

IL POST-NORDEST:
SPAZIO ASTRATTO E DEMOCRATIZZAZIONE DEL GUSTO*

di Guido Borelli**

1. Un sillogismo

Le vicende del Nordest italiano degli ultimi cinquanta anni si prestano abbastanza efficacemente alla costruzione di un *sillogismo* nel quale la *premessa maggiore* potrebbe essere di questo tipo:

«lo straordinario sviluppo economico del Nordest si è fondato sulla piccola-media impresa diffusa sul territorio»,

mentre la *premessa minore* sarebbe:

«la diffusione territoriale di imprese e di abitazioni nel Nordest ha prodotto un paesaggio di sconcertante bruttezza».

La *necessaria conclusione* diverrebbe quindi:

«il modello di sviluppo economico del Nordest ha prodotto un paesaggio di sconcertante bruttezza».

Se riteniamo che entrambe le premesse siano vere, allora la conclusione non può che esserlo altrettanto.

* *Saggio su invito. La redazione ha ritenuto che il contributo di Guido Borelli ci aiuti a portare nel confronto scientifico e culturale una prospettiva interessante per interpretare la relazione spazio-temporale dei fenomeni sociali decifrando i criteri che producono le trasformazioni dei luoghi e l'evoluzione dei significati del paesaggio.*

** Dipartimento di Culture del Progetto - IUAV.

Di primo acchito, anche solo basandoci sul passaparola, non facciamo davvero fatica a sostenere che tale conclusione sia assolutamente plausibile e condivisibile. Tuttavia, se riflettiamo più attentamente, potremmo non dichiararci completamente soddisfatti dell'uso corrente dei termini "bellezza" e "paesaggio" che si è fatto negli ultimi decenni.

Dovremmo allora incominciare considerando che la prima premessa del sillogismo è terreno pressoché incontrastato degli studi socioeconomici. Il seminale libro di Arnaldo Bagnasco (1988), intitolato *La costruzione sociale del mercato*, ci ha spiegato in modo esemplare la genesi e le caratteristiche evolutive del modello di industrializzazione diffusa fondato sulla piccola e media impresa. Già dieci anni prima, in un altro fondamentale libro, il sociologo torinese si era occupato dell'insorgenza di una "terza Italia" (*Id.*, 1977) che rimandava a un nuovo modello di sviluppo territoriale, diverso da quello della grande impresa del Nord e da quello di arretratezza industriale del Mezzogiorno. In quel volume, Bagnasco iniziava a configurare non solo un nuovo modello industriale fondato su un differente modo di produzione – quello flessibile –, ma anche un'idea di nazione e di società, assai diverse da quelle polarizzate tra realtà contadina e grande industria.

La coincidenza tra lo sviluppo di questo modello in alcune regioni italiane, tra le quali il Nordest occupava una posizione emergente, insieme alla presenza di validi studiosi che hanno iniziato a dare un sostanziale contributo alla comprensione scientifica del fenomeno, ha contribuito a fare degli studi (e degli studiosi) socioeconomici italiani un'eccellenza in ambito mondiale. Ciò nonostante, nei confronti del nostro sillogismo, questi studi non sono di particolare utilità. Una delle caratteristiche di questi studi è, infatti, il loro sistematico considerare le trasformazioni spaziali (quando e se le considerano), come un effetto collaterale e secondario di più importanti processi sociali ed economici: il loro spazio è per natura immateriale, egemonizzato dalle logiche dei modi di produzione. Si tratta di uno spazio che si rappresenta attraverso concetti intangibili, quali: "distretti", "filieri", "reti", sempre associati all'aggettivo "produttivo". Un distretto industriale potrà essere emergente o in declino, variamente innovativo, a intensità variabile tra lavoro umano e automazione, ma non sarà mai oggetto di considerazione per le prerogative estetiche delle proprie aziende, siano esse intese singolarmente, sia nell'insieme distrettuale, sia a proposito dell'agglomerato produttivo-residenziale che contribuiscono a produrre. Questi studi ci restituiscono uno spazio privo di qualità materiali, ma abbondante di utilità economiche, dilatabile e malleabile a piacere, privo di una determinazione formale propria: la sua caratteristica peculiare consiste, infatti, nel riprodursi e nell'adattarsi alle contingenze.

Un secondo campo disciplinare che ha a che fare con il nostro sillogismo sono gli studi territoriali. Come Bagnasco può essere considerato il caposcuola di quelli socioeconomici, qui il riferimento d'obbligo è il ventennale lavoro compiuto da Francesco Indovina (1990), inaugurato con il volume *La città diffusa*. In quel libro l'urbanista veneziano coniava un termine divenuto immediatamente un riferimento linguistico-tipologico per connotare la morfologia caratteristica dello sviluppo territoriale del Nordest. Tuttavia, anche questi studi – che non sono di rilevanza ed eccellenza inferiore a quelli prima menzionati – neppure loro sono di particolare aiuto per meglio definire la questione sollevata dalla seconda premessa del sillogismo proposto. In questa corrente di ricerche, tutte le derivate socio-territoriali sono (correttamente) considerate sul piano funzionale: esse esaminano, per esempio, i vantaggi e gli svantaggi dell'agglomerazione, l'incidenza dei trasporti pubblici e privati, l'impatto ambientale, i costi di urbanizzazione. Vaticinano possibili forme di governo territoriale della diffusione urbana e molti altri aspetti regolativi, ma evitano di entrare nel merito di ciò che può o deve essere considerato “bello” o “brutto” nel paesaggio della diffusione urbana. Una tale omissione può essere tentativamente spiegata attraverso il timore che simili valutazioni finiscano per ricadere nella sfera del soggettivismo, allargando pericolosamente il campo disciplinare di questi studiosi, se non, addirittura, arrivando a portare il (loro) lavoro di ricerca in un terreno in cui la “scientificità” potrebbe essere messa in discussione.

A tutto ciò fa decisa eccezione la corrente di geografi generalmente “implicati” nelle vicende del Nordest. I lavori di Eugenio Turri (1995) e di Francesco Vallerani (2005) costituiscono un ottimo esempio tra i numerosi disponibili. Li ho definiti “implicati” perché si tratta di geografi che, oltre ad avere radici nel territorio in questione, non si fanno problemi a manifestare una posizione soggettiva – una ideologia – nelle loro analisi: in questo caso quella relativa alla bruttezza del paesaggio del Nordest contemporaneo. Per questi studiosi la bruttezza del paesaggio regionale odierno del Veneto centrale è sia uno (non certamente l'unico) degli effetti negativi prodotti dal deliberato *laissez-faire* pianificatorio che ha accompagnato tutti i decenni dello sviluppo rampante, sia l'esito dell'ignava adesione di una popolazione che, dopo anni di stenti, si è lasciata sedurre dalle lusinghe del miracolo economico:

«il miracolo offriva cose nuove, spettacolari, come meraviglie di un paradiso terreno, ma il suo sfondo era costituito sulle miserie ideali»
(Turri, 2005: 26).

Questa corrente di studi è concorde nell'assegnare l'aggettivo "bello" al:

«peculiare contesto geografico universalmente noto come uno dei paesaggi rurali più affascinanti della terra, vera e propria arcadia diffusa che, dopo la fortunata stagione rinascimentale codificata dalla firma palladiana, ha visto il perfezionarsi di un'armonica coesistenza tra base naturale e azione antropica». (Vallerani, 2005: 159)

Il paesaggio palladiano e, più in generale, il paesaggio rurale/preindustriale veneto rappresentano una sorta di indicatore per stabilire ciò che è (e deve essere considerato) universalmente bello. Di converso, sempre per Vallerani, tutto ciò che rappresenta:

«gli odierni esiti dell'opulenta territorialità veneta, compendio davvero articolato e complesso di formidabili attitudini incrementali, una sorta di idolatria del "fare" ampiamente condivisa e attuata, sia che si tratti della recinzione di casa, sia dell'interramento dei fossi e dell'abbattimento dell'ultima siepe, fino alle spasmodiche sollecitazioni presso gli uffici tecnici comunali per allargare le varianti ai piani regolatori, cambiare le destinazioni d'uso dei suoli» (*ivi*: 160),

deve essere considerato brutto o produttore di bruttezza.

Poiché non è assolutamente mia intenzione qui contestare questa diffusa opinione e questo senso condiviso di bruttezza immanente, proverò brevemente di seguito a sviluppare (e ampliare) la latitudine concettuale dei due termini "bellezza" e "paesaggio".

2. Sulla bellezza e sul gusto: una sintetica genealogia

«Perché ogni modernità acquisti il diritto di diventare antichità, occorre che ne sia stata tratta fuori la bellezza misteriosa che vi immette, inconsapevole, la vita umana». (Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, 1863)

Addentrarsi in questioni estetiche può essere complicato. Ciò nonostante, per elaborare il sillogismo proposto, è necessario. Lo è per evitare di assumere il concetto di bellezza in modo aprioristico, come se si trattasse di un termine metalinguistico che dà per universalmente acquisito ciò che deve essere considerato "bello" e ciò che, al contrario, deve essere considerato "brutto". Il ben noto aforisma attribuito a Plutarco (che lo attribuisce a sua volta a Giulio Cesare): «*de gustibus non disputandum est*» sta a dimostrare che l'intento di garantire autonomia al campo estetico del bello sia uno dei campi nei quali si è prodigata la riflessione filosofica nei secoli.

Per i nostri scopi sarà sufficiente fissare come punto di partenza l'evoluzione del concetto di bellezza (e di bruttezza) e rilevare come questi

siano andati modificandosi nel tempo. Possiamo, quindi, considerare il bello e il gusto alla stregua di concetti socialmente costruiti.

Senza alcuna pretesa di esaustività, possiamo iniziare da Immanuel Kant (1790) che, nell'“Analitica del bello” contenuta nella *Critica del giudizio*, stabilisce la condizione essenziale perché qualsiasi cosa possa piacere ed essere definita bella (o brutta, nel caso di dispiacimento). Tale condizione è rappresentata dal prescindere della cosa stessa da ogni uso: liberato da ogni interesse, il senso del piacere non sarebbe più concatenato alle differenti necessità umane, né, tantomeno, limitato dalla loro contingenza. Affrancato da interessi personali, il giudizio di “bello” può perciò essere considerato come appartenente anche ad altri. In questo modo, per Kant, il giudizio di gusto può essere considerato universale come se la bellezza fosse una proprietà dell'oggetto stesso, alla pari di un giudizio logico (Antonello, 2016). Da ciò discende che – per ogni soggetto dotato di gusto – una cosa deve piacere “come se” la bellezza fosse una qualità della cosa. Kant (1790/1949: §16) giunse, infine, a isolare due tipi di bellezza: la prima è quella libera (*pulchritudo vaga*) ed è completamente libera e autonoma da qualsiasi concezione di ciò che la cosa dovrebbe essere. La seconda è la bellezza semplicemente aderente (*pulchritudo adhaerens*) e presuppone l'eteronomia della bellezza rispetto a determinati concetti. Sebbene la “vera” bellezza sia quella libera/autonoma, per Kant è nell'unione del piacere estetico (la contemplazione del bello) con il piacere intellettuale (la contemplazione della perfezione), che si realizza lo scopo di ottenere la fissazione del gusto. Nel secolo di Kant il concetto di bello si è dibattuto intorno a un dualismo: la tensione tra il soggettivismo del piacere (che escludeva ogni regola) e l'oggettivismo della ragione (che si fondava, invece, sulla razionalità). A Kant dobbiamo la consapevolezza che la bellezza non può esistere senza un contesto che la oggettivi e in assenza di un soggetto che la manifesti.

Quasi un secolo dopo, Charles Baudelaire (1863/1996), ne *Il pittore della vita moderna*, ha elaborato il dualismo kantiano affermando che la società dovesse essere considerata una realtà storica, non un insieme statico, giungendo così a sostenere che la bellezza fosse influenzata dal mutare delle condizioni storiche. Essa non può, perciò, essere considerata un valore assoluto, perché segue le contraddizioni della storia, confrontandosi, se necessario, con il brutto presente nella società e nella cultura. Nel saggio “Il bello, la moda e la felicità”, contenuto ne *Il pittore*, il poeta francese ha proposto una «teoria razionale e storica del bello» (ivi: 1274) nella quale il presente acquisisce la consapevolezza di sé non opponendosi a un'epoca ripudiata e nemmeno idolatrando un passato idealizzato. Per Baudelaire, il bello è composto da due elementi: uno eterno, invariabile, la cui quantità è

oltremodo difficile da determinare, l'altro relativo, occasionale, «che sarà, se si preferisce, volta a volta o contemporaneamente, l'epoca, la moda, la morale, la passione» (*ibid.*) Baudelaire chiarisce acutamente che l'assenza di questo secondo elemento (che definisce «l'involucro dilettono, pruriginoso, stimolante del dolce divino»), finirebbe per rendere il primo elemento «indigeribile, inadatto e improprio alla natura umana» (*ibid.*).

Baudelaire ci invita a considerare che la storia delle trasformazioni sociali è fatta di mutamenti attraverso i quali il gusto e la produzione di concetti relativi al bello sono soggetti a profonde revisioni. Ciò che era universalmente bello ieri, oggi si confronta «con la bellezza misteriosa che vi immette, inconsapevole, la vita umana» (*ibid.*) L'involucro «dilettono, pruriginoso, stimolante del dolce divino» del decadentismo baudelairiano ci approssima a un'idea di brutto come un arricchimento complessivo di quella stratificata categoria estetica che chiamiamo «bello». A Baudelaire dobbiamo la rivalutazione del brutto come immanenza necessaria per comprendere che il concetto di bellezza non può più essere soddisfatto, né tantomeno compreso, rimanendo all'interno di una concezione storicamente e socialmente statica della bellezza stessa.

Passando al secolo scorso, arriviamo alla definitiva relativizzazione del brutto come conseguenza del rinnovamento sociale: all'affermazione, secondo Mazzocut-Mis (2021: 352), di «(un) nuovo non complesso, che piace senza fatica perché diverte e mantiene alta l'attenzione». Nella sua *Teoria estetica*, Theodor Adorno (1970/1975) argomenta a favore di un'autonomia del brutto, unica forza capace di sovvertire (nell'arte) la bellezza pacificata e superficiale delle *élite* dominanti. Coerentemente con l'orientamento marxista della scuola di Francoforte, di cui Adorno fu uno dei pensatori di riferimento, il filosofo tedesco polemizza contro la «bellezza in sé», giudicandola parte del sistema capitalistico egemone e della falsa coscienza che lo alimenta e lo imbelletta.

Per Adorno la banalità del quotidiano mette in crisi l'inclinazione elitaria dell'edonismo estetico borghese che persegue una mera convenzionalità senza conflitti. Nella *Teoria*, Adorno (*ivi*: 79) e sostiene che «i caratteri escrementizi dei vari drammi contemporanei non hanno più niente in comune con la rozzezza contadina dei quadri olandesi del XVII Secolo». Da ciò discende che il giudizio di colui che semplicemente definisce brutto un paesaggio devastato da impianti industriali, «manca dell'autoevidenza con cui tale giudizio si presenta [perché si tratta di] un'indignazione che si inserisce nell'ideologia del dominio» (*ibid.*). La sentenza, ingenuamente pronunciata dalla coscienza borghese sul paesaggio sconvolto dall'industria, coglie una relazione: «l'apparire del dominio sulla natura, lì dove *la natura volge agli uomini la facciata del non dominato*. (*ibid.*, enfasi aggiunta). Ta-

le bruttezza scomparirebbe «se il rapporto degli uomini con la natura si spogliasse del carattere repressivo che è un proseguire l'oppressione sugli uomini, non viceversa» (*ibid.*). Per Adorno, in un mondo devastato dalle forze produttive, il potenziale per la scomparsa della bruttezza può consistere solo «in una tecnica divenuta pacifica, non in schiavi pacificati» (*ibid.*). Al filosofo tedesco dobbiamo sia il riconoscimento del brutto come contenitore di una energia rivoluzionaria pari a quella che generiamo per rimuoverla, sia il rifiuto di una bellezza pacificata e superficiale, che si riduce a mera convenzionalità senza conflitti (Mazzocut-Mis, 2021: 354).

Infine, nel primo quarto del XXI Secolo, la radicalizzazione della bellezza – intesa come una forma di edonismo estetico – è entrata in rotta di collisione con le pratiche quotidiane. Nella cultura contemporanea vige una condizione che Elio Franzini (2015) ha definito «estetività diffusa». Con questo termine, il filosofo milanese sostiene che:

«il concetto della bellezza fuoriesce da quelli che sono i suoi canoni deputati, quelli dell'arte e della morale, e si diffonde all'interno della società, della cultura e in tutti quegli strumenti che ne fanno parte» (*ivi*).

Per Franzini, la nostra è una società nella quale il bello si è democratizzato e si è trasformato in un valore assoluto che bisogna perseguire in tutte le sue forme. Riprendendo Adorno (1970/1975: 81-82):

«la dialettica del brutto risucchia al proprio interno anche la categoria del bello; sotto questo aspetto il pacchiano è il bello giudicato oramai brutto e colpito di tabù in nome della stessa bellezza che esso una volta è stato e che ora contraddice».

Torneremo nello specifico su questo punto nel paragrafo conclusivo.

Per il momento osserviamo che la rappresentazione più efficace di questo stato delle cose la troviamo nelle forme evolutive dell'arte. Gli oggetti più banali della quotidianità trascendono la loro utilità e sono proposti in un contesto sociale – musei, gallerie, esposizioni, ma anche (e soprattutto) nei media e nei social – che li trasforma in belli o brutti, piacevoli o spiacevoli, ma comunque in oggetti artistici. Franzini suggerisce che questa trascendenza abbia portato alla scomparsa del concetto di bellezza nel suo significato filosofico originario: «non sappiamo più definire il concetto di bello, oppure siamo fin troppo abituati al contrario, a definire il bello soltanto cercando di definire il brutto» (Franzini, 2015). La bellezza ha cessato di rappresentare un valore assoluto per trasformarsi in una percezione che si elabora attraverso la storia. Non a caso le opere d'arte rappresentano un efficace indicatore del particolare rapporto storico con la bellezza, dimostrando che non vi è un rapporto unitario né alcun carattere permanente.

Arthur Danto riconosce al gesto artistico (in particolare, all'opera di Andy Warhol), la capacità di cancellazione radicale del confine che esiste tra le opere d'arte e i comuni oggetti materiali:

«la questione del perché le scatole Brillo di Andy Warhol fossero opere d'arte, mentre le loro controparti comuni, stipate nei magazzini dei supermercati [...] non lo fossero, si fece cosa seria. Certo, c'erano differenze evidenti: le scatole di Warhol erano fatte di compensato e le altre di cartone. Ma anche se fosse stato il contrario, dal punto di vista filosofico le cose non sarebbero cambiate, e l'opzione di ritenere che non occorresse nessuna differenza materiale, quale che fosse, per distinguere l'opera d'arte dalla cosa reale sarebbe rimasta comunque disponibile» (Danto, 1981/2008: XXV).

Attraverso questo dilemma, il filosofo newyorkese ci avvicina a comprendere in che modo l'opera di Warhol non solo abbia inventato un linguaggio capace di esprimere la cultura popolare, ma abbia soprattutto trasfigurato il mondo ordinario, trasformando la cultura popolare in arte alta.

A questo punto, ci possiamo domandare cosa intendiamo significare quando affermiamo che una cosa è bella? È sufficiente dire che è gradevole allo sguardo o che è capace di infonderci un senso di piacere e di euritmia? Sicuramente, di fronte al paesaggio rappresentato nel *Tramonto*¹ di Giorgione, dipinto tra il 1505 e il 1508 noi riconosciamo immediatamente il valore della straordinaria bellezza. Qualche dubbio, invece, ci viene se guardiamo (anche se non è un'opera fatta per essere esclusivamente ammirata) i *Sun Tunnels*² realizzati dalla *land artist* Nancy Holt nel Great Basin Desert dello Utah nordoccidentale tra il 1973 e il 1976. Si tratta di quattro tubi in cemento di tre metri di diametro e di sei di lunghezza ciascuno, disposti a croce e posizionati con topografica precisione per inquadrare il sole mentre sorge e tramonta durante i solstizi d'estate e d'inverno.

Ciò che appare armonico nella relazione tra natura e *humanitas* che leggiamo in Giorgione, genera, invece, un effetto di sconcerto nel caso dell'installazione di Holt. Nel paesaggio dell'immensa *wilderness* dell'Ovest americano, Holt ha collocato, come fossero pezzi abbandonati di infrastrutture metropolitane, enormi tubi di scarico separandoli dal loro scopo urbanistico. L'opera è, infatti, solo incidentalmente scultorea:

«è principalmente uno strumento. E, come la maggior parte degli strumenti, la sua forma è strutturata dall'uso previsto. All'arrivo, si

¹ Cfr.: <[https://it.wikipedia.org/wiki/Tramonto_\(Giorgione\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Tramonto_(Giorgione))>.

² Cfr.: <<https://holtsmithsonfoundation.org/sun-tunnels>>.

usano i tubi di cemento come dispositivi di avvistamento e come ancore spaziali nella vasta conca di deserto di macchia» (Myers-Szupinska, 2022, trad. mia).

Opere di questo tipo oggi fanno parte a pieno diritto della categoria del bello. Le vediamo sulle riviste d'arte, sulle pagine di Internet: hanno i caratteri dell'unicità, hanno tutti i requisiti dell'opera d'arte, però ci mostrano degli oggetti o delle situazioni che «belli» non sono. I tubi di cemento di Holt possono generare in noi qualche dilemma di natura estetica. Le possibili risposte a tale dilemma dovrebbero necessariamente partire dall'autoevidenza con cui tale dilemma si presenta: il bello che si vorrebbe kantianamente presupporre autonomo e astorico è in realtà totalmente impregnato di condizioni sociali e culturali. Come cercherò di descrivere nei paragrafi successivi, questa consapevolezza, se da un lato legittima la nostra capacità di concepire il bello, dall'altro lato ne relativizza fortemente la portata.

3. Sul paesaggio

Chi costruì Tebe dalle Sette Porte?
Dentro i libri ci sono i nomi dei re.
I re hanno trascinato quei blocchi di pietra?
Babilonia tante volte distrutta, chi altrettante la riedificò?
In quali case di Lima lucente d'oro
abitavano i costruttori? Dove andarono i muratori,
la sera che terminarono la Grande Muraglia?
(Bertold Brecht, *Domande di un lettore operaio*, 1939)

Parimenti alla nozione di bellezza, anche il concetto di spazio è da considerare come un costruito sociale. Scrive Henri Lefebvre ne *La produzione dello spazio*: «ogni società (quindi ogni modo di produzione con le sue specifiche differenze), produce un proprio spazio» (Lefebvre, 1974/1976: 52-53). Da marxista genuino, il filosofo francese considerava società e modo di produzione come indissolubilmente legati tra loro e soggetti a continue trasformazioni: ogni società è nata all'interno di un determinato modo di produzione, e le peculiarità di questa cornice hanno dato forma al suo spazio. Qualche anno prima (1956), un altro marxista poco ortodosso, il situazionista Guy Debord, nel presentare la teoria della deriva urbana, iscriveva nel paesaggio delle città industriali il viso e l'anima delle persone che davano un senso a quel paesaggio stesso:

«il carattere fondamentalmente urbano della deriva, a contatto con quei centri di possibilità e di significati che sono le grandi città trasformate dall'industria, corrisponde alla frase di Marx: “Gli uomini non possono vedere nulla intorno a sé che non sia il loro proprio viso: tutto parla loro di loro stessi. Anche il loro paesaggio ha un'anima”» (Debord, 1956/1994: 20).

Entrambi gli autori condividono l'assunzione che lo spazio fisico, privato dell'energia che lo anima, non abbia alcuna realtà "propria". Per Lefebvre, la città si conforma continuamente nel tempo alle pratiche spaziali che modellano il suo spazio. Il filosofo francese ci esorta a concentrare la nostra attenzione di studiosi su nuove forme di studio dello spazio «che lo colgano come tale, nella sua genesi e forma, con il suo tempo o tempi specifici (i ritmi della vita quotidiana), con i suoi centri e il suo policentrismo (l'agorà, il tempio, lo stadio)» (Lefebvre, 1974/1976: 53). Si tratta di una prospettiva che ci porta a riconoscere che ogni modo di produzione che implichi determinati rapporti sociali, funziona come uno strumento di analisi dello spazio della società – antica o contemporanea – che lo ha prodotto.

Con un riferimento puntuale e situato alle nostre questioni, possiamo allora affermare che è impossibile capire le trasformazioni del paesaggio del Veneto centrale senza una comprensione approfondita dei processi sociali (dei modi di produzione) che lo hanno storicamente generato e incessantemente trasformato.

3.1. *Il paesaggio teatrale*

Il geografo britannico Denis Cosgrove (1993/2000) è stato senza dubbio uno dei più profondi conoscitori e interpreti del paesaggio palladiano. A lui si deve la metafora teatrale del paesaggio (*ivi*: 311), da intendersi come un mezzo attraverso il quale l'aristocrazia imprenditoriale di quel tempo intendeva modellare lo spazio. Coerentemente con la retorica cinquecentesca di un mondo nuovo, la classe patrizia emergente si impegnò nella costruzione di una autentica cosmogonia:

«la classe patrizia creava con le proprie mani della terra nuova, insuflando la materia inanimata e confusa della terra e dell'acqua. Sopra questa terra i loro periti misurarono e iscrissero un nuovo paesaggio agrario, facendo in modo che producesse frutti. Altri, utilizzando gli stessi strumenti del compasso e del regolo, progettaron e promossero la costruzione di ville e chiese che furono esse stesse microcosmi della grande macchina del mondo. Altri ancora, rappresentarono il paesaggio di questo nuovo mondo a parole, in mappe, disegni e dipinti. Tutto ciò fu il *lavoro pratico* dei "meccanici". Ma tale pratica meccanica, dando forma alla materia, intervenendo sulla natura, toccava il divino, quella stessa divinità che i patrizi percepivano sorvegliando il paesaggio della città o contemplando la grande macchina del mondo nelle loro accademie e ville» (*ivi*: 345, enfasi originale).

La metafora teatrale è stata in seguito ampiamente ripresa da Eugenio Turri (1998) nel volume *Il paesaggio come teatro*. Qui Turri sostiene che l'uso di questa metafora implica «il riconoscimento dell'importanza della

rappresentazione di sé che l'uomo sa dare attraverso il paesaggio» (ivi: 13). Turri dichiara che, nel paesaggio antropizzato, gli individui sono sia attori, sia spettatori: attori che trasformano lo spazio attraverso le loro pratiche e spettatori capaci di considerare e comprendere il senso del loro agire nello spazio.

Un altrettanto importante riferimento allo spazio teatrale – e alle implicazioni della produzione sociale di tale spazio – è possibile ritrovarlo in alcuni scritti di Henri Lefebvre. Procedendo a ritroso nell'opera del filosofo francese, nel “Saggio di ritmanalisi delle città mediterranee” (1992/2021: 62), egli definisce Venezia: «una città teatrale, se non una città-teatro, dove pubblico e attori sono gli stessi, ma nella molteplicità dei loro ruoli e delle loro relazioni».

Ne *La produzione dello spazio*, sempre a riguardo di Venezia, quasi vent'anni prima, Lefebvre chiarisce molto bene le relazioni tra lo spazio (storico) e i (relativi) modi di produzione:

«qui si coglie il legame fra un luogo elaborato da una volontà e da un pensiero collettivo e le forze produttive dell'epoca. Questo luogo è stato lavorato: piantare le palafitte, costruire i moli e le installazioni portuali, edificare i palazzi, tutto questo fu anche un lavoro sociale, compiuto in condizioni difficili e subendo le decisioni costrittive di una casta che profittava largamente del proprio potere [...] Il plusprodotto sociale, anteriore al plusvalore capitalistico [...] si realizzava e si spendeva principalmente sul posto: nella città. L'uso estetico di questo plusprodotto, secondo i gusti di gente prodigiosamente dotata e per di più altamente civilizzata, nonostante la sua durezza, non può tuttavia occultare la sua origine». Lefebvre (1974/1976: 94-95)

Infine, ne *Il diritto alla città* (1968), così scrive Lefebvre:

«i detentori della ricchezza e del potere si sentono costantemente minacciati. Giustificano il loro privilegio di fronte alla comunità dispensando sontuosamente la loro fortuna in edifici, congregazioni, palazzi, ornamenti e feste. È opportuno sottolineare questo paradosso storico non ancora ben chiarito: *società fortemente oppressive si rivelano decisamente creative e ricche di opere*. In seguito, la produzione di merci sostituisce la produzione di opere e di rapporti sociali legati a queste opere [...]. *Quando lo sfruttamento sostituisce l'oppressione, la capacità creativa scompare*» (Id., 1968/2014: 19, enfasi aggiunta)

Implicitamente, Cosgrove, condivide le osservazioni di Lefebvre:

«l'immagine del modo rurale [...] così come nelle citazioni paesaggistiche della pittura veneziana e ne *I quattro libri dell'architettura*, è un'immagine di stabilità e armonia. In termini teoretici possiamo leggerci il paesaggio espressivo dell'egemonia della classe patrizia rina-

scimentale [...] È l'immagine di una trasformazione considerevole e contrastata: da una parte i proprietari terrieri che vedevano accrescere la propria autorità e ricchezza, dall'altra i contadini che erano vessati da un crescente carico di debiti, espropri e povertà [...] *Come sempre nelle questioni umane*, furono i più deboli, quelli che contavano meno per la società, a pagare il prezzo più alto, mentre i ricchi e i potenti, i proprietari terrieri patrizi [...] accumularono terre e fortune a spese dei primi. (Cosgrove 1993/2000: 181, enfasi aggiunta)

Nel capitolo dedicato alla proprietà terriera palladiana, Cosgrove riconosce che l'armonia paesaggistica palladiana fu il risultato dovuto

«non solo dal bisogno di collocare la villa in un paesaggio operoso, con campi e strutture agricole, ma di esaltare anche i piaceri visivi della vita in villa dei suoi committenti [...] Tale cultura, oltre ad avere particolari fondamenti sociali ed economici, strutturò il concetto di paesaggio attorno a degli aspetti filosofici e spirituali più profondi» (*ivi*: 177).

Ciò premesso, nei passi successivi del capitolo citato, Cosgrove è molto preciso e ricco di testimonianze utili a specificare come i «fondamenti sociali ed economici» attraverso i quali si costituiva l'armonia dell'individuo con la natura, insieme a tutti gli «aspetti filosofici e spirituali più profondi» a questo connessi, si realizzassero – materialmente – per mezzo di un'economia agricola basata sullo sfruttamento dei contadini meno abbienti, ridotti in condizioni di quasi schiavitù.

Ora, se aggiungiamo come supplemento all'analisi di Cosgrove l'ultimo passaggio di Lefebvre (1968/2014: 19) – quello che propone la transizione dall'oppressione feudale allo sfruttamento capitalista come indicatore di perdita di creatività e di produzione di «opere» – allora, diviene necessario considerare il brutto emergente come parte costituente di una percezione che si elabora attraverso la storia sociale delle politiche economiche e dei relativi modi di produzione.

3.2. *Il paesaggio astratto*

La bellezza della Statale 11 è che è come *amazon*.
È un oceano di aziendine piccole, medie e grandi,
con dei cartelli talvolta pacchiani, talvolta dissoluti.
La bellezza di questa strada è l'antitesi della bellezza:
qui è talmente brutto che è bellissimo.

Matteo Cibic, intervista *go-along* sulla S.R. 11 tra Montecchio e Vicenza Ovest, 5 maggio 2023

Se il paesaggio caratteristico del modo di produzione flessibile del Nordest italiano è quello della città diffusa e dell'urbanizzazione dilagante a bassa densità insediativa, allora è di un certo interesse ciò che scrive

Francesco Indovina:

«l'esistenza della città diffusa deve il suo connotato di città solo alla rilevante mobilità dei suoi abitanti, una mobilità che, dato il carattere diffuso, è prevalentemente individuale, privata e automobilistica. Senza tale mobilità non saremmo di fronte alla città diffusa [...] non si tratta soltanto di una mobilità casa-lavoro e casa-scuola, ma tutta la mobilità quotidiana tende ad aumentare (occasionale, per gli acquisti, per il tempo libero, per le attività culturali, ecc.): è proprio della città diffusa che “tutto sia distante”» (Indovina, 2009: 111).

Indovina coglie nel segno quello che – probabilmente – può essere considerato non solo come il tratto distintivo della città diffusa, ma soprattutto come un effetto della diffusione urbana sulla percezione e produzione del paesaggio. Si tratta di uno “spazio spaesato” i cui individui che lo animano sono non più solamente (e tradizionalmente) abitanti, ma soprattutto passanti. Se riprendiamo le tesi di Turri (1998, «gli individui possono essere sia attori, sia spettatori del paesaggio che essi stessi creano»), allora il punto di importanza cruciale qui non è la tanto vituperata produzione da parte di questa moltitudine di individui dello spazio-spazzatura dell'odierna diffusione urbana, quanto (in accordo con Turri) «il senso che questi stessi individui riconoscono nel loro agire in quello spazio». Da ciò discende che, secondo quanto osservato da Indovina (2009), il paesaggio della città diffusa non può essere adeguatamente compreso (e giudicato) se si prescinde dalla questione della mobilità «prevalentemente individuale, privata e automobilistica». Pertanto, se per una volta evitiamo i ritriti *cliché* della congestione, dei costi collettivi e dell'inquinamento prodotti da questo tipo di mobilità egemone, la portata effettiva di questo punto – almeno nei termini che a me qui interessa stabilire – è stata magistralmente colta e descritta, più di sessanta anni fa, dal geografo statunitense John Brinckerhoff Jackson (1957/1997). In un saggio intitolato “The Abstract World of the Hot-Rodder”, Brinckerhoff Jackson descrive l'*hot-rodder* come un tipico rappresentante della cultura americana attratta dalla strada aperta. Per l'*hot-rodder*, il paesaggio di riferimento non è la campagna pittoresca, ma il paesaggio stradale degli Stati Uniti, delle autofficine e delle autostrade. Jackson descrive l'*hot-rodder* come un individuo che ricerca un nuovo coinvolgimento con il paesaggio, costruito non attraverso la lentezza della contemplazione pedestre, ma per mezzo della velocità che rappresenta la variabile da cui origina il particolare rapporto con il paesaggio. Si tratta di un rapporto che risignifica l'idea di viaggio combinando il piacere della

mobilità con le scene quotidiane e (apparentemente) insignificanti dell'America di metà secolo scorso³.

Ancora una volta, sono le intuizioni degli artisti che ci spingono a considerare con maggiore attenzione e sensibilità i mutevoli concetti di percezione dello spazio, della materia e del movimento. È, per esempio, il caso dell'artista Tony Smith (Wagstaff, 1966) che, una notte del 1951, si mise alla guida di un'auto con tre studenti della Cooper Union e percorse un tratto del *New Jersey Turnpike*, non ancora aperto al traffico. Allo stesso modo delle *Brillo Box* recensite da Arthur Danto (cfr. *supra*), per Smith il viaggio – compiuto senza lampioni, segnaletica stradale o *guardrail* – sfidava le categorie convenzionali della pratica artistica e sollevava interrogativi sulla divisione tra arte ed eventi quotidiani, ed ebbe conseguenze rivelatorie per l'artista:

«la strada e gran parte del paesaggio erano artificiali, eppure non si poteva definire un'opera d'arte. D'altra parte, ha fatto per me qualcosa che l'arte non aveva mai fatto. All'inizio non sapevo cosa fosse, ma il suo effetto fu quello di liberarmi da molte delle opinioni che avevo sull'arte. Sembrava che ci fosse stata una realtà che non aveva avuto alcuna espressione nell'arte» (Wagstaff, 1966, trad. mia).

Per Smith si trattava di una realtà non poteva essere descritta ma era qualcosa che si doveva sperimentare: «l'esperienza sulla strada era qualcosa di tracciato ma non riconosciuto socialmente» (*ibid.*). Analogamente ai tubi in cemento di Nancy Holt, un banale e insignificante manufatto di uso quotidiano come un nastro stradale – insieme a tutto ciò che lo circondava – non solo si candidava a essere considerato un'opera d'arte, ma si caricava di conseguenze percettive ed estetiche che non potevano essere ignorate, né tantomeno essere liquidate come “brutte”.

Il pionieristico lavoro di Appleyard, Lynch e Myer (1964), intitolato *View from the Road*, ha insinuato l'idea che la percezione dal parabrezza di un'automobile potesse essere un formidabile punto di partenza per approfondire gli studi sulla percezione ambientale. I tre autori sostenevano che le autostrade rappresentano dei potenziali punti di osservazione del paesaggio urbano americano (Colonnese, Rosa, 2021). Alcuni anni dopo Venturi, Scott Brown, Izenour (1972/2018: 27), nel celeberrimo studio intitola-

³ Per prevenire le prevedibili critiche di chi potrebbe ritenere inappropriata la comparazione tra il Nordest e l'America, rimando alla lettura di un interessante saggio di Cosgrove (2006), intitolato: “Los Angeles and the Italian ‘città diffusa’: landscapes of cultural space economy”. Per approfondimenti sulla mia posizione al riguardo, cfr. Borelli (2018).

to *Learning from Las Vegas*, descrivevano la *Sin City* vista dal parabrezza della loro auto, come «un nuovo paesaggio caratterizzato da grandi spazi, alte velocità e programmi complessi [in cui] stili e insegne stabiliscono connessioni tra molti elementi, lontani tra loro e rapidamente percepiti». Per i tre architetti il paesaggio di Las Vegas è il prodotto delle contraddizioni portate dalle persone che lo attraversano in auto e lo percepiscono in un modo distorto dalla velocità che – tuttavia – ne accentua il valore simbolico. Sotto questo riguardo, Las Vegas è sia il prodotto di ciò che si vede dal parabrezza di un'auto, sia ciò che è prodotto per essere visto dal parabrezza di un'auto. Un anno prima, lo storico britannico Reyner Banham eleggeva il parabrezza e lo specchio retrovisore di un'automobile come mezzi di osservazione prediletti, e scriveva a proposito di Los Angeles:

«l'approccio migliore è quello di imparare il linguaggio locale; e il linguaggio del design, dell'architettura e dell'urbanistica di Los Angeles è il linguaggio del movimento [...] Così, come antiche generazioni di intellettuali inglesi impararono l'italiano per poter leggere Dante in originale, io ho imparato a guidare l'automobile per leggere Los Angeles» (Banham, 1971/2009: 4-5).

In *AS in DS: An Eye on the Road* (1983), l'architetto Alison Smithson descrive la nuova sensibilità derivante dalla visione in movimento del paesaggio, e sostiene che «il punto di vista del passeggero dal sedile anteriore di un'automobile nei primi anni Settanta meritava di essere registrato» (Charitonidou, 2019). Per Smithson (*ivi*: 47), uno dei meriti ascrivibili allo spostarsi a bordo di una *Citroën DS Safari* – «una cella di tecnologia perfezionata» (*ivi*: 111), consisteva nel «ripensamento dei molti assunti di base legati al nostro modo “ereditato” di vedere il paesaggio e le città» e nello stabilire «una nuova comprensione del tipo di luoghi verso cui vogliamo costruire».

Una eccellente sintesi metodologica di questo genere di riflessioni è possibile ritrovarla nel concetto di visione panoramica, descritto da Wolfgang Schivelbusch nella *Storia dei viaggi in ferrovia*. Nel pensiero dello storico tedesco, la visione panoramica rappresenta il fondamento della nuova normalità dello sguardo: «non esiste più dissolvimento perché la realtà dissolta è diventata la sua realtà normale» (Schivelbusch, 1977/2003: 66). Secondo Schivelbusch, le pratiche locomotorie motorizzate hanno indotto il viaggiatore a una nuova modalità percettiva che si differenzia profondamente dallo sguardo del viaggiatore deambulante. Si tratta di una separazione fondata sul movimento meccanico con il quale si attraversano i luoghi: il mutamento che ha luogo nel rapporto motorizzato del viaggiatore con il paesaggio interessa principalmente la vista. Le facoltà cognitive risultano modificate dalla velocità e l'osservatore è costretto

sempre e solo a una visione mobile e separata (*ivi*: 81). Questo forzato dinamismo conduce a uno stato di separazione tra osservatore e ambiente e a una dispersione degli oggetti, con cui l'osservatore non può più instaurare una relazione prolungata e contemplativa, ma solo dinamica e sfuggente (*ivi*: 203). Gli oggetti finiscono per confondersi e fondersi l'un l'altro cinematicamente e il movimento stesso diviene il soggetto principale secondo questa declinazione della visione. Schivelbusch conclude osservando che, rispetto al vecchio modo di percepire la realtà, la percezione determinata dall'unità macchina sembra essere più povera, più innaturale, e anche meno libera (*ivi*: xx).

La recentemente costruita Strada Pedemontana Veneta (SPV) – vero e proprio “profilattico tra guidatore e paesaggio”⁴ – è un eccellente esempio per questi argomenti. Costruita per ampi tratti in trincea, con l'intento di impattare il meno possibile il paesaggio circostante, offre a chi la percorre una particolare esperienza percettiva dello spazio astratto che la caratterizza. L'effetto tunnel causato dalla frequente assenza di una ampia visione laterale, la monotonia del *design* seriale delle infrastrutture a corredo della strada (viadotti di attraversamento, gallerie, aiuole, spartitraffico, segnaletica stradale, illuminazione, terrapieni, condotti per il drenaggio dell'acqua piovana, ecc.), da un lato rappresentano l'apoteosi del paesaggio, che si trasfigura nei confronti della mobilità (Borelli, *icp*), dall'altro lato ci immergono in un'esperienza sensoriale che risulta concettualmente allineata con il viaggio compiuto già più di settanta anni fa da Tony Smith lungo il *New Jersey Turnpike* (cfr. *supra*), ed è paragonabile a quella suscitata in noi dai quadri di Julian Opie (1998-1999) in *Image you are driving*⁵. Si tratta di un'esperienza che, nel caso specifico della SPV, è colta efficacemente da Paolo Malaguti (2018, ed. Kindle):

«mi rendo conto di non avere appigli paesaggistici per capire dove mi trovo [...] attraverso dei tratti in trincea che nascondono tutto ciò che si trova al di là dei terrapieni [...] potrei essere ovunque, e in nessun luogo [...] forse l'unica cosa davvero importante qui è rimasta proprio la strada. Non è più uno strumento di comunicazione, ma il fine stesso dell'esistenza».

Più avanti, sempre Malaguti (*ivi*) constata:

«la SPV piace a noi veneti coscientemente o incoscientemente, perché incarna sostanzialmente un modello comportamentale così legato

⁴ La metafora è una citazione da *London Orbital*, di Iain Sinclair (2008: 25)

⁵ Cfr. <<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/60899>>.

alle abitudini delle ultime tre generazioni da renderci praticamente impossibile prenderne le distanze in modo significativo e marcato [...] siamo il prodotto economico, linguistico e in qualche modo etico di una società che ha costruito il proprio benessere sul sacrificio di sé e di tutto ciò che era suo, compreso lo spazio».

Ora, come cercherò di argomentare nell'ultimo paragrafo, la questione non coincide tanto con l'annullamento o la banalizzazione del paesaggio, ma risiede, riprendo ancora una volta Eugenio Turri (1998: 13), nei processi di teatralizzazione dello spazio in cui gli individui – *storicamente determinati*, aggiungo – sono sia attori che trasformano lo spazio attraverso le loro pratiche, sia spettatori capaci di considerare e comprendere il senso del loro agire nello spazio. Se da un lato ciò è metodologicamente coerente con il pensiero di Turri, dall'altro lato, non sono certo che il geografo veronese apprezzerebbe questa mia estrapolazione del suo pensiero, né la rappresentazione della *pièce* teatrale che ne consegue. Il punto fondamentale, a questo punto, non è assegnare una patente di bellezza e/o di bruttezza al paesaggio contemporaneo del Nordest, ma comprendere sia il senso e le motivazioni dell'agire degli attori/spettatori che lo producono e lo significano, sia lo *status* sociale di questi attori/spettatori, spesso implicitamente stigmatizzati dalle retroguardie delle *élite* edonistiche ed estetizzanti.

4. Il Post-nordest e la sospensione del giudizio

Così esordisce il critico d'arte John Berger nel capitolo intitolato “Un mucchio di merda”, contenuto nel volume *Presentarsi all'appuntamento. Narrare le immagini*:

«In uno dei suoi libri Milan Kundera⁶ scarta l'idea di Dio perché, a suo parere, nessun Dio avrebbe concepito una vita in cui è necessario cagare. Dal modo in cui lo afferma è chiaro che non si tratta di una semplice battuta. Kundera si sente offeso nel profondo. Un sentimento simile è tipicamente elitario, poiché trasforma una naturale ripugnanza in indignazione morale. Le *élite* lo fanno di continuo. Il coraggio, per esempio, è una qualità che tutti ammirano, ma solo le *élite* definiscono ignobile la codardia. I diseredati sanno bene che in determinate circostanze chiunque può essere vigliacco» (Berger, 1992/2004: 45).

⁶ Il libro in questione è *L'insostenibile leggerezza dell'essere* (Kundera, 1985).

In un inconfondibile stile *outspoken*, Berger pone la questione, ben nota ai sociologi, relativa alle distinzioni culturali come strumento utilizzato per marcare le differenze di classe e per salvaguardarle: una sorta di sprezzatura utilizzata per la creazione e per la protezione delle gerarchie sociali. Se, per i nostri scopi, sostituiamo i concetti di “coraggio” e di “codardia”, menzionati da Berger, rispettivamente con “gusto” e con “mancanza di gusto”, il ragionamento fila allo stesso modo.

Possiamo quindi legittimamente domandarci se le tradizionali categorie di “bello” e di “brutto”, di “buon gusto” e di “cattivo gusto” o di “pacchiano”, rappresentino degli indicatori utili per prendere in considerazione le trasformazioni spaziali del Nordest degli ultimi cinquanta anni. Allo stesso modo, dobbiamo interrogarci se le valutazioni delle *élite* estetizzanti costituiscono ancora un riferimento per il “gusto universale” o se, invece, gli esiti della democratizzazione e di ciò che Franzini (cfr. *supra*) ha definito “estetività diffusa”, non richiedano, invece, nuovi approcci.

Al riguardo, è interessante leggere le motivazioni con le quali, nel 2013, la giuria del concorso letterario Italo Calvino, motivava l’assegnazione del primo premio a *Cartongesso*, romanzo-Invettiva sul Nordest, scritto da Francesco Maino (2014):

«per la straordinaria potenza inventiva della lingua. Un’invettiva contro il disfacimento del Veneto [... e] la sua trasformazione in un non-luogo di consumi banali, di vite perse in una generale omologazione, di cui è emblema la corruzione della parola».

Il lavoro di Maino si colloca in linea di coerenza con un altro importante approccio, inaugurato, quaranta anni prima di *Cartongesso*, negli Stati Uniti: l’esibizione *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*, che debuttò nel 1975 al George Eastman House International Museum of Photography di New York, curata da William Jenkins (1975). La mostra fu proposta come una radicale presa di distanza nei confronti della tradizionale fotografia paesaggistica di artisti come Ansel Adams, Edward Weston o Timothy O’Sullivan, che, secondo il curatore, erano portatori di una visione eccessivamente romanticizzata e restrittiva dell’America. La posizione dei *New Topographer* rappresentò una decisa frattura rispetto a quella che veniva considerata una forma arcaica di fotografia proponendo un approccio diverso a praticamente tutti gli aspetti del soggetto, della composizione e della presentazione del lavoro. La visione di questo nuovo collettivo – che sconcertò i visitatori della mostra, ma ebbe un’enorme influenza che si estese ben oltre il mondo della fotografia di paesaggio – era quella di presentare un resoconto che esprimesse l’America moderna con neutralità e con assenza di giudizio o, come disse

Jenkins, «[evitasse] completamente gli aspetti di bellezza, di emozione e di opinione» (cit. in Salvesen, 2009: 52-53, trad. mia). Alcuni anni dopo, il fotografo William Eggleston iniziò un viaggio che lo portò in Louisiana, nel Tennessee, nei pascoli del Kentucky e in altri luoghi a lui familiari (Memphis, Dallas, Pittsburgh, Miami, Boston) e si materializzò in dodicimila fotografie da cui una selezione di mille costituisce il ponderoso lavoro (10 volumi) intitolato *The Democratic Forest* (2016). La democrazia a cui allude Eggleston (Child, 2011), in sintonia con le tesi di Franzini (cfr. *supra*), si riferisce al pluralismo della visione con cui il fotografo americano ha rappresentato i soggetti più banali con la stessa complessità e lo stesso significato di quelli più elevati.

L'immagine *deadpan* per i *New Topographer* e per Eggleston, o il linguaggio *grezzo* per Maino, sono dei formidabili indicatori per capire che a essersi modificata è soprattutto la latitudine concettuale di ciò che convenzionalmente definiamo “gusto estetico”. Correlativamente, sono andati modificandosi i modi attraverso i quali ascriviamo a qualcuno (o a qualcosa) il possesso di un “gusto estetico”. Si tratta di una transizione che non interessa solo i filosofi e gli studiosi di estetica, ma molte altre categorie di studiosi, tra i quali anche i sociologi. A questo tema, Pierre Bourdieu (1979/1983) ha dedicato un intero volume intitolato *La distinzione. Critica sociale del gusto*. Più recentemente, Zygmunt Bauman (2011/2016: ed. Kindle), sempre a proposito di distinzioni culturali, ha citato, non a caso, Oscar Wilde che, un secolo fa, celebrava la cultura (quella “alta”), come una dote unicamente posseduta da «coloro che scorgono bei significati nelle cose belle [...] Essi sono gli eletti per i quali le cose belle significano unicamente bellezza». Nei suoi scritti, Wilde ha raffigurato le caratteristiche sociali e culturali di una crema sociale che decide cosa sia bello e dove e come la bellezza vada cercata: una *intelligencija* che si costituisce come tale non in forza della propria capacità di riconoscere ciò che è bello ma, al contrario, in virtù del fatto che la dichiarazione «questo è bello» diventa vincolante proprio perché da essa pronunciata e dalle sue azioni confermata.

Ne *La decadenza della menzogna*, sempre Wilde (1889/2000) descrive efficacemente come funziona la distinzione attraverso l'amabile conversazione di due giovani esteti, Cyril e Vivian, all'interno della biblioteca di una dimora nella campagna del Nottinghamshire:

«noi cerchiamo di migliorare le condizioni della razza con l'aria buona, con la luce del sole abbondante, con l'acqua pura e con orrendi nudi edifici per migliorare l'alloggio delle classi inferiori. Ma queste cose producono soltanto la salute, non la bellezza» (Wilde, 1889/2000, ed. Kindle)

Come ho rilevato in apertura, un secolo dopo, ne “L’anima del Paesaggio Veneto”, Turri si trova idealmente allineato al pensiero di Wilde constatando gli esiti dell’adesione al miracolo economico da parte di una ignava popolazione che, dopo anni di stenti, si era lasciata sedurre dai *comfort* della modernità: «il miracolo offriva cose nuove, spettacolari, come meraviglie di un paradiso terreno, ma il suo sfondo era costituito sulle miserie ideali» (Turri, 2005: 26).

Lo “sfondo miserabile” del Nordest stigmatizzato da Turri assume delle connotazioni spaziali e sensoriali ancora più precise se comparato con gli *Articoli per il volume sul Veneto*, scritti da Giovanni Comisso e curati postumi nel 1984 dall’amico Nico Naldini in un volume intitolato *Veneto felice*. In alcuni passaggi, Comisso descrive il borgo di Asolo virtuosamente introflesso nel proprio passato. Nella raffinata prosa dello scrittore, Asolo e suoi dintorni sono presentati come la perfetta congiunzione tra il mito romantico veneto della nostalgia del

«pastore [che] sospinge il suo gregge verso le fonti nascoste, dalle case dei contadini [da dove] viene odore di polenta, con il fumo che esce più dalla porta che dal camino [e dove] se una fronda si muove scopre il volto di una giovinetta intenta a spiare il ritorno del dio Pan nel silenzio» (Comisso, 1984)

Asolo è nota anche per le dolcezze esclusive del *buen retiro* della *élite* culturale dei “bei tempi andati”: Eleonora Duse, Gian Francesco Malipiero, Darius Milhaud, Freya Stark, unica classe sociale capace di godere appieno di ciò che Comisso descrive come il «grande spazio della luce meridiana [che] dissolve il visitatore in un sognare estatico dal quale non vorrebbe mai più risvegliarsi» (*ibid.*) Racconta Naldini (1984: xix), a proposito dello scrittore trevigiano, che quest’ultimo visse abbastanza a lungo (Comisso è scomparso nel gennaio del 1969), per risvegliarsi e assistere all’involverimento di quel mondo tanto amato e per soffrirne delle conseguenze: «la folla motorizzata disturba le sue passeggiate dandogli degli incubi, la luce al neon e i cibi sofisticati lo tengono lontano dalle piccole trattorie che erano il suo umile convivio pieno di imprevedibilità fantastiche» (*ivi*: xix).

È difficile non essere d’accordo con Comisso circa la bellezza di Asolo e dei suoi dintorni. Tuttavia, lo scrittore non sembra mai particolarmente interessato a considerare le condizioni sociali che hanno reso così ameni i paesaggi del Veneto felice: si tratta di condizioni di povertà materiale, di sfruttamento e di oppressione che, come abbiamo già rilevato (cfr. *supra*), oggi sarebbero totalmente inaccettabili. L’immagine del contadino che cuoce la polenta, della fanciulla intenta a spiare il fauno che fa capolino tra

i cespugli, appaiono come allegorie di un passato idealizzato ma dimentico della pellagra e della mortalità infantile che hanno flagellato il sottoproletariato agricolo veneto sino a tempi non così remoti.

Con queste premesse, non dovremmo perciò faticare molto per comprendere le ragioni (e gli esiti) per le quali una classe da secoli sottomessa, appena intravisto uno spiraglio di emancipazione, abbia adottato il consumismo come affermazione della propria *escalation* sociale, per poi annientare con metodo tutti gli equilibri precedentemente costituiti. Questa classe ha avuto come unico riferimento le *élite* borghesi e come obiettivo strategico la loro sostituzione attraverso la distruzione dei loro valori e dei modelli economici sui quali tali modelli storicamente si fondavano (Branzi, 1980: 9). Poco importava loro che si trattasse, per citare un epigramma di Andrea Zanzotto (2009), di aderire a un «progresso scorsoio»: i modelli culturali delle *élite* borghesi sono stati utilizzati come puri riferimenti formali privi di contenuti, eliminandone così la capacità di comunicare la distinzione sociale per i quali erano stati prodotti. Il cosiddetto “cattivo gusto”, che spesso tracima nel *kitsch*, è divenuto progressivamente il tratto distintivo dell'avanguardia culturale spontanea di una nuova società locale proiettata da un'irruenta crescita economica in una posizione culturale sideralmente lontana dal riconoscimento di un valore autonomo alla *pulchritudo* senza scopo. La distanza abissale che misuriamo, da un estremo si posiziona nelle preferenze di una nuova formazione sociale per la quale la bellezza, insieme alla cultura, alla pari di merci qualsiasi, non possono esistere senza che ne sia stato stabilito un prezzo trattabile. All'estremo opposto troviamo la preoccupazione per il passato, che alimenta la nostalgia culturale, genera un malessere disonesto nei confronti delle rivendicazioni storiche e appare inadeguato ad affrontare la complessità del presente. Lo sguardo rivolto all'indietro, verso un passato pastorale, complica la comprensione dei problemi attuali.

L'agricoltura industriale, che sicuramente avrebbe ferito l'animo di Comisso, pervade il Nordest del primo quarto del ventunesimo secolo e ne è una testimonianza evidente. L'imponente articolazione funzionale dello stabilimento della Ceral Docks, a Ca' Marzare nel Vicentino, con i suoi silos, le raffinerie, gli impianti di cogenerazione e i suoi laboratori, proietta un'ombra imponente sullo spazio circostante e ci ammonisce che l'agricoltura della contemporaneità non è più né la specialità della nobiltà terriera, né l'occupazione di operose famiglie di contadini, ma è un'attività legata alla tecnologia e alle pratiche globalizzate di una società transnazionale. Non possiamo più immaginare l'agricoltura come un fenomeno puramente locale perché la corporativizzazione della produzione agroalimentare ha ridotto la campagna a un nodo nel circuito mondiale di capitale e merce.

Se cerchiamo qualche relazione tra il romanticismo bucolico e la produzione agricola attuale, ci rendiamo immediatamente conto che le aziende agricole venete nel primo decennio del secolo corrente sono diminuite del 32,4%, mentre la SAU (Superficie Agricola Utilizzata) ha registrato un calo di appena il 4,6%. Si tratta di un'evidente tendenza alla concentrazione di un processo che i dati regionali (2013) già dieci anni fa facevano risalire al 1982, rilevando che nei trenta anni successivi si erano perse almeno la metà delle aziende agricole venete, a fronte di solo 100 mila ettari di superficie coltivabile. Nella misura in cui le piccole aziende agricole a conduzione familiare si sono progressivamente approssimate alla marginalità numerica, dobbiamo accettare che la realtà che induceva al sognare estatico del visitatore, ha iniziato a dissolversi a partire dal 1982 attraverso la contaminazione dell'agrario con l'industriale e con l'urbano.

Proprio su questi temi, nel 1995 l'architetto Andrea Branzi presentava un'ipotesi progettuale che prevedeva la sintesi di città e campagna, di agricoltura e architettura⁷. In *Agronica* (Branzi *et al.*, 1995) – così era stata nominata la proposta – i concetti storici di città e di campagna si fondevano e si sostanziano in un sistema metabolico/simbiotico nel quale le rispettive funzioni si separavano per poi raggrupparsi in nuove combinazioni spaziali e funzionali: per esempio l'incontro tra gli spazi residenziali e le attività agricole, o tra la produzione e il consumo di cibo. Il risultato consisteva in una nuova morfologia metropolitana diffusa caratterizzata da un paesaggio piatto esteso su una griglia regolare di pilastri su campi verdi. Su questo piano, apparentemente infinito, i campi erano coltivati e le mucche pascolavano liberamente tra gli oggetti e le architetture. Il progetto prevedeva l'utilizzo di palificazioni che rendevano possibili lo scorrere di singoli elementi costruttivi (coperture, pareti, piattaforme) che si aggregavano o si separavano, secondo le necessità (Buonanno, 2014: 57), per adattarsi alle esigenze contingenti. Per Branzi si trattava di una forma di urbanizzazione debole, risultato non una di predeterminata volontà, ma della condivisione – eventuale e flessibile – dell'intero territorio da parte dei suoi abitanti/utilizzatori. Il paesaggio che si costruiva era altamente tecnologico e innovativo a sostegno di un'agricoltura «che di antico ha solo il profumo e il valore di ciò che produce» (*ibid.*). Piuttosto che un *master plan* da implementare, Branzi aveva concepito *Agronica* come un progetto mentale, come una riflessione su ciò che la condizione capitalista induce nell'architettura e nel territorio. Tuttavia, sia da osservatori della città dif-

⁷ Cfr.: <<https://www.andreabranzi.it/portfolio/agronica/>>.

fusa dai finestrini di un aereo, sia da spettatori del dilapidato paesaggio sociale e spaziale raffigurato dal regista Andrea Rossetto nel film del 2013 *Piccola Patria*⁸, siamo indotti a credere che il Nordest non sia poi così lontano dal costituirsi come una sorta di materializzazione (non perfettamente realizzata) di *Agronica*.

Il Nordest, archiviata l'era dei decenni di crescita record, caratteristici della "Locomotiva d'Italia", attraversa oggi un periodo di normalizzazione che presenta il bilancio di un'economia che lo ha consumato rabbiosamente e di uno spazio decisamente ineccepibile, quanto calcolatamente posticcio. Allo stato delle cose, sembrerebbe più appropriato riferirsi a un post-Nordest e adottare un approccio rivolto a decostruire le idee circolanti in merito all'esclusività degli spazi e alle identità del Nordest. Se, da un lato, il post-Nordest trasmette l'immagine di una società locale che, ha sistematicamente smantellato i resoconti romantici e stilizzati del proprio passato, dall'altro lato evidenzia l'urgenza di un radicale aggiornamento di tutte le teorie più generali di appartenenza a quei resoconti. Certamente, l'approccio che auspico non può prescindere dal confronto complesso di una società locale in conflitto con la propria storia e la propria identità, tuttavia, come ho cercato (sperabilmente) di argomentare in questo saggio, non sarei così propenso a stigmatizzare senza rimedio il paesaggio attuale del post-Nordest come una «miseria ideale».

Un'idea di post-Nordest non dovrebbe essere intesa come esito dalla completa rimozione dei significati del Nordest, né di quelli ereditati dall'ottocentesco Triveneto, né di quelli dell'ancora più remota Serenissima Repubblica di Venezia. Dovrebbe, piuttosto, indurci alla ricerca di nuovi criteri per comprendere – in modo non necessariamente pregiudizievole e valutativo – il significato dell'influenza smodata della società dei consumi sul paesaggio, in uno spazio geograficamente e storicamente particolare, come è (e come è stato) il Veneto centrale. Discernere dei significati (pro)positivi dalla saturazione paesaggistica del post-Nordest – mi rendo conto – non è certamente un'operazione semplice, né popolare, ma potrebbe rivelarsi un obiettivo fertile e utile. Un buon modo per iniziare potrebbe partire dall'adottare un approccio che si liberi deliberatamente sia

⁸ La *location* scelta da Rossetto per *Piccola Patria* è un luogo periferico del comune di Villanova di Verona, poco distante dall'aeroporto Valerio Catullo. Il regista ha combinato magistralmente in un *mélange* spaziale (realmente esistente) l'abitazione della famiglia di Luisa, la sua vicinanza delle stalle (con il relativo odore), la banalità dell'Hotel Antares, il viavai dei viaggiatori Ryanair, la roulotte in cui vive l'extracomunitario albanese, l'immane traffico stradale che fende i campi coltivati tutto intorno.

di qualsiasi pretesa avente a che fare con desueti riferimenti al “bello” o al “brutto”, sia di giudizi manichei di “giusto” o di “sbagliato”. Nicholas Nixon, uno dei fotografi che parteciparono alla citata esposizione dei *New Topographer*, dichiarò che «il mondo è infinitamente più interessante di qualsiasi opinione io possa avere su di lui».

Non potrei essere più d'accordo.

Riferimenti bibliografici

- Adorno T.W. (1970). *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Trad. it. (1975). *Teoria estetica*. Torino: Einaudi.
- Antonello G. (2016). Kant. L'universalità soggettiva della bellezza -- <<https://giulia-noantonello.wordpress.com/2016/05/01/kant-luniversalita-soggettiva-della-bellezza/comment-page-1/>>.
- Appleyard D., Lynch K., Myer J.R. (1964). *The View from the Road*. Cambridge (MA): MIT Press.
- Banham R. (1971). *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*. London: Allen Lane. Trad. it. (2009). *Los Angeles. L'architettura di quattro ecologie*. Torino: Einaudi.
- Bagnasco A. (1977). *Le tre Italie. La problematica territoriale dello sviluppo italiano*. Bologna: il Mulino.
- Bagnasco A. (1988). *La costruzione sociale del mercato. Studi sullo sviluppo di piccola impresa in Italia*. Bologna: il Mulino.
- Baudelaire C. (1863). Le Peintre de la vie moderne. *Le Figaro*: 26, 29 nov. et 3 déc. Trad. it. (1996). *Il pittore della vita moderna*. Milano: Mondadori.
- Bauman Z. (2011). *Culture in a Liquid Modern World*. Cambridge (UK)-Malden (MA): Polity Press. Trad. it. (2016). *Per tutti i gusti. La cultura nell'età dei consumi*. Roma-Bari: Laterza (ed. Kindle).
- Berger J. (1992). *Keeping a Rendezvous: Essays*. New York City: Knopf Doubleday Publishing Group. Trad. it. (2010). *Presentarsi all'appuntamento. Narrare le immagini*. Milano: Scheiwiller.
- Borelli G. (2018). I nuovi giardini e i rendering delle agenzie immobiliari. Perché il Nordest Italiano (non?) è la California del Sud. *Fuori Luogo*, 3(1). Doi: 10.6092/2723-9608/6873.
- Borelli G. (icp). Seen from a Motorcycle: Hypomnemata by Robert Pirsig's from *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance*. *International Journal of Motorcycle Studies*.
- Bourdieu P. (1979). *La distinction. Critique sociale du Jugement*. Paris: Les éditions de minuit. Tad. it. (1983). *La distinzione. Critica Sociale del gusto*. Bologna: il Mulino.
- Branzi A. (1980). La Gioconda senza baffi. In: Id. *Moderno, Postmoderno, Millennario. Scritti Teorici. 1972-1980*. Milano: Studio Forma Alchymia.
- Branzi A., Donegani D., Petrillo A., Raimondo C., Ben David T. (1995). *Agronica*. Milano: Domus Academy.

- Brickerhoff Jackson J. (1957/1997). The Abstract World of the Hot-Rodder. In: Id. *Landscape in Sight. Looking at America*. New Haven: Yale University Press.
- Buonanno D. (2014). *Ruralurbanism. Paesaggi produttivi*. Tesi di dottorato. Dottorato di Ricerca in Progettazione Urbana e Urbanistica. Università degli Studi di Napoli Federico II. Napoli.
- Charitodonou M. (2019). *The travelling architect's eye: photography and automobile vision*. Conference Paper. Zurich: ETH. Doi: 10.3929/ethz-b-000373063.
- Child B. (2011). Mapping the Democratic Forest. *Southern Cultures*, 17(2): 37-54.
- Colonnese F., Rosa P. (2021). A Car with a View: Considerations on the Landscape Seen and Represented through the Windshield. In: Bianconi F., Filipucci M., eds. *Digital Draw Connections. Lecture Notes in Civil Engineering*, vol 107. Cham: Springer.
- Comisso G. (1984). *Veneto Felice. Itinerari e racconti*. Milano: Longanesi.
- Cosgrove D. (1993). *The Palladian Landscape: Geographical Change and Its Cultural Representations in Sixteenth-Century Italy*. Leicester: Leicester University Press. Trad. it. (2000). *Il paesaggio palladiano. La trasformazione geografica e le sue rappresentazioni culturali nell'Italia del XVI secolo*. Verona: Cierre.
- Cosgrove D. (2006). Los Angeles and the Italian "Città diffusa": Landscapes of the Cultural Space Economy. In: Terkenli T.S., d'Hauterterre A.-M., Eds. *Landscapes of a New Cultural Economy of Space*. vol 5. Dordrecht: Springer. Doi: 10.1007/1-4020-4096-2_3.
- Danto A.C. (1981). *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art.*, Cambridge (MA)-London: Harvard University Press. Trad. it. (2008) *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*. Roma-Bari: Laterza.
- Debord G. (1956). Théorie de la dérive. *Les Lèvres nues*, n. 9. Bruxelles, novembre. Ripubblicato senza le due appendici (1958). *Intentionale Situationniste*, 2, dicembre. Paris. Trad. it. (1994). *Internazionale Situazionista 1958.1969*. Torino: Nautilus -- <<https://gliocchidiblimunda.wordpress.com/2009/12/14/teoria-della-deriva-di-guy-debord/>>.
- Eggleston W. (2016). *The Democratic Forest*. (10 voll.). Göttingen: Steidl.
- Franzini E. (2015). *Elogio del brutto. Lectio 8 maggio*. Modena: Fondazione Collegio San Carlo - Scuola Internazionale di Alti Studi Scienze della Cultura.
- Kant I. (1790). *Kritik der Urteilskraft*. Berlin and Libau: Verlag Lagarde und Friedrich. Trad. it. (1949). *Critica del giudizio*. Bari: Laterza.
- Kundera M. (1985). *Nesnesitelná lehkost bytí*. Torontu (CAN): Nakladatelství 68. Trad. it. (1985). *L'insostenibile leggerezza dell'essere*. Milano: Adelphi.
- Indovina F. (1990). *La città diffusa*. Venezia: Dipartimento di Analisi Economica e Sociale del Territorio - Istituto Universitario di Architettura di Venezia.
- Indovina F. (2009). *Dalla città diffusa all'arcipelago metropolitano*. Milano: FrancoAngeli.
- Jenkins W., Ed. (1975). *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*. Rochester: International Museum of Photography at the George Eastman House.

- Lefebvre H. (1974). *La Production de l'espace*. Paris: Editions Anthropos. Trad. it. (1976). *La produzione dello spazio*. Milano: Moizzi.
- Lefebvre H. (1968). *Le Droit à la ville I*. Trad. it. (2014). *Il diritto alla città*. Verona: Ombre Corte.
- Lefebvre H. (1992). *Éléments de rythmanalyse. Introduction à la connaissance des rythmes*. Paris: Syllepse. Trad. it. (2021). *Elementi di ritmanalisi. Introduzione alla conoscenza dei ritmi*. Siracusa: Letteraventidue.
- Maino F. (2014). *Cartongesso*. Torino: Einaudi.
- Malaguti P. (2018). *Lungo la Pedemontana. In giro lento tra storia, paesaggio veneto e fantasia*. Venezia: Marsilio (ed. Kindle).
- Mazzocut-Mis. M. (2021). Intorno al brutto. Una categoria controversa. *Materiali di estetica*, 8(2): 347-361. Doi: 10.54103/mde.i8.2.16998.
- Myers-Szupinska J. (2022). Everything and Nothing: On Nancy Holt's "Sun Tunnels" (1973-76). In: AA.VV. *Writings on Holt*. Santa Fe: Holt/Smithson Foundation -- <<https://holtsmithsonfoundation.org/everything-and-nothing-nancy-holts-sun-tunnels-1973-76>>.
- Naldini N. (1984). Vita felice di Giovanni Comisso (vii-xx). In: Comisso G. *Veneto felice. Itinerari e racconti*. Milano: Longanesi.
- Salvesen B. (2009). New Topographics. In: Bannon A., Salvesen B., Eds. *New Topographics*. Tucson: Centre of Creative Photography - University of Arizona.
- Schivelbusch W. (1977). *Geschichte der Eisenbahnreise: Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. München: Hanser Verlag. Trad. it. (2003). *Storia dei viaggi in ferrovia*. Torino: Einaudi.
- Sinclair I. (2002). *London Orbital*, Penguin Books, London. Trad. it. (2008) *London Orbital. A pirdi attorno alla metropoli*. Il Saggiatore: Milano.
- Smithson A. (1983). *AS in DS: An Eye on the Road*. Baden: Lars Müller.
- Turri E. (1995). *Miracolo economico. Dalla villa veneta al capannone industriale*. Verona: Cierre.
- Turri E. (1998). *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*. Venezia: Marsilio.
- Turri E. (2005). L'anima del paesaggio veneto. In: Vallerani F., Varotto M., a cura di. *Il grigio oltre le siepi*. Portogruaro: Nuova dimensione.
- Vallerani F., Varotto M., a cura di. (2005). *Il grigio oltre le siepi*. Portogruaro: Nuova dimensione.
- Venturi R., Scott-Brown D., Izenour S. (1972). *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Cambridge (MA)-London: MIT Press. Trad. it. (2018). *Imparare da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*. Macerata: Quodlibet.
- Wagstaff S.J. (1966). Talking with Tony Smith. *Artforum*, December.
- Wilde O. (1889). The Decay of Lying. *The Nineteenth Century*, January. Trad. it. (2000). *La decadenza della menzogna e altri saggi*. Ed Kindle.
- Zanzotto A. (2005). In margine a un vecchio articolo. In: Vallerani F., Varotto M., a cura di. *Il grigio oltre le siepi*. Portogruaro: Nuova dimensione.
- Zanzotto A. (2009). *In questo progresso scorsoio*. Conversazione con Marzio Breda. Milano: Garzanti.