

Lorena Grigoletto

“*Serbatoi celesti*”.

La foresta come dispositivo di riconfigurazione dello spazio urbano

Tutte le geografie reali sono immaginate
e tutte le geografie immaginate sono reali.

E. Soja e B. Hopper,
The Spaces that Difference makes

Abstract: This article aims to reflect on the relationship between the forest (*foris*) and the city by analysing the importance it assumes on a literary and philosophical level, particularly in relation to the question of language and dwelling. Understood as a true founding metaphor for European culture, it undergoes an introjection into urban space, first through the architectural metaphor of the “*lucus*” and later as an “architectural device” which, however, seems incapable of contrasting the encroachment of contemporary cities and megalopolis, their programmatic reduction of the unrepresentable and the progressive impoverishment of the imaginary. In this perspective, we can understand the forest in terms of a “device”, rather than architectural, of vision and habitability, starting from the perceptive-sensorial dimension that it allows as a space that can be walked through, and then of a device for reconfiguring urban space capable, perhaps, of operating a resemantization of the relationship between *oikos* and *polis*.

1. Dispositivi urbani

Quando Pascal riflette sul tema del doppio infinito, l’infinitamente grande e l’infinitamente piccolo, rivela come siano essenzialmente due le azioni in gioco: un tentativo di denominazione attraverso il nome-insieme e la mobilità dello sguardo che si avvicina e si allontana, che si fa microscopio e telescopio al tempo stesso nella celebrazione filosofica delle conquiste scientifiche del suo tempo. È nella realizzazione di questo inventario del mondo che nome e immagine, descrizione e mimesi entrano in collisione: “Una città, una campagna, da lontano sono una città o una campagna; ma, quanto più ci avviciniamo, son case, alberi, tegole, foglie, erbe, formiche, zampe di formiche, all’infinito. Tutto questo vien compreso sotto il nome di ‘campagna’”¹.

1 B. Pascal, *Pensées*, 1670; tr. it. di P. Serini, (a cura di), *Pensieri*, Einaudi, Torino 1966, p. 24.

È da lontano, quindi, che si verifica la possibilità di comprensione di una molteplicità di immagini nell'unità del nome. Da lontano, se la campagna è zampe di formiche, formiche, erbe, foglie, alberi e così via, la città rappresenta il limite a partire dal quale lo sguardo si situa, vanificando o perlomeno contrastando il fenomeno di inscatolamento infinito di ciò che intendiamo con il termine campagna.

La città, che indubbiamente partecipa anch'essa di questa stessa *impasse* inventariale, per così dire, è anzitutto ciò che appare nella relazione contrastiva che intrattiene con ciò che la circonda, nella visione "da lontano". Un nome, dunque, ma anche un profilo, un'immagine, che "da vicino" è destinata a declinarsi in una molteplicità di tempi, di luoghi, di aspetti rappresentabili spazialmente e di altri irrepresentabili. Fuori di essa, l'*infinito* orizzonte verso il quale lo sguardo è proiettato è, come osserva Lyotard, "la riserva inesauribile richiesta da un paesaggio"², cui si associano di conseguenza altri aspetti: la sua *inabitabilità*, il suo carattere *non destinato* e, in ultimo, lo *spaesamento* che desta a causa della continua e ritentiva riorganizzazione sensoriale che lo spettatore è tenuto a compiere spostandosi con lo sguardo da una materia sensibile a un'altra.

La contrapposizione tra campagna e città, nella mutua individuazione che stabilisce, e che ha caratterizzato in particolare l'antichità romana, appare tuttavia più docile, meno radicale e potente dell'opposizione tra foresta e città che si è imposta in epoca medievale, forgiando in gran parte l'immaginario occidentale e contribuendo a caratterizzare la nozione di "città". Forse perché quella appartiene più propriamente al paesaggio; è paesaggio in modo chiaro, non ambiguo, giacché più "domestica" rispetto alla foresta. I paesaggi, da *pagus*, sono confini le cui le materie si mettono a nudo, osserva Lyotard, prima di essere ammaestrate, materie selvagge perché sempre foreste nell'Europa del Nord. Laddove "foresta", da "*foris*", significa al di fuori del recinto, del coltivato, di ciò che è strutturato. E tuttavia un "al di fuori" che scatena uno "spaesamento all'interno", come una sorta di "esotismo intimista"³. La foresta, pertanto, non sembra appartenere propriamente alla nozione di paesaggio per via, anzitutto, di questo "spaesamento" intimo che rinvia a un diverso processo di *giudizio* implicato nel paesaggio e nella *veduta* che ha costituito la modalità per antonomasia dello sguardo paesaggistico.

Se la città è sempre anzitutto un'"immagine di città"⁴, è un nome e un "da fuori", un "da lontano", persino un "dall'alto" che si rappresenta nelle altezze vertiginose e simboliche dei suoi edifici o nelle visioni aeree delle mappe, una riflessione circa le "strategie dell'abitare" non può prescindere dall'assunzione di una *visione situata* e declinata nelle opposizioni vicino-lontano, alto-basso, dentro-fuori. Le "strategie dell'abitare" sono pertanto, fin dal principio, "strategie del guardare". Esattamente questo posizionamento iniziale ci spinge a parlare di ciò che stori-

2 J-F. Lyotard, *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Galilée, 1988; tr. it. di E. Raimondi e F. Ferrari, *L'inumano. Divagazioni sul tempo*, Lanfranchi, Milano 2015, p. 230.

3 Ivi, 233.

4 K. Lynch, *The Image of the City*, MIT, Cambridge 1960; tr. it. di G.C. Guarda, *L'immagine della città*, Marsilio, Venezia 2009.

camente ha permesso di guardare la città e alla città a partire da una *es*-posizione spazio-temporale in cui solo può essere definita.

Foresta e bosco, termini che qui intendiamo assumere in modo sinonimico, sembrano svolgere una funzione essenziale nel processo di definizione della città e del suo spazio. In questa prospettiva, debbono essere considerati propriamente dei "dispositivi"; laddove per dispositivo si intende ciò che al di fuori o all'interno dei margini dell'immagine contribuisce a *disporre nello spazio* l'immagine stessa, stabilendo pertanto un preciso rapporto con lo spettatore giacché ne *configura* lo sguardo. Ogni dispositivo è dotato di una doppia dimensione, materiale-spaziale e mentale; pertanto, è nella riorganizzazione dello spazio e della relazione dello spettatore con le immagini che si "riconfigura" il modo specifico in cui le immagini vengono recepite⁵.

In epoca medievale la foresta ha fatto da *cornice* – dispositivo per antonomasia – agli insediamenti urbani. I fenomeni dell'incastellamento e dell'estensione delle foreste sono connaturati alla poderosa riconfigurazione etnica, territoriale e culturale del territorio europeo; è qui, difatti, che è possibile rintracciare una relativa cristallizzazione della "figura" della foresta o del bosco nell'immaginario collettivo. *Foris*, radicalmente altro, luogo non abitato e non abitabile, essa diviene spazio a partire dal quale la città si costituisce e identifica, da cui la città emerge. È a partire da questa congiuntura storica che la sua estraneità, il suo carattere selvatico (*silva*), il suo essere al di fuori (*foris*) e riserva inesauribile, ha iniziato a giocare un ruolo fondamentale nella configurazione reale e immaginaria delle città, specie europee. Luogo del favoloso, dello smarrimento e dell'invisibile, essa ha tuttavia consentito la definizione culturale della città, la sua circoscrizione e il suo orizzonte di visibilità e abitabilità.

Se la foresta può essere intesa come dispositivo, dunque, è perché un dispositivo è anzitutto strumento di articolazione del visibile, di costruzione di "luoghi di visibilità": "Ogni dispositivo ha il suo regime di luce – scrive Deleuze –, la maniera in cui esso cade, si smorza e si diffonde, distribuendo il visibile e l'invisibile, facendo nascere o scomparire l'oggetto che non esiste senza di essa"⁶. Ma il termine "dispositivo", osserva Agamben, è anche connesso al greco "*oikonomia*" (*οἶκος* "dimora" e *-νομία* "nomia"), che nella tradizione teologica rinvia al modo in cui Dio "amministra" il creato⁷. "Economia" (*oikonomia*) e visione, in effetti, *οἶκος* e *εἰκόν*, affermano la loro parentela nell'ambito del dibattito bizantino sulle icone, segnalando una strada alternativa nella dialettica tra visibile e invisibile che descrive il "rappresentare" in termini di "iscrizione del vuoto", far nascere il vuoto nel visibile⁸.

5 A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016, p. 172.

6 G. Deleuze, *Qu'est ce qu'un dispositif?*, in Id., *Michel Foucault philosophe, Rencontre internationale, Paris 9-11 janvier 1988*, Seuil, Paris 1989, pp.185-195: tr. it. di A. Moscati, *Che cos'è un dispositivo?*, Cronopio, Napoli 2007, p. 11.

7 Cfr. G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006.

8 Cfr. J. Kristeva, *Visions capitales*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1998; tr. it. di A. Piovanello, *La testa senza il corpo. Il viso e l'invisibile nell'immaginario dell'Occidente*, Donzelli, Roma 2009, p. 67.

La foresta è un “dispositivo”, allora, perché utile a disporre lo spazio urbano in termini di visione e di abitabilità, e contribuisce a contrastare i rischi connessi ai modelli urbani delle città contemporanee e delle megalopoli, impegnate in una programmatica riduzione dell’irrappresentabile ed esposte a un progressivo impoverimento dell’immaginario.

2. Il bosco come metafora fondativa e figura architettonica

La foresta è un *topos* simbolico e antropologico che ha subito una decisiva cristallizzazione nell’immaginario collettivo a partire dalle produzioni letterarie medievali. In esse diviene principalmente il luogo in cui da un lato si realizza l’impresa dell’eroe, il luogo della caccia, dell’avventura cavalleresca, la “foresta-prova”, e dall’altro il luogo dell’amore e della protezione, quindi la “foresta-rifugio”⁹, l’*asilo*. In tal senso, essa dev’essere assunta, secondo Le Goff, come un vero e proprio archetipo spaziale dell’Occidente, in tutto analogo al deserto orientale¹⁰. Non è un caso che la foresta sia spesso descritta, in particolare durante i secoli XI-XII e in connessione con lo sviluppo urbano, come “*vastissima*”, caratterizzata da “*vastae solitudines*”, o con una serie di termini germanici quali “*gaste*”, “*gast*”, “*gastine*”, e poi “*galt*”, “*gant*” e, infine, “*wald*”, tutti derivanti o connessi alla parola *vastum*, ovvero “vuoto”¹¹. Questa analogia, del resto, trova riscontro in epoca alto-medievale nella proliferazione di *eremi* (dal greco *ἐρημος*, ossia deserto) nel fitto dei boschi¹². L’eremo diviene dunque la cella (*kella*) del monaco, la stanza dell’eremita del bosco, in una coincidenza paradossale tra spazio infinitamente grande e spazio ridotto al minimo, puntuale, spoglio di qualsiasi “prospettiva” e definitivamente “privato”, avulso alla dimensione pubblica¹³.

È nel XIV secolo, tuttavia, che la percezione ideale della foresta si trasforma e si cristallizza nell’immaginario collettivo grazie a una progressiva figurativizzazione che intende la foresta nel solco di un’opposizione tra luogo orrido, pericoloso, e *locus amoenus*¹⁴, o, in ogni caso, come luogo del *thauma*, della meraviglia e del terrore suscitati dalla *hyle*, la materia primordiale che assume forma (*morphe*) solo attraverso la *téchne*, e che nella sua accezione pre-aristotelica indicava appunto il legno,

9 Cfr. J. Le Goff, *Le désert-forêt dans l’Occident médiéval* (dattiloscritto); tr. It. Di G. Arnaldi, in F. Maiello (a cura di), *Il deserto-foresta nell’Occidente medievale*, in Id., *Il meraviglioso e il quotidiano nell’Occidente medievale*, Laterza, Roma-Bari 1984, pp. 38-39.

10 Ivi, pp. 25-44.

11 Ivi, p. 37.

12 Cfr. R. Barthes, *Comment vivre ensemble. Cours au Collège de France 1976-1977*, Seuil, Paris 2002.

13 H. Arendt, *La “polis” e la sfera domestica*, in Id., *Vita activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano 1991, pp. 63-64.

14 Cfr. B. Andreolli e M. Montanari (a cura di), *Il bosco nel Medioevo*, Clueb, Bologna 1989, p. 111.

la foresta¹⁵. Ma la sua figurativizzazione attesta anzitutto un fenomeno decisivo per l'epoca moderna, ovvero una crescente estraneità dell'uomo nei confronti della "natura". Alla base di questo cambiamento vi è, in parte, il processo di privatizzazione e protezione delle risorse del bosco dal suo sfruttamento incontrollato, cui si unisce un processo parallelo di estromissione dell'incolto nelle aree urbane al fine di modificare l'"immagine della città"¹⁶. In tal senso, la progressiva estraneità del bosco è dovuta alla sua sempre meno assidua frequentazione. È a partire da questa distanza che si compie una tappa importante del processo di "oggettivazione" della Natura.

Ciononostante, la foresta sembra resistere a questa ridefinizione. Il bosco, difatti, come osserva Ortega nelle *Meditazioni del Chisciotte*, sfugge a qualsiasi oggettivazione. Impossibile rispondere alla domanda circa quanti alberi servano per formare una selva; impossibile misurarla, quantificarla. Tale difficoltà sembra connessa alla complessa modalità del vedere e del guardare che in essa si sperimenta. Il bosco non emerge come un qualcosa che ci si staglia di fronte agli occhi nella "fuga" infinita dell'orizzonte; per questo non appartiene alla nozione di paesaggio. Più propriamente, vi si sta dentro, se ne fa esperienza dall'interno. È da quel situarsi al suo interno che se ne coglie la "struttura fuggente". Il paesaggio, al contrario, è sempre il risultato di un guardare "da lontano", da un "al di qua" della "finestra", che non a caso diviene l'elemento fondativo, il dispositivo, del paesaggio come genere pittorico.

La foresta, invece, non è realmente tale (*foris*) se non pensata dall'interno, dallo "s-paesamento radicale" che essa implica. Infatti, la sua stessa struttura rinvia a una visione mai completa, alternata, compresa in una tensione costante tra due *modi percipiendi*: "percezione focalizzante" e "percezione concomitante", tema e orizzonte. Per questo è luogo di smarrimento, esperienza di una verticalità ripetuta e avvolgente, di una visibilità scarsa e dell'intuizione vaga di forme lontane e ambigue, anziché di orizzontalità e di una visione a lungo raggio, di una *veduta*. La rappresentazione del bosco, la sua immagine, pertanto, non è che un segno, una misteriosa porta di accesso, un enigma, un invito "da lontano" ad addentrarsi nel luogo per antonomasia del *phainestai*, di un apparire metamorfico, del meraviglioso e persino del fantastico. È il luogo in cui con maggior forza la materia assume le forme più imprevedibili, in cui quel fenomeno percettivo noto come "completamento amodale", quell'astuzia dell'occhio per cui due regioni diverse di un'immagine sono viste completarsi dietro a un ocludente e formare un'unica superficie, avviene con maggiore frequenza, data la struttura stessa del bosco. Quando Magritte in *Carte blanche* (1965) mette in scena questo fenomeno percettivo sottoforma di paradosso, sceglie il bosco come luogo più idoneo, come luogo in cui maggiormente emerge la complessità del guardare e del percepire. In uno scenario boschivo, dunque, raffigura una giovane a cavallo segmentata ironicamente, perché al rovescio, ma in conformità alla testura del bosco.

15 Cfr. M. Jammer, *Concepts of Mass in Classical and Modern Physics*, Courier Dover Publications, New York 1997, p. 19.

16 Cfr. B. Andreolli e M. Montanari (a cura di), *Il bosco nel Medioevo*, cit., p. 254.

In esso sono possibili diversi tipi di sguardo; per questo le teorie orteghiane sulla percezione, sulla prospettiva, sullo scorcio, trovano in questa metafora la loro origine, il loro luogo naturale. Il suo, osserva Ortega, è un “orizzonte mobile” che si sviluppa man mano che procediamo, orizzonte aperto in cui si offrono possibilità di sentieri molteplici e differenti¹⁷. Luogo di prossimità e lontananze, di visibilità e invisibilità, virtualità e fattualità: il bosco è il correlato della nostra ‘soggettività vivente’¹⁸. In tal senso, sta sempre altrove rispetto alla nostra posizione, più in là o più in qua, mostrandosi come metafora della *Lebenswelt* o forse come suo *a priori*¹⁹; ovvero, come il luogo in cui l’uomo incontra le sue intuizioni spazio-temporali originarie, le scoperte primigenie di senso e valore cui tornare sempre nuovamente²⁰.

A sostegno della sua importanza nell’orizzonte filosofico si pensi al significato che il bosco assume per Heidegger, divenendo il luogo privilegiato per inserirvi, come all’interno di una cornice più che metaforica, la riflessione che segnala la *Kehre* e che indaga la verità dell’Essere come Evento (*Ereignis*). *Holzwege*, in tal senso, sono quei sentieri del bosco che interrompendosi sviano, sentieri inservibili che segnalano una condizione di erranza irriducibile, che è procedere e smarrirsi, e simultaneamente il luogo e il modo – “Auf einem Holzweg zu sein”²¹ – in cui solo è possibile porre la questione ontologica fondamentale. *Holz*, scrive Heidegger, è una parola antica per intendere il bosco, un termine che significa la legna-bosco, il bosco stesso in quanto *telos* e che implica l’interruzione stessa come *non-nascondimento*. Solo i guardiaboschi e i legnaioli sanno cosa esso sia e cosa significhi trovarsi su un *Holzweg*. Essi solo sanno custodirne, “salvaguardarne” l’epifania²². