cultural context of the time, and not only in the Italian context, gave the author a success that placed him at the centre of the debate precisely because of his ability to enucleate concepts that were – perhaps – not his alone, but which he was able to bring into focus and communicate clearly and quickly.

The energy and his critical skills that still emerge when we read it today, so many years later, stem from an awareness, fearlessly expressed, that one world is over and that the ability to adapt to the new cannot be taken for granted.

“It is a question of elaborating models of relationships in which ambiguity can find its place and acquire a positive value” (Eco 1997, p. 3).

In every era, the artist creates according to his own inspiration, but in reality he gives shape to his creations in accordance with the general atmosphere at a given historical moment. It is like the air that we breathe: it is impossible to escape from it, even if the artist himself is often unaware of it.

It is the art historians and the critics who, working backwards, will frame the work of an artist within the cultural context of an era, knowing that it is through the way the work of art has been formed, that the constituent elements of a civilisation and an era are revealed.

In the music of the avant-garde, as also in Informal art, transpires the structure of a new world the coordinates of which are as yet not entirely decipherable, but which differs radically from the structure of previous centuries. In a rapid *excursus* that begins with the Middle Ages when the work of art, besides its evident meaning, could also be read on other levels – such as the allegorical, moral and analogical – Eco proceeds to outline the characteristics of the poetics of the Sixties.

By retracing all the fundamental stages in the evolution of Western thought and culture, from Dante to the present day, Eco highlights the gradual but uninterrupted conquest of freedom by artists, fully expressing themselves in their works.

In the 20th century the work of art becomes “open” in the sense that in a play such as Bertolt Brecht’s *Galileo* for instance, the playwright deliberately creates ambiguous solutions so as to bring out the concrete ambiguity and contradictory nature of social existence: the work is indeed “open”, but its openness is one that requires the conscious participation of the audience; “[...] the ‘openness’ is converted into an instrument of revolutionary pedagogics” (Eco 1989, p. 11).

However, these historical precedents are not sufficient to define the concept of an open work of art according to Eco’s meaning: an open work of art or a work in motion, is a work of art in which the viewer is explicitly invited to participate in the artistic creation, a work of art in which the viewer’s commitment is an integral part of the work itself, conceived and desired by the artist in the very act of its creation. The work of art is open:

The *possibilities* which the work’s openness makes available always work within a given *field of relations*. As in the Einsteinian universe, in the “work in movement” we may well deny that there is a single prescribed point of view. But this does not mean complete chaos in its internal relations. Therefore, to sum up, we can say that the “work in movement” is the possibility of numerous different personal interventions, but it is not an amorphous invitation to indiscriminate participation. The invitation offers the performer the opportunity for an oriented insertion into something which always remains the world intended by the author. (Eco 1989, p. 19)

The works, which to many seem cryptic and self-referential, in fact propose a new and different way of conceiving social relations, a way that has overcome the hierarchies and certainties of the past, and is consciously open to the future.

The engagement that has to be made is therefore to analyse the new not in the light of predetermined notions, but on the contrary: “[...] it is

when we examine these phenomena to see if in fact a concept of art which differs from our earlier conceptions is not now emerging in our culture" (Eco 1997, p. 10).

Conclusions

Visitors to an exhibition of avant-garde art who purchase an "incomprehensible" sculpture, or those who take part in a "happening", are dressed and made up in accordance with the canons of fashion. They wear jeans or designer clothes, wear their hair or make-up according to the models of Beauty offered by glossy magazines, the cinema or television, in other words by mass media. These people follow the ideals of Beauty as suggested by the world of commercial consumption, the very world that avant-garde artists have been battling against for over fifty years. (Eco 2004, p. 418).

This is how Eco concludes his *Storia della bellezza (History of beauty)*, providing a snapshot of the atmosphere in contemporary art exhibitions from the 1960s onwards.

After the publication of *Opera aperta* Eco became a man at the centre of attention and controversy precisely because of his role as a defender of the avant-garde and of the most diverse forms of artistic experimentation.

Of course, Eco's journey from being a young student from Piedmont to *homme du jour* of the burgeoning studies of mass communication and devotee of avant-garde art, is not solely the personal trajectory of a man of genius, universally recognised, but the mirror of an ideal path. From a youth who lived beneath the sign of the all-encompassing certainty of medieval studies, to the consciousness of multiplicity, and therefore the difficulty of interpreting art and life in our time.

Precisely as a result of his constant search for new tools for the understanding of the contemporary world, from the mid-1960s onwards, Eco turned to the emerging field of semiotics.

As Paolo D'Angelo has observed in relation to semiotics: "The important thing, in this context, above all because Eco in the following editions of *Opera aperta* (...) [is that] acknowledging the validity of the criticisms received, he would support the idea that intuitions argued on this basis might receive a more appropriate foundation using the new semiological tools [...]" (D'Angelo 1997, p. 249).

It has been observed in many quarters that Eco was never consciously a code breaker, and even when he produced truly innovative works such

as *Opera aperta*, his intention was not to break intellectual customs, but to work alongside them, so as to create a shift in perspective and propose new approaches.

This awareness of the continuous change and unfolding of surrounding reality has always been the guide along Eco's intellectual path; he believed that life always has the capacity to surprise us, and that openness to the Other, whoever he or she may be, is at the basis of the process of knowledge. To shut oneself off from the Other is to exclude oneself, and thus not to be present either to oneself or in life.

I think that the true ethical dimension begins when the Other appears on the scene. Even virtuous lay people are convinced that the Other is within us. This is not a vague emotional inclination, but a fundamental condition. Just as we cannot live without eating or sleeping, we cannot understand who we are without the gaze or response of others. (Eco 2017, pp. 12-3)

Bibliography

- Barilli, R., *Considerazioni sull'Informale*, "Il Verri", V, giugno 1961, pp. 43-62.
- Cogo, M., *Fenomenologia di Umberto Eco*, Bologna, Baskerville, 2010.
- D'Angelo, P., *L'estetica italiana del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1997.
- Eco, U., *L'informale come opera aperta*, in "Il Verri", ANNO V, giugno 1961, pp. 98-127.
- Eco, U., *La definizione di arte*, Milano, Mursia, 1968.
- Eco, U., *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
- Eco, U., *The aesthetics of Thomas Aquinas*, London, Hutchinson Radius, 1988.
- Eco, U., (1962), *The open work*, London, Hutchinson Radius, 1989.
- Eco, U., *On beauty*, London, Secker & Warburg, 2004.
- Eco, U., *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 2015.
- Eco, U., *Scritti sul pensiero medievale*, Milano, Bompiani, 2016.
- Eco, U., *An intellectual autobiography*, in *The philosophy of Umberto Eco*, ed. by R.E. Auxier, S.G. Beardsworth, Chicago, Open Court, 2017.
- Lorusso, A.M., *La filosofia per Umberto Eco. Introduzione all'edizione italiana*, in *La filosofia di Umberto Eco*, a cura di R.E. Auxier, S. G. Beardsworth, ed. it. a cura di A.M. Lorusso, Milano, La nave di Teseo, 2021, pp. IX-XXVII.
- Paolucci, C., *Umberto Eco - Tra ordine e avventura*, Milano, Feltrinelli, 2017.
- Pareyson, L., *Estetica*, Bologna, Zanichelli, 1954.
- Varra, V., in AA.VV., *La filosofia italiana dal dopoguerra a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 1985.

Aurosa Alison, Massimo Venturi Ferriolo

Il paesaggio che muta: etiche ed estetiche ai confini dell'esperienza

Una conversazione con Massimo Venturi Ferriolo

1.

AA: “L’abitare è un’esperienza estetica nella misura in cui essa appartiene alla dinamica quotidiana dell’esperire sensibile” (Vitta 2008, p. 17). A proposito di ciò che ci ricorda Vitta sull’abitare, occorre introdurre questa conversazione attraverso il concetto fondamentale di origine dell’esperienza sensibile. Che cosa s’intende per *esperienza*? “L’esperienza come relazione originaria antecedente ad ogni sapere e ad ogni linguaggio, è anzitutto un’esperienza che prende corpo, qualcosa di coestensivo alla nostra corporeità. Il primo significato dell’origine esperienziale sensibile è quindi da ricercare nell’etimologia e nella nascita della parola greca *aisthesis*, il cui significato è riconducibile a: *sensazione, percezione, sentimento*” (Desideri 2018, p. 8). Desideri illustra chiaramente che l’origine esperienziale avviene attraverso il nostro discernere sensibile, ovvero attraverso la nostra percezione. Abitare, a questo proposito, appare non solo come un’attività conseguente al vissuto, ma anche come forma di conoscenza di una realtà che ci circonda. Allo stesso modo, Heidegger ci ricorda come *abitare* predisponga il nostro *habitus* e la nostra facoltà di *habere*. Abitare, significa quindi, anche possedere uno spazio, appartenere ai luoghi. Quest’appartenenza presuppone un sentire soggettivo corrispondente a ciò che definiamo oggi *Genius Loci* (Norberg-Schulz 1979). A questo proposito, potremmo introdurre un primo elemento, quello arcaico, che implica il carattere esistenziale della nostra relazione con il mondo che Massimo Venturi Ferriolo definisce: *senso etico della totalità dell’esistenza* (Venturi Ferriolo 2002, p. 37).

Abitare è l’attività incessante dell’esistenza umana. Io abito, dunque io *sono*, perché costruisco, coltivo e custodisco, curando con l’arte di vivere il luogo del mio soggiorno. Io dimoro nelle svariate forme eterogenee di un mondo caratterizzato dalla connessione dei molteplici elementi coesistenti, manifesti nei diversi modi di coltivare, da indagare per comprendere il senso dell’occupazione dello spazio. Abitare è un’abitudine, come indossare un abito, che riflette l’essere al mondo

con la disposizione del territorio, creando luoghi e inserendosi nelle trame del tempo. (Venturi Ferriolo 2016: p. 15)

In tale contingenza, l'appartenenza al "loci" corrisponderebbe ad una nostra co-esistenza coi differenti comportamenti sociali, o abitudini che si riflettono nella nostra vita. Volendo mettere in rilievo un primo ambito di questo colloquio, Potremmo porci una prima domanda su cosa significhi "abitare" i luoghi.

MVF: L'abitare, così come l'esistere, è un concetto che ci appartiene fin dal mondo antico. A partire dalla tradizione greca, la cultura dell'abitare nasce dal rapporto fra *Ethos* e *Nomos*. Il *Nomos* è il *pascolo* e rappresenta quella parte che ciascuno ha all'interno dell'*Ethos*, quindi della comunità. Più tardi, come dimostrano i *Nomoi* di Platone, assumerà il significato cogente della legge. Attraverso la *Politica* di Aristotele cogliamo la tradizione politica, in cui l'*Ethos koinonia politike* consiste in quella totalità dell'esistenza che abbiamo perso di vista.

Nel mondo moderno la concezione del paesaggio passava per la pittura, vale a dire attraverso la sua rappresentazione. Invece, c'è una grossa differenza che intercorre fra la rappresentazione e l'oggetto stesso. L'estetica della contemplazione differenzia un paesaggio percepito dalla sua rappresentazione pittorica. Noi osserviamo un quadro, lo contempliamo, ce ne andiamo e il quadro rimane nella nostra mente, ma rimane lì e non si trasforma, mentre un paesaggio lo osserviamo e soprattutto ci viviamo dentro, siamo parte di questo.

Ritornando al concetto di pascolo nell'antica Grecia, esso era la parte affidata a ciascuno, dove i pastori portavano le pecore, nel terreno comune poiché la proprietà privata non esisteva. Ogni cittadino, aveva in affidamento una parte da consegnare intatta con l'intero *Ethos* alle generazioni future. È questo che noi abbiamo dimenticato.

Un paesaggio è trasformazione. Unisco i due termini. Si parla comunemente di paesaggio unicamente in riferimento al mondo Moderno. A questo punto, propongo un altro concetto che è stato elaborato molto bene da Schiller ne *La poesia ingenua e sentimentale* (1985), cioè la differenza tra *antico* e *moderno*. È molto importante, perché confondiamo un paesaggio con qualcosa che non lo è, dimenticandoci della realtà presente. L'antico è natura, persiste nella natura, e con essa ha un approccio estetico. Il moderno, invece, ha perduto la natura, è cosciente di ciò e quindi la cerca con il sentimento, che gli offre più possibilità in confronto agli antichi, perché la poesia lo riconduce alla natura con l'immaginazione,

compensandola con il paesaggio. Per l'uomo moderno la natura non è più una realtà estetica, ma ideale, quindi morale: recuperata attraverso il sentimento. Oggi confondiamo il paesaggio con la natura e la natura con le piante dimenticandoci, inoltre, che anche noi siamo natura.

Da un certo punto di vista, il concetto dell'essere, quindi di esistere in un luogo, è legato ad esso, tanto che, nel mondo antico, se non eri parte di un luogo, quindi di una polis, ed eri senza luogo, non "esistevi". Non c'era esistenza senza luogo. Tu non esisti se non abiti un luogo. Chi abita si radica nello spazio seminando con la sua esistenza i segni delle multiformi culture, le epoche e le architetture del nostro mondo con un'attività generatrice, con un processo di paesaggio in un orizzonte vivibile. Noi dobbiamo sempre essere radicati nei luoghi, soprattutto se vogliamo insegnare qualche cosa di utile agli studenti di architettura e magari anche far ragionare i colleghi. Abitare significa anche essere cosciente di essere parte di un luogo.

Heidegger sostiene che non abbiamo ancora imparato ad abitare, nonostante l'attività incessante dell'essere umano nel costruire e abitare per sua stessa natura, realizzando spazi condivisi. Si abita una regione aperta della propria vita, costruendo nel senso completo di soggiornare, vivere, amministrare, e governare. A questo proposito, il termine *oikos* indica l'insieme delle attività amministrative con una serie di vocaboli che vanno dall'economia all'ecologia, oggi frequenti nel linguaggio quotidiano. L'*oikos* è il luogo fisso al centro del quale lo spazio umano si orienta e si organizza. Tiene insieme elementi eterogenei e costituisce di fatto il nucleo originario di un paesaggio. Ed è per questo motivo che dobbiamo parlare di processo di paesaggio, perché ogni paesaggio è un processo che parte dall'origine e, sviluppandosi, arriva ai nostri occhi.

Quindi abitare significa dimorare in un particolare ambiente umano con i suoi modi di pensare e di sentire, i suoi modelli di vita, le abitudini di un'esistenza (Volant 2003, p. 87). Ecco perché dobbiamo parlare di paesaggi e non del paesaggio, evitando ogni astrazione, osservare i suoi modelli di vita, le abitudini di un'esistenza. L'Ethos, quindi, è l'ambito complessivo della vita attiva.

2.

AA: Riprenderei il punto a partire dal termine greco *oikos* che indica allo stesso tempo: un ambiente in cui si vive e chi vivendo l'ambiente lo caratterizzi. La famiglia, così come l'animarsi collettivo di uno spazio condiviso, colgono, ancora una volta, l'aspetto fondamentale della relazione. Allo

stesso modo, il nostro modo di percepire la realtà che ci circonda si rivela sensibile.

In merito a questo passaggio potremmo definire la differenza fra *paesaggi* e *paesaggio*. In effetti, ogni paesaggio si contraddistingue grazie al nostro senso di *commozione* che non solo presuppone il senso sacrale dei luoghi, ma implica quell'*emozione spirituale* che risiede nel senso più profondo dell'appartenenza degli antichi all'abitare, inteso come predisposizione a-spaziale. Volendo andare più a fondo del nostro percepito, potremmo approfondire la questione del paesaggio attraverso quell'indice *a-priori* del famoso legame fra uomo e natura, così come fra uomo e mondo, o ancora meglio attraverso il concetto di *Stimmung* (Simmel 1913). In che modo la *Stimmung* si rivela all'interno della nostra cognizione paesaggistica?

MVF: La *Stimmung* è una tonalità spirituale. Il paesaggio è studiato a partire dalla sua concreta formazione di vita, da quando noi lo osserviamo coi nostri occhi sezionando la natura, dice Simmel, per evidenziare la tonalità spirituale, vale a dire la percezione che lo differenzia dalla natura. Lato spirituale con la quale l'uomo forma una categoria di fenomeni della categoria paesaggio è, dice sempre Simmel, una visione in sé compiuta sentita come unità autosufficiente, va intrecciata tuttavia con qualcosa di infinitamente più esteso, compreso nei limiti che non esistono per il sentimento, proprio nello strato più profondo dell'unità divina della totalità naturale. Qui abbiamo una parte spirituale. Quando parliamo di spirito lo intendiamo nel senso greco del mondo aperto.

D'altro canto, la *commozione* è fondamentale nella percezione di un paesaggio. Per quanto riguarda il mondo antico dobbiamo partire da ciò che noi consideriamo paesaggio, in parte la Chora, e la totalità del cosmo divino e del paesaggio come epifania divina. Il rapporto con tutti gli elementi del cosmo è divino, quel divino immanente ricordato ancora da Socrate, goethiana "presenza del divino nel mondo", ben descritto dai mitologi e antropologi. Ricordo soltanto *Paesaggio e spirito* (1935) e *Il rapporto con il divino* (2014) di Karl Kerényi.

La percezione del divino degli antichi si basa sull'esperienza della realtà. Quindi c'è un rapporto immanente con il divino, che noi abbiamo perso con il divino trascendente. Col monoteismo cambia tutto, tutta la concessione per cui gli elementi naturali perdono la loro consistenza divina perdendo la loro anima. Negli ultimi anni le cose stanno cambiando. Siamo più attenti al mondo complessivo della natura instaurando un nuovo rapporto, differente dal passato, con gli elementi naturali, resti-

tuendo loro un'anima. Fanno testo gli studi di Emanuele Coccia *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza* (2018), di Eduardo Kohn *Come pensano le foreste* (2021), o anche il lavoro dell'antropologo Philippe Descola *Oltre natura e cultura* (2021).

Quindi, ritornando all'origine della *commozione*, c'è un'epifania divina che appartiene a un dato luogo osservato, c'è un rapporto tra individuo e luogo, con il suo fondamento etico proprio dell'*Ethos*.

La percezione del paesaggio riguarda soprattutto la totalità dell'esistenza, della vita concreta, dell'insieme dell'*Ethos* che Banfi considerava vita attiva (Banfi 1944). *Ethos* rinvia alla totalità originaria del luogo dell'abitare con il suo divino immanente.

Questa percezione, e arriviamo al nucleo della questione, è al centro del rapporto di scambio tra soggetto e oggetto, cioè tra l'io e un paesaggio. Questo rapporto si può approfondire nel libro di Rosario Assunto *Il paesaggio e l'estetica* (1973) dove l'oggetto si soggettivizza e il soggetto si oggettivizza.

La commozione è uno stato emozionale, un afferamento emotivo: *Ergriffenheit* (concetto elaborato da Leo Frobenius nella teoria della *Paideuma*), condizione nella quale l'oggetto si trasforma in soggetto, in quanto lui stesso afferra e dirige. È l'oggetto che afferra e dirige le sensazioni le emozioni e di conseguenza le azioni. La commozione è anche un principio dell'azione e questo rapporto peculiare può essere compreso grazie al concetto di essere *afferrati*, *ergriffen*. Il saggio già ricordato di Kerényi, *Paesaggio e spirito*, è di grande valore teorico. Scritto nel 1935, questo testo sottolinea il forte interesse del periodo per il mondo antico e il mito. Un altro esempio lo offre Furio Jesi, le cui opere sottendono a una cultura dell'emozione creatrice di paesaggi. Non esiste obiettività dinnanzi all'osservazione dell'ambiente naturale o di un paesaggio perché noi colmiamo l'oggetto con il nostro essere: siamo creativamente afferrati dalla commozione dalla quale nascono le culture e, possiamo dire, nascono i paesaggi. L'osservazione di un paesaggio commuove e sviluppa la formazione delle civiltà. Questo concetto è centrale per comprendere ogni paesaggio nel suo stretto legame con il mito, la cui funzione ha carattere etico normativo ed è connessa con la legittimazione delle forme di vita delle istituzioni sociali. Questa è l'importanza del Mito. Il Mito nella sua qualità di norma ci aiuta a comprendere la connessione tra etica e paesaggi, concetto fondamentale in Cesare Pavese. Un contesto, quindi, dove è evidente lo stretto rapporto arte mito dove una non esiste senza l'altro. Il mito è l'*impulso originario* dice Pavese, la carica magnetica dell'opera dell'uomo che caratterizza i paesaggi.

AA: Riprendendo il concetto d'*impulso originario*, c'è l'urgenza di formare i futuri architetti, progettisti, urbanisti, ma anche designers, a proposito di una forma pregiudiziale della conoscenza, addirittura basata su un impulso. Come abituare soprattutto gli studenti al concetto di *commozione*? Un argomento quanto mai urgente nelle città, è quello non solo di riqualificare ambienti e spazi disabitati ma soprattutto quello di ricercare quel legame effettivo fra etica ed estetica. Nel recente Bando Europeo del Bauhaus Prize 2022 possiamo constatare quanto sia primaria di primaria importanza, oltre alla questione della sostenibilità, quella dell'estetica, ovvero del frangente esperienziale dei luoghi, fondamentale per la questione progettuale. Non a caso, una delle tematiche del premio riprende il concetto di *senso di appartenenza*, ovvero dell'*oikos*, inteso come radice primigenia del senso di appartenenza, o di condizione necessaria per esperire i luoghi.

