

Susanna Pisciella

Geo-mitografie

Architettura delle infrastrutture

I

U

A

V

Indice

006 **Introduzione**
Susanna Piscicella

029 **Il paesaggio come mito**
Ascoltare i luoghi, vedere le storie
Andrea Tagliapietra

037 **L'architettura delle infrastrutture**
Alberto Ferlenga

042 **c'è un solo punto**
Renato Rizzi

PROGETTI

046 **Autostrada Pedemontana Veneta**
Inversione del Paesaggio
Renato Rizzi, Pro.Tec.O. *Dante*

060 **Ponte sotto lo Stretto, Messina**
Scilla e Cariddi
Renato Rizzi *S. D'Arrigo*

072 **Lo spettro del teatro romano, Colle San Pietro, Verona**
Dentro la maschera
Renato Rizzi, Tobia Bonetti, Roberto Da Dalt, Andrea Mozzato *R. Daumal*

090 **Portici del Monte Berico, Vicenza**
Palladio Contemporaneo
Renato Rizzi, Francesco Rigon, Margherita Simonetti *R. Lowell*

108 **Nuove fondazioni, Tivoli**
Restituzione di un dono
Renato Rizzi *M. Yourcenar*

126 **Processione dello sguardo, Fori Romani**
Canonizzazione delle Rovine
Renato Rizzi, Ludovico Dal Piccol, Alvise Rittà Ziliotto, Angelica Stern *O. È. Mandel'stam*

148 **La soglia del Lago Maggiore, Arona e Angera**
Negli occhi del San Carlone
Renato Rizzi, Edoardo Cesani, Sofia Erlicher *A. Bartholdi*

164 **Sipario urbano. L'acquedotto di Santiago de Querétaro**
Epifania dell'arcaico
Renato Rizzi *O. Paz*

176 **Stazione sub-lagunare, Isola di San Clemente, Venezia**
Circuito lunare
Renato Rizzi, Giorgia Antonioli *A. Cornaro*

192 **Forte di San Domenico, Bergamo**
Liturgia dell'abbandono
Renato Rizzi, Paolo Dallapozza *G. Serpotta*

204 **Crediti**

Il paesaggio come mito

Ascoltare i luoghi, vedere le storie

Andrea Tagliapietra

«Per vedere un paesaggio non basta aprire gli occhi su un assortimento di cose sparpagliate su di un lembo di crosta terrestre».¹ All’inizio del suo prezioso intervento sul tema che, come spesso accade leggendo gli scritti di Simmel, inaugura l’attenzione della filosofia nei confronti di un inusuale oggetto teorico, il filosofo berlinese ci mette in guardia sulla falsa immediatezza costituita dal paesaggio. Il paesaggio non è un pezzo di “natura” più o meno selvaggia, come nei dipinti ottocenteschi della Hudson River School, in grado di catturare la maestosità delle meraviglie naturali degli Stati Uniti e l’idilliaca convivenza dei primi coloni - sappiamo che in realtà non fu proprio così - con la magia spettacolare di boschi, laghi e montagne, alla maniera di Thoreau. Ma il paesaggio non è nemmeno quel fitto intreccio di rimandi fra natura e cultura, maturati nel tempo, che appare una caratteristica del panorama italiano e che solo marginalmente si può estendere ad altri luoghi del continente europeo. Quel paesaggio, per intenderci, che cerchiamo di identificare negli sfondi e nei dettagli dei quadri dei grandi maestri italiani del Rinascimento, da Botticelli a Giorgione, da Mantegna a Leonardo, da Bellini a Bassano e che, come scrive Cuniberto, nasce nella pittura occidentale tra il XIV e il XV secolo, diventando un genere autonomo nel XVII. Si tratta di quei “paesaggi del Regno”² che sono inscindibili dalla diffusione del francescanesimo nel XIII secolo e dalla sua celebrazione della Madre Terra come immagine dell’Eden, del Giardino originario disegnato dal primo formidabile Agrimensore, Dio stesso. Ma soprattutto come *figurae* di ciò che potrebbe diventare il mondo alla realizzazione dell’*éschaton* cristiano, alla discesa in terra della Gerusalemme Celeste e alla conciliazione dell’uomo con il Creato.