MVF: Sarebbe bene ricordare agli architetti di conservare in primo luogo un rapporto oggettivo con la realtà in cui operano. Il fatto stesso che si lavora a un progetto che di per sé guarda al futuro è qualcosa di soggettivo, non oggettivo. Si è sempre ispirati dal luogo e a maggior ragione, la questione del *senso di appartenenza* e dell'*impulso originario*, devono essere dei punti di riferimento per la maggior parte dei progettisti. Oltre a voler lasciare il proprio segno, il progettista dovrebbe entrare in un paesaggio, di entrare in un luogo rispettandone le regole e il suo processo.

3.

AA: In questa conversazione si sta delineando l'importanza del fattore esperienziale dei luoghi, cioè la modalità attraverso la quale discernere il sensibile che suggerisce l'ambiente. Si tratta di una dinamica che si manifesta senza preavviso. Attraverso i nostri stati emozionali costituiti dai cinque sensi percepiamo i mutamenti e i cambiamenti dei paesaggi che ci circondano. Avvertiamo, infatti, i cambiamenti di un paesaggio a noi caro, come quello delle vacanze d'infanzia, così come quello urbano, frenetico e cangiante. A questo proposito vorrei ritornare all'analisi che lei fa rispetto al concetto di *relazioni* che contraddistinguono la nostra modalità del quotidiano, in cui ci troviamo attraverso dei veri e propri fenomeni d'esistenza:

“Viviamo in una rete di collegamenti tra uomo e ambiente di vita e tra gli stessi esseri umani, una connessione che mostra gli eventi caduti, intesi nella loro qualità di avvenimenti temporanei legati fra loro, svelando i

fenomeni dell'esistenza. Io sono perché abito in un ambito relazionale eterogeneo, eterotopico" (Venturi Ferriolo 2016, p. 18).

Dunque, non è solo importante la relazione con il luogo stesso, come abbiamo visto fino ad ora, ma anche tutti quei gradi di separazioni che vanno componendosi all'interno di essi. Ciò significa che non solo ogni luogo ha una propria identità, ma che questa possa mutare rispetto alle relazioni che vi si manifestano. Potremmo, però notare, come siano distanti i concetti di *eterogeneità* e di *eterotopia*. Quest'ultimo lungamente approfondito da Foucault a proposito di luoghi che si rispecchiano in altri per creare una vera e propria identità: "L'eterotopia ha il potere di giustapporre in un unico luogo reale più spazi, diversi spazi che sono di per sé incompatibili" (Foucault 2004, p. 18). In che modo, allora, definire il concetto d'identità dei luoghi?

MVF: Questo è il grande grande problema: i luoghi non rimangono mai identici a sé stessi, mai. I luoghi sono in sé trasformazioni e sono in continuo mutamento. C'è un processo continuo di paesaggio. Il luogo rimane identico nella nostra *fantasia* così come la chiama Aristotele, dinnanzi a questa *fantasia*, noi vediamo i luoghi dell'infanzia, e non è solo il paesaggio a mutare, cambiamo anche noi, non restiamo fermi siamo soggetti alla corruzione. In natura tutti i processi cambiamo, anche indipendentemente da noi. Circa la questione delle relazioni, ho approfondito l'argomento attraverso l'illustrazione della costellazione del paesaggio, proprio come costellazione di relazioni. A questo proposito, Ute Guzzoni in *Paesaggi. J'aime les nuages...* (1990) introduce il tema della costellazione concreta del paesaggio come una costellazione dove le relazioni cambiano il paesaggio, così come le costruzioni. Come dice giustamente Heidegger in *Costruire, abitare pensare*, "l'abitare è un'attività incessante". Abitando si costruisce, costruiamo mentre abitiamo è questa l'attività incessante, la trasformazione.

4.

AA: L'esperienza estetica dei luoghi può rivelarsi anche nel ricordo, nella rêverie e nelle suggestioni che ci ispira la nostalgia. Gaston Bachelard ne *Les eaux et les rêves* (1942) dipinge il proprio paese d'origine, Bar-sur-Aube, attraverso le immagini evocative della *rivière*. In questo caso, l'elemento primordiale dell'acqua suscita in noi il ricordo di un paesaggio ormai introiettato. In questo testo che compone la tetralogia basata sulla poetica degli elementi naturali, Bachelard illustra nell'introduzione il con-

cetto fondamentale d'immaginazione materiale, ovvero di un'immaginazione che *scava* nella profondità del nostro animo (Alison 2021). Spesso utilizzata come uno dei motivi principali dell'immaginazione e del mondo dell'immaginario, l'immaginazione materiale si radica negli elementi naturali del fuoco, dell'acqua, dell'aria e della terra. Essa corrisponderebbe all'esperienza sensibile che abbiamo del mondo e allo stesso modo si prolungherebbe fino ad un altro concetto bachelardiano, ovvero quello dell'*immensità intima*, illustrato nell'ottavo capitolo de *La poétique de l'espace* (1957). Quella dell'immensità intima, infatti, è una caratteristica che si propaga attraverso la nostra introiezione della vastità circostante, una vastità che si rifrange soprattutto nel paesaggio. La caratteristica intimista offre al rapporto vicendevole dell'immensità intima un preludio di ciò che oggi definiamo come *atmosfera* (Griffero 2010). Volendo rimanere nella contestualizzazione degli elementi naturali come parte fondamentale della nostra appartenenza ai luoghi, vorrei riprendere un concetto che spesso lei utilizza che è quello del senso arcaico, e le chiederei ad oggi, quali sono gli elementi che rappresentano i paesaggi?

MVF: Nell'introdurre l'importanza degli elementi naturali, ho sempre ricordato i *theoi* di Plutarco, cioè i "visibili e correnti", ovvero gli elementi naturali in continuo movimento. Lo stesso Plutarco, ne *Il tramonto degli oracoli*, testimonia la fine del tempo in cui dei, uomini, pietre, alberi e animali dialogavano tra di loro, quando "dall'isola di Passo si leva per la Grecia un grido che provoca il gemito di non una persona sola, ma di tante, pieno di stupore: il grande Pan è morto". Allora le pietre divennero pietre, gli alberi con il tramonto del divino immanente. Gli elementi naturali, visti fino allora come divinità, come la celebre quercia di Dodona ricordata da Socrate.

AA: Quindi gli elementi naturali vengono intesi come prosecuzione del divino. E se invece volessimo introdurre degli elementi naturali "contemporanei"?

MVF: Ad esempio, la mitologia degli Orixas, gli Dei danzanti, in Brasile è bellissima. Oppure quella dei nativi d'America. Entrambi hanno ancora un marcato rapporto con la terra, con la Grande Madre, che noi abbiamo perso completamente. Papa Francesco, nell'Enciclica *Laudato Si* (2015), ci ricorda l'ecologia integrale, ovvero il rispetto per la Natura, nonché l'amore per *Nostra Madre Terra. Una lettura cristiana della sfida dell'ambiente* (2019) e il rispetto dei popoli che si sono presi cura delle radici

trasmettendo oralmente la loro saggezza culturale, con miti, leggende, narrazioni in *Querida Amazonia* (2020) dove vige la sacralità del rispetto delle popolazioni indigene con le loro culture, diremmo, “di paesaggio”. Temi, questi, attuali, dove la tutela dei paesaggi con la loro identità narrativa viaggia parallela con il rispetto ecologico degli ambienti di vita del nostro pianeta dove abitare è più che mai esistere: un’esistenza da coltivare, ossia curare tornando al *sacro*.

5.

AA: Dovremmo quindi ripartire dal carattere *esistenziale* del paesaggio per approfondire quello dell’esperienza:

I luoghi della vita sfuggono spesso alla nostra comprensione, perché attraversati da una trasformazione rapida, incessante. Perdiamo il senso della coerenza dei paesaggi in cui viviamo e che osserviamo. Non ne afferriamo la specificità, l’ordine. Cogliamo ovunque gli effetti della globalizzazione. Dinanzi all’incomprensibile, all’incerto, al difficilmente interpretabile; di fronte all’indefinito flusso del tempo e alla scarsa narratività, si formano per reazione le certezze identitarie e i linguaggi della rappresentazione. (Venturi Ferriolo 2016, p. 67)

Il connubio che si crea attraverso il susseguirsi naturale della vita fa del paesaggio uno specchio delle nostre condizioni e aspirazioni soggettive. Così come il senso che diamo ad un determinato luogo in una determinata stagione dell’esistenza. Secondo la sua affermazione, *le certezze identitarie* si rivelano per ciò che lei intende come *scarsa narratività*. Cosa intende?

MVF: Quando parlo di *narratività*, mi riferisco alle parole di Paul Ricoeur sull’identità narrativa in *Parcours de la reconnaissance* (2004). Si tratta della percezione del processo di paesaggio in alternativa al concetto di *identità* che è ora usato, come denuncia Francesco Remotti in *Contro l’identità* (1996) e *L’ossessione identitaria* (2010), contro gli *altri*, un concetto divisivo che possiamo leggere contro coloro che vengono da altri luoghi. Una costante oggi con l’immigrazione.

La trasformazione ci sta privando del senso del locale, dell’appartenenza; il senso stesso dell’abitare e quindi dell’esistere. Sono fortunato perché ho viaggiato molto in tutto il mondo, potendo cogliere la globalizzazione. Una cosa è parlarne, una cosa è constatarla e vederla.

C’è questa perdita del centro e del luogo. La globalizzazione e il neoliberismo trasformano i luoghi nella loro narratività ledendo la loro *ricono-*

scibilità, quella riconoscibilità che li caratterizzava singolarmente. Mutano i luoghi in un paesaggio unico, planetario con tutti i problemi derivati.

L'identità narrativa dei paesaggi è percorsa da una doppia, molteplice contemporaneità, cioè la percezione simultanea di varie epoche fin dove sono percepibili dallo spettatore. Si tratta di una coesistenza contemporanea che possiamo cogliere fin dove ci è permesso dall'opera umana di tutela o aggressione di un dato paesaggio. Abbiamo alcuni esempi negativi e positivi. Uno dei più "traumatici" riguarda la Valle dei Templi di Agrigento, dove, una volta arrivati, si rimane affascinati dal mondo greco, poi ci si gira da una parte e si vede come la narrazione è brutalmente interrotta da un dorsale fatto di speculazione edilizia: è la desacralizzazione del paesaggio.

AA: A proposito della desacralizzazione del paesaggio, sarebbe da aprire una parentesi sulla *Landscape Architecture* e su come progettare, se possibile, nuove forme sensibili del paesaggio. È davvero possibile progettare paesaggi conservandone l'identità? Ci viene in mente, una su tutte, la famosa polemica relativa alla costruzione dell'Auditorium di Oscar Niemeyer a Ravello, in cui un progetto di architettura contemporanea, quasi futurista, tentava di fondersi in una cornice assolutamente romantica. "L'intromissione" di una nuova costruzione, poteva stravolgere uno dei paesaggi più conosciuti al mondo, soprattutto per la sua veste primordiale e naturale. Come allora trovare un punto di conciliazione fra l'aspetto dell'evoluzione progettuale e l'ambiente circostante? In che modo il progetto paesaggistico può coordinare una serie di elementi volti alla creazione di un'Atmosfera dei luoghi? Come fornire agli studenti di architettura del paesaggio nuovi elementi per progettare uno spazio futuro, pur rimanendo saldi ai principi radicali che lo contraddistinguono?

MVF: Si dovrebbero utilizzare espressioni o concetti del tipo: "conservare l'identità", "conservare la narratività" o "conservare il riconoscimento" o "identità narrativa" in accordo con Ricoeur e Remotti. Ho avuto modo di vedere le architetture di Niemeyer in Brasile, molto belle, ma l'episodio che citi è ben diverso. A Ravello il contesto è molto forte e l'Auditorium è una presenza che non ha nulla a che fare soprattutto con un paesaggio da rispettare, è un paesaggio come hai detto tu romantico, cioè che suscita sentimenti molto forti. Il problema sta nel fornire nuovi strumenti ai futuri architetti. Intanto il primo elemento fondamentale è quello d'immedesimarsi nel processo di paesaggio, vale a dire essere realmente paesaggisti. Ammiro molto il paesaggista svizzero Paolo Bürgi per la sua

capacità d'inserirsi con attenzione e rispetto nei luoghi. Il progetto di Cardada è davvero straordinario perché offre lo spettacolo duplice della storia della natura e del paesaggio nel panorama visibile da Cimetta dove è percepibile l'evoluzione della terra e quello dal promontorio di Cardada dove lo sguardo coglie la storia dell'uomo creatore di paesaggi. Il problema fondamentale è che l'architetto, soprattutto paesaggista, deve instaurare un dialogo con il luogo perché il suo intervento è determinante. Il paesaggio ha un proprio processo che l'architetto dovrebbe assecondare e non bloccare.

6.

AA: Identità, esistenzialismo, relazioni, sono tutti fattori fondamentali per la comprensione della salvaguardia del presente e su come predeterminare il futuro dei paesaggi. Riprendendo la visione apocalittica di Edgard Morin sulla crisi urbana (Venturi Ferriolo 2016, p. 93) e sull'enorme condizionamento delle relazioni sempre più asettiche nelle metropoli, si sofferma sull'iper-popolamento delle megalopoli e sulla desertificazione delle campagne:

La crisi urbana provoca un netto cambiamento di vita con l'azzeramento dei rapporti comunitari. Le città si trasformano in megalopoli asfissiate e asfissianti, inquinate e inquinanti, stressanti, con il proliferarsi di ghetti popolosi poveri e l'innalzarsi di cinte murarie intorno alle residenze dei ricchi [...] Le campagne scivolano verso la desertificazione per la concentrazione demografica urbana e le monoculture industrializzate, l'uso dei pesticidi, l'assenza di vita animale, la concentrazione dell'allevamento industrializzato produttore di alimenti degradati dagli ormoni e dagli antibiotici. (Venturi Ferriolo 2016, p. 97)

A questo proposito, sovengono due teorie: 1) In primis quella di Marc Augé illustrata nel saggio *Il pianeta come luogo* (2015) sullo stato iper-efficiente delle megalopoli e di riflesso dell'estremo degrado delle periferie, 2) In modo più netto, quella di Roberto Esposito (1998, 2002) sulle questioni delle comunità basate sul sentimento della paura e sul senso d'immunizzazione. Ad oggi lo stato di cose sociali, politiche, economiche suggerisce l'enorme dislivello che producono le contraddizioni dello sviluppo. Forse quest'ultimo non è l'unica soluzione per la salvaguardia di un equilibrio collettivo che dovrebbe garantire il benessere in modo democratico.

MVF: Lo sviluppo edilizio delle metropoli oramai viaggia parimenti all'abbandono delle campagne. La questione della desertificazione delle campagne è un grande problema: questo l'ho visto anche in Corea. Un connubio fra sicurezza lavorativa e identità sociale si ottiene solo in città. Purtroppo, alcuni architetti non hanno conto del tessuto sociale con cui si confrontano. Ad esempio, quando si fa fronte ad un cataclisma, come uno tsunami o un terremoto, oltre al luogo, al paesaggio, è proprio il tessuto sociale a rimanerne più colpito: dopo un terremoto non ricostruisci più il *te stesso*.

Un altro problema è quello della scomparsa dei centri. Io ho visto che, purtroppo, ovunque i centri stanno scomparendo. In Brasile ad esempio, il centro di San Paolo, il centro di Rio de Janeiro, ma anche il centro di altre città sudamericane, sono degradati, abbandonati a sé stessi.

Oggi come possiamo immaginare le nuove dimensioni dei paesaggi attraverso le forme etiche ed estetiche che contraddistinguono le nostre vite? Dovremmo tornare alle grandi metafore come quella del teatro greco. Nella cultura antica, il teatro era l'epicentro della formazione in cui si rappresentavano i miti nel paesaggio. Essi indicavano come tradurre il proprio *Nomos* nell'*Ethos*, cioè il proprio ruolo nel luogo. Oggi, si dovrebbe insegnare ai futuri progettisti come cogliere la narrazione, quindi a conoscere, a percepire in pieno il processo di paesaggio con la sua visibilità sapendo bene quello che sono le nuove dimensioni del domani che sono strettamente collegate al processo di paesaggio, ed è lo stesso processo che ci indica le nuove dimensioni future.

AA: Quest'ultima domanda rappresenta un'apertura verso il futuro. Come insegnare i processi del paesaggio, come insegnare a entrare nei luoghi. Nel momento in cui cito Roberto Esposito, a proposito di come la collettività s'influenzi attraverso il senso di immunizzazione è per sottolineare come la paura dell'altro sia stata poi la base storica del concetto di Comunità. Come il sentimento della paura dell'eterogeneo, del diverso, della malattia sia stato poi contraddetto. La paura non ci permette più di entrare, di esplorare, di capire quello che c'è altro da noi.

MVF: All'origine della paura c'è un rapporto dialettico che noi abbiamo con gli altri esseri naturali. È per questo che dobbiamo tornare, come gli antropologi ci insegnano (Ingold 2011), a un rapporto sano con il mondo della natura, ricordandoci che noi stessi siamo Natura.

Bibliografia

- Alison, A., *Gaston Bachelard*, in *International Lexicon of Aesthetics*, Spring 2021 Edition, <https://lexicon.mimesisjournals.com/archive/2021/spring/Bachelard.pdf>
- Assunto, R., *Il paesaggio e l'estetica*, Milano, Novecento, 2006.
- Augé, M., *Il pianeta come luogo*, in *Abitare possibile. Estetica, architettura e New Media*, Milano, Mondadori, 2015, pp. 1-6.
- Bachelard, G., *L'eau et le rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.
- Banfi, A., *Socrate*, Milano, Garzanti, 1944.
- Coccia, E., *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*, Bologna, Il Mulino, 2018.
- Descola, P., *Oltre natura e cultura*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2021.
- Desideri, F., *Origine dell'estetico. Dalle emozioni al giudizio*, Roma, Carocci, 2018.
- Esposito, R., *Communitas: origine e destino della comunità*, Torino, Einaudi, 1998.
- Esposito, R., *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Torino, Einaudi, 2002.
- Foucault, M. (1967), *Des espaces autres*, "Empan", 2/54 (2004), pp. 12-9.
- Frobenius, L., *Paideuma in Symposium of the whole. A range of discourse Toward an Ethnopoetics*, ed. by J. Rothenberg, D. Rothenberg, Oakland, University of California Press, 2016, pp. 36-41.
- Griffero, T., *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Milano, Mimesis, 2010.
- Guzzoni, U., *Landschaften. J'aime les nuages...*, in *Wege im Denken. Versuche mit und ohne Heidegger*, Freiburg, Verlag Karl Alber, 1990.
- Heidegger, M., *Saggi e discorsi*, Milano, Ugo Mursia Editore, 1976.
- Ingold, T., *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*, London, Routledge, 2011.
- Kerényi, K., *Paesaggio e Spirito (Landschaft und Geist) (1935)*, in *La Madonna ungherese di Verdasio. Paesaggi dello spirito e paesaggi dell'anima*, Locarno 1996, pp. 17-32
- Kerényi, K., *Il rapporto con il divino e altri saggi*, Milano, Bompiani, 2014.
- Kohn, E., *Come pensano le foreste. Per un'antropologia oltre l'umano*, Milano, Nottetempo, 2021.
- Norberg-Schulz, C., *Genius Loci. Towards a phenomenology of Architecture*, London, Academy Editions, 1979.
- Papa Francesco, *Laudato Si*, Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2015.
- Papa Francesco, *Nostra Madre Terra. Una lettura cristiana della sfida dell'ambiente*, Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2019.
- Papa Francesco, *Querida Amazonia. Esortazione Apostolica post-sinodale al popolo di Dio e a tutte le persone di buona volontà*, Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2020.

- Remotti, F., *Contro l'identità*, Bari, Laterza, 1996.
- Remotti, F., *L'ossessione identitaria*, Bari, Laterza, 2010.
- Ricoeur, P., *Parcours de la reconnaissance*, Paris, Folio, 2004.
- Schiller, F., *Naive and Sentimental Poetry, and on the Sublime; Two Essays*, (1795-96), New York, Frederick Ungar Publishing Company, 1985.
- Venturi Ferriolo, M., *Paesaggi in movimento. Per un'estetica della trasformazione*, Roma, DeriveApprodi, 2016.
- Venturi Ferriolo, M., *Etiche del paesaggio. Il progetto del mondo umano*, Roma, Editori Riuniti, 2002.
- Vitta, M., *Dell'abitare: corpi, spazi, oggetti, immagini*, Torino, Einaudi, 2008.
- Volant, E., *La maison de l'éthique*, Montréal, Liber, 2003.

© 2022 The Authors. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.