Ma il paesaggio non è né un “pezzo di natura”, né, malgrado il fascino della tesi di Cuniberto, una *figura* della venuta incipiente del Regno di

Dio, ossia un'anticipazione gloriosa della fine della storia. Nell'uno come nell'altro caso il paesaggio verrebbe compreso in una categoria universale: l'unità indivisa della natura come totalità o la conciliazione escatologica dello spirito divino che santifica la terra nella sua interezza. Ma – dobbiamo subito aggiungere –, il paesaggio non è neppure il *territorio*: espressione terminologica non dell'universale, ma dell'*uniforme*, ovvero della sua traduzione tecnico-burocratica nelle procedure operative di gestione e amministrazione dello spazio comune, pensate sempre in funzione dell'utilitarismo umano, dei suoi scopi orientati allo sfruttamento e alla trasformazione degli esseri viventi e degli altri elementi della natura in *risorse*.

Invece nel paesaggio – è ancora Simmel a fungerci da guida – la *de-limitazione* è una condizione costitutiva: «per rappresentarsi l'insieme come “paesaggio” è indispensabile che quel sostrato [materiale] e quelle componenti [di natura] acquisiscano un essere-per-sé che è forse una proprietà ottica, forse una realtà estetica, o forse dipende da una certa intonazione atmosferica del tutto», comunque irriducibile al caso particolare di un universale e, anzi, in grado di conferire all'insieme «un che di singolare, di caratteristico»³. Qui, come spesso avviene nel suo stile di pensiero, il filosofo tedesco prospetta la soluzione di un'antinomia strutturale, quella tra natura e cultura o, per dirla nel lessico simmeliano, fra vita e forma, mediante una relazione reciproca (*Wechselwirkung*)⁴ in grado di conservare i termini dell'opposizione in ambivalenza, senza produrre il superamento dialettico in una sintesi riduttiva, bensì mostrando l'intrinseca e sempre crescente complessità del transito dell'uno nell'altro e viceversa.

Del resto, l'ambivalenza non è l'ambiguità, dal momento che alla base non c'è un concetto intellettuale da chiarire, ma l'evento sensibile dell'esperienza concreta di un oggetto singolare.⁵ Per esempio, il presentarsi del paesaggio, quella che si definisce la sua *atmosfera*: «l'atmosfera di un paesaggio come la si intende qui», scriveva Simmel, «è sempre e solo l'intonazione di *quel paesaggio specifico* e non può mai coincidere con quella di un altro».⁶ È ciò che Walter Benjamin, allievo berlinese di Simmel, tenterà di condensare nella categoria ambivalente di *aura* e che vediamo anticipata nella nozione simmeliana di *atmosfera*: «Seguire placidamente, in un pomeriggio d'estate, una catena di monti all'orizzonte», scriverà infatti Benjamin, «oppure un ramo che getta la sua ombra su colui che si riposa – ciò significa respirare l'aura di quelle montagne, di quel ramo».⁷ Ecco che il paesaggio mantiene la sua ambivalenza quando da un lato mostra di dipendere da uno sguardo configurante, cioè dalla realtà estetica del soggetto umano, che ritaglia e circonda gli elementi offerti dalla natura,

ma anche li rielabora e li combina, disponendoli simbolicamente e finanche mettendoli in opera, mentre dall'altro esso si presenta come un essere-per-sé segreto, un alcunché di autonomo e spontaneo, una manifestazione autopoietica della natura di cui l'uomo diviene, prima di ogni altra cosa, incantato e occasionale spettatore. D'altra parte, pur nella grande ricchezza semantica della lingua italiana, è difficile trovare dei sinonimi precisi della parola "paesaggio". I due termini che più le si avvicinano, ovvero "veduta" e "panorama", sembrano isolare alcuni aspetti del paesaggio nelle due direzioni indicate, ovvero quella antropologica del vedere intenzionato e produttivo, nel primo, quella della totalità della natura (*pan*), che sopravanza e avvolge colui che guarda, nel secondo.

Andando con Simmel *oltre Simmel* e al suo individualismo umanistico, possiamo affermare, quindi, che l'oggetto teorico del paesaggio è un transito che ci consente di avvertire la dimensione inintenzionale, medio-passiva ed extrasoggettiva, della *singularità*. La singularità del paesaggio si pone di traverso alle pretese ordinatrici della volontà di potenza dell'uomo, mostrandoci un alter *mundus* in cui l'essere umano non è padrone ma ospite (di qui la suggestione edenica del paesaggio), in cui c'è un *limite*, purtroppo solo estetico, alla sua smisurata capacità di fare, ossia di distruggere per fare e, vuoi anche, di fare per distruggere. È questo il valore fondamentale del paesaggio, la sua peculiare *misura*. Infatti, la vita empirica, che non obbedisce alla tendenza della mente umana di formare categorie universali per dominare l'ambiente circostante e, in prospettiva, *uniformarlo*, ci restituisce nel paesaggio un movimento che tende invece *alla differenziazione e all'unicità, all'insostituibilità e all'incomparabilità, alla preziosità e all'eccezionalità*.

Il paesaggio, allora, è sempre questo o *quel* paesaggio: non un pezzo di spazio, ma un *luogo* diverso da tutti gli altri e irriducibile alla generalità dell'universale. Un luogo che ci parla in una lingua silenziosa e impersonale, ma non per questo meno eloquente. Quando si dice che un paesaggio ha una storia, in genere si pensa a quei dettagli del suo insieme (monumenti, edifici, strade, ponti, campi coltivati, terrazze sui pendii, ecc.) che, accanto a quelli naturalistici, sono riconducibili agli aspetti della storia umana, ai segni che le vicende e i bisogni della Storia con la "S" maiuscola, quella degli individui e delle collettività, vi hanno lasciato e che anzi, come spesso accade nei paesaggi italiani, sembrano essere la ragione principale del loro *valore* intrinseco. Ma non è questo genere di storia, scritta nel linguaggio e sulla scala della temporalità umana, quella che i paesaggi principalmente raccontano.

È evidente che nel paesaggio una storia immemorabile, molto più antica di qualsiasi vestigia degli esseri umani, ha lasciato le sue tracce, a volte

invisibili come gli strati geologici sotto i gentili declivi delle colline e degli altipiani, a volte colossali come i picchi delle montagne e le gole scavate dei canali, a volte apparentemente immobili come gli specchi dei laghi e le lingue iridescenti dei ghiacciai, a volte in continuo movimento come le acque dei fiumi e il gioco della risacca nelle insenature del mare. Bisogna forse guardare ad un altro quadrante culturale, quello della Cina, per comprendere questo aspetto del paesaggio.⁸

Nella pittura cinese non si cerca di rappresentare qualcosa. Il paesaggio non è mai una “veduta”, il pittore non è chiamato a riprodurre la somiglianza delle cose, ovvero quell’involucro esterno – la loro apparenza - che corrisponde alle ricorrenze dei significati attribuiti dagli esseri umani e alla prospettiva pragmatica della loro riconoscibilità e utilizzabilità. Negli acquerelli e nelle chine della tradizione pittorica cinese fiumi, montagne, nuvole, valli, alberi, pagode, ecc., transitano gli uni negli altri senza che il *di-segno* appaia come determinazione: azione congiunta di separazione e negazione. Il pittore cinese mira, piuttosto, a decifrare ed esprimere l’intima coerenza (*chang li*) delle cose, in cui si manifesta la regolazione, per polarità accoppiate e non separate, della processualità del mondo. L’ideogramma che designa “paesaggio” è composto da *montagna(e)-acqua(e)* (*shan-shui*), o da *rocce-nuvole* (le rocce sono “radici di nuvole”), o ancora *vento-luce*. Così nei contorni sinuosi delle montagne, nelle svolte continue di rocce e nuvole, nelle linee di forza del rilievo che il pittore sente, potremmo dire, con una percezione quasi tattile, non è la forma dell’immagine, ma l’energia del mondo che si mostra attraverso l’immagine.

A differenza del pittore occidentale che si pone di fronte al paesaggio da un punto di vista unico e statico, esterno all’immagine che raffigura (ritagliato dalla finestra che, per Leon Battista Alberti, seziona la piramide visiva), lo sguardo del pittore cinese è mobile, contempla dall’interno il paesaggio fino ad entrare in risonanza e a perdersi in esso. Per la cultura cinese classica nel paesaggio non è l’io a imporre il suo punto di vista, non siamo più spettatori, vincolati alla posizione fissa della veduta prospettica. Lo sguardo si lascia assorbire, passeggia nel paesaggio, lo scopre da diverse angolazioni, non è attivato dagli stimoli ottici ma dalle forze che agiscono all’interno della natura. Allora quanto viene percepito nel paesaggio si rivela portatore di una componente affettiva, sicché il mondo non-umano non è più estraneo e indifferente. Un paesaggio fa risuonare qualcosa nell’interiorità: una risonanza che fa ritrovare l’accordo, l’intesa di fondo – perché in realtà non c’è differenza - fra l’io e il *mondo*.

Qualcosa di simile è avvenuto anche in Occidente, nell’alveo della cultura europea, ma prima della nascita della filosofia con Platone e con la sua sistemazione del vocabolario dell’immagine e del nostro modo di

intenderla.⁹ Se il primo germe di ciò che chiamiamo Occidente si affaccia alla scena della storia con il ruolo strategico affidato al *lógos* nell'organizzazione della vita collettiva e della stessa concezione del mondo, prima di questa svolta in Grecia la funzione di ordinamento dell'esperienza era affidata al *mito*, dimensione simbolica che nella cultura cinese, come afferma François Jullien, è straordinariamente scarsa se non assente.

L'antica contrapposizione tra “mito” e “logos”, così come ci viene illustrata dal grecista Walter Friedrich Otto¹⁰, ci mostra come già nella progressiva distinzione d'uso dei due termini a partire dalla lingua omerica, si celasse un'alternativa gravida di conseguenze. Infatti, prima della differenziazione, successiva alla nascita della filosofia, in un “mito” come narrazione favolosa, inventata, non vera o che, comunque, non può pretendere di essere considerata vera alla lettera, e in un “logos” come discorso razionale, sensato e consequenziale, nella letteratura greca più antica entrambi i termini greci *mythos* e *lógos* hanno il significato generico di parola. In Omero, in particolare, *lógos* è la parola nel senso di ciò che è oggetto di ponderazione, su cui si è riflettuto e che, quindi, serve a convincere, come accade per i discorsi dell'astuto Odisseo dal multiforme ingegno. È, in pratica, una parola come strumento, assunta in una dimensione intenzionale, che appartiene a un essere umano e che fa ricorso al consenso che può produrre mediante la condivisione delle argomentazioni di cui si fa portatrice. Al contrario, in quest'orizzonte aurorale della lingua greca *mythos* non significa ciò che è stato calcolato o ponderato e, quindi, sottoposto al vaglio dell'umana sensatezza mediante un processo argomentativo, ma, anzi, l'assolutamente oggettivo, il reale, l'effettivo nel senso di ciò che è accaduto (in *illo tempore*) e insieme, in quanto originario, continua ad accadere (*hic et nunc*). Il mito non è affatto un relitto di antichi modi di pensare, ma il risultato del sentire quando questo accade nell'esperienza, al di fuori delle strutture proprietarie del pensiero soggettivo della modernità, ossia quando la singolarità di ciascuno, esposta e vulnerabile alla pienezza del senso, si incontra con la singolarità del mondo, scoprendone le tracce preziose. Come scriveva Bruno Schulz, «La forza propulsiva del sapere umano è la convinzione di trovare, al termine delle proprie ricerche, il senso finale del mondo. Lo cerca al culmine delle proprie artificiose cataste e impalcature. Ma gli elementi che impiega, nell'edificazione, sono già stati usati una volta, già derivano da “storie” dimenticate e infrante». E conclude, «di solito consideriamo la parola un'ombra della realtà, un suo riflesso. Sarebbe più esatto affermare il contrario: la realtà è l'ombra della parola».¹¹

Non c'è un autore umano del mito, ma i poeti e i mitografi che *ri-feriscono* il mito, ne danno il resoconto come di una parola “oggettiva”,

trasmessa dalla realtà stessa e in particolare, per il tema di questo intervento, dal paesaggio e dai suoi elementi. Il *mythos* dei Greci prima della filosofia è, così, la parola in quanto ciò che dà notizia del reale, che stabilisce qualcosa che appartiene alla realtà e, in qualche misura, la istituisce. Il mito istituendo la realtà come parola, al contempo la familiarizza e la esprime simbolicamente, cioè attivamente, e non più subendola passivamente, come, del resto, ben sostiene Hans Blumenberg nella filosofia della mitologia più recente che il canone filosofico ci abbia offerto.¹²

Per illustrare questa capacità mitopoietica intrinsecamente posseduta dal paesaggio è utile riportare un famosissimo brano del *Fedro* di Platone,¹³ in cui il filosofo impiega il personaggio concettuale di Socrate per esporre un mito e allo stesso tempo sottoporlo alla sua ironia critica. Due millenni e mezzo più tardi il cristallo dello stesso mito (il fiume, il vento, la sparizione di una fanciulla) e un evento di cronaca (la morte di una giovane prostituta gettata nel fiume Tanaro da un rapinatore), ispirarono a Fabrizio De André *La canzone di Marinella* (1964). Il paesaggio descritto da Platone è senza dubbio ameno e caratteristico: «davvero un bel luogo per riposarci», esclama Socrate, «questo platano infatti è davvero frondoso e alto. Bellissimo, poi, per l'altezza e l'ombrosità è l'agnocasto che essendo al culmine della fioritura rende il luogo più profumato che mai. Inoltre, sotto il platano scorre una gradevolissima fonte di acqua molto fresca, come si sente se si prova a toccarla con il piede». La trasparenza delle acque e l'ansa del fiume Ilisso, con la soffice distesa erbosa dove siederanno i dialoganti, fanno affiorare le parole del mito: «Dimmi, Socrate», chiede Fedro, «non è proprio di qui, da qualche punto dell'Ilisso, che si racconta che Borea rapì Orizia?» Al che il filosofo risponde «Lo si racconta, infatti». E Fedro riprende: «Dunque fu rapita qui? Questi rivi d'acqua sembrano davvero piacevoli, puri e cristallini, fatti apposta perché le fanciulle vi giochino accanto.» Così Socrate precisa: «No, non qui, ma circa due o tre stadi più giù, dove si attraversa il fiume per raggiungere il tempio di Agra, proprio dove si trova un altare di Borea». Fedro allora incalza: «Ma dimmi, per Zeus, tu, Socrate, credi che questo mito sia veritiero?» Sicché Socrate è indotto a prendere esplicitamente le distanze dal mito: «Se non ci credessi, come fanno i sapienti, non ci sarebbe nulla di strano. Poi con abilità sofistica potrei dire che un soffio di Borea fece precipitare Orizia giù dalle rocce vicine mentre giocava con Farmacia, e che appunto a causa di questa morte si disse che essa era stata rapita da Borea (o dall'Areopago, infatti si racconta anche questa leggenda, che Orizia fu rapita là, non qui)». Tuttavia Socrate e Fedro non prendono le distanze dal paesaggio, giacché è proprio lì, all'ombra dell'ippocastano e dell'agnocasto, che si distenderanno sull'erba per continuare il loro dialogo.

Per Benjamin il grande dolore della natura consisterebbe nella privazione della lingua, che la renderebbe muta, ossia priva di parola (*Sprachlosigkeit: das ist das große Leid der Natur*)¹⁴ rispetto all'umano parlare. Ma forse è l'incapacità di ascoltare dell'essere umano che, impegnato a dominare il mondo mediante l'uso strumentale del linguaggio – somma tecnica fra le tecniche –, è sordo nei confronti di una lingua, come quella della natura, che non è mai strumento, ma respiro del non detto al limite del rumore e del silenzio. È la lingua nota ai poeti che, sin dai tempi più antichi, si sono messi in suo ascolto, in paziente attesa, ricavandone materia e ispirazione per i loro poemi.¹⁵ In Grecia è la lingua che è stata trascritta nei miti, là dove le possibilità dell'umano, a differenza della Cina, con le sue endiadi di forze impersonali in transito l'una nell'altra, si sono orientate verso il processo di personificazione e la creazione di personaggi che esprimono la loro intrinseca dinamicità nella forma fluida delle storie. È nata così la mitologia come racconto, come discorso articolato per variazioni, come sapere analogico della realtà a testimonianza dell'immemorabile connivenza fra l'uomo e la natura. Di questo sapere arcaico, si diceva, sono stati custodi, prima della nascita della filosofia, quei "maestri di verità",¹⁶ come li chiama Detienne, che furono gli antichi poeti.

Ma quando, in epoca successiva, i miti cominciarono ad essere raccolti in "mitologie", i mitografi colsero spesso la stretta connessione tra il succedersi dei paesaggi, ovvero tra la singolarità dei luoghi, e la generazione dei racconti. Così per esempio Pausania, nella sua *Periegesi della Grecia* (II d.C.), sviluppa un itinerario che attraversa tutte le regioni dell'Ellade, abbinando i dettagli del territorio con notizie sulle popolazioni e la loro storia, ma soprattutto riferendo i vari miti che vi hanno avuto luogo e che offrono l'occasione, di volta in volta, per descrivere gli aspetti salienti del paesaggio: fonti, laghi, monti, fiumi, valli, boschi, rocce, rive, ecc.

I miti, pertanto, sono paesaggi di parole, mentre i paesaggi sono miti senza parole. Ecco che se i poeti si mettono in ascolto della lingua silenziosa della natura, perché non scorgere nel paesaggio il racconto di forme che il luogo offre ai sensi e allo sguardo dell'architetto come poeta e sperimentatore dello spazio? Se l'architettura è, prima di ogni altra cosa, non soltanto mera tecnica, bensì esperienza corporea dello spazio che consente il progetto dell'opera come restituzione delle forme al luogo che le custodisce,¹⁷ ecco che ogni paesaggio, al di là dello spazio astrattivo della sua cartografia, è autentica *mitografia*, ovvero l'infrastruttura simbolica che sta dietro a tutti i significati che vertono su di un territorio. Infatti, per tornare in conclusione alle pagine di Simmel da cui siamo partiti, l'esperienza del paesaggio, la sua peculiarità, è diversa dal modo in

cui lo considerano «lo studioso che ragiona in termini di cause ed effetti, l'entusiasta che sente la natura con afflato religioso e l'agricoltore o lo stratega militare, che pensano in chiave teleologica».¹⁸ L'esperienza del paesaggio non è quella di un *oggetto* che si oppone *davanti*, bensì quella di un'atmosfera singolare in cui ci si immerge *dentro*.

Del resto, non è il misurare la prima esperienza che facciamo dello spazio, ma l'*orientarsi*. Come in ogni rapporto vitale dell'essere umano con il mondo è il senso ciò che chiediamo allo spazio, non la sua calcolabilità. Per questo dello spazio noi dobbiamo fare esperienza transitando, percorrendolo, possibilmente camminando con il *sensus pedum* come dicevano i francescani del XIII secolo, ossia con il procedere paziente del nostro corpo nelle direzioni che esso suggerisce e a cui esso allude, ritrovando nel paesaggio, nel suo complessivo *sentire*, gli strati depositati del racconto della natura e, ricamato su di esso, altrettanto ma diversamente impersonale, perché prodotto non da soggetti, bensì dall'agire collettivo delle generazioni, il racconto della storia umana. Rispetto al paesaggio, quindi, l'architetto degno di questo nome, come il poeta e diversamente dal pittore prospettico di "vedute", il cui apparire nella storia dell'arte europea coincide con il dominio della ragione cartografica cartesiana e l'invenzione romantico-illuministica dell'umanità- spettatrice, deve acquisire la comprensione qualitativa, *panoramica* nel pieno significato della parola, delle forme che lo abitano. Così, immerso nel paesaggio e respirando la sua aura, l'architetto tornerà ad ascoltare le lingue incrociate della natura e della storia, riannodando pazientemente, nell'opera del progetto, il filo della mitografia a cui esso appartiene.

Note

1. G. Simmel, *Philosophie der Landschaft*, in “Die Gùldenammer. Eine bremische Monatschrift”, III, (1913), n. 2, pp. 635-644; tr. It., *Filosofia del paesaggio*, in id., *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, a c. di B. Carnevali e A. Pinotti, Einaudi, Torino 2020, pp. 329-341, p. 329.
2. Cfr. in proposito il bel libro di F. Cuniberto, *Paesaggi del Regno*, Neri Pozza, Vicenza 2017.
3. G. Simmel, *Filosofia del paesaggio*, cit., p. 330.
4. F. Mora, *Principio Reciprocità. Filosofia e contemporaneità di Georg Simmel*, Libreria Cafoscarina Editrice, Venezia 2005.
5. Per la concezione dell’esperienza come alternativa alla linea maestra, intellettualistica, del pensiero occidentale rinvio ad A. Tagliapietra, *Esperienza. Filosofia e storia di un’idea*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2017.
6. G. Simmel, *Filosofia del paesaggio*, cit., p. 340.
7. W. Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, in “Die literarische Welt” 7 Jg., Nr. 38-40, (1931); tr. it., *Piccola storia della fotografia* in id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012 pp. 225-244, p. 237. Il brano verrà ripreso, tale e quale, nel saggio *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica (prima stesura dattiloscritta)* (1935-1936), in id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, cit., pp. 17-49, p. 21.
8. F. Jullien, *La grande image n’a pas de forme*, Seuil, Paris 2003; tr. it., *La grande immagine non ha forma. Pittura e filosofia tra Cina antica e Europa contemporanea*, a c. di M. Ghilardi, Angelo Colla Editore, Costabissara (VI) 2004.
9. Per l’elaborazione della nozione occidentale di “immagine” e le sue alternative rinvio ad A. Tagliapietra, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica dell’immagine*, Donzelli Editore, Roma 2023.
10. W. F. Otto, *Der Mythos und das Wort* (1952-1953), Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1962; tr. it., *Il mito e la parola* in Id., *Il mito, il melangolo*, Genova 2000, pp. 21-48.
11. B. Schulz, *La mitizzazione della realtà*, in “Studio”, 3-4, 1936; tr. it. in Id., *Le botteghe color cannella. Tutti i racconti, i saggi e i disegni*, a c. di F. M. Cataluccio, Einaudi, Torino 2001, pp. 317-318, p. 318.
12. H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1979; tr. it., *Elaborazione del mito*, il Mulino, Bologna 1991.
13. Platone, *Fedro* 229a 1 – 230a 8.
14. W. Benjamin, *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916) in Id., *Gesammelte Schriften*, a c. di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1972-1999, vol. II, tomo 1, pp. 140-157; tr. it., *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell’uomo*, in Id., *Opere complete (in 9 volumi)*, vol. I. *Scritti 1906-1922*, a c. di E. Ganni, Einaudi, Torino 2008, pp. 281-295.
15. Cfr. A. Tagliapietra, *La pazienza dei poeti*, in “Anterem” n. 93, VI serie, anno 41 (2016), pp. 16-20.
16. M. Detienne, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Librairie F. Maspero, Paris 1967; tr. it., *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Laterza, Roma-Bari 1983.
17. Si rinvia in proposito al “manifesto” teorico di R. Rizzi – A. Tagliapietra, *Il segreto nel nome. Architettura*, Mimesis, Milano-Udine 2021.
18. G. Simmel, *Filosofia del paesaggio*, cit., p. 337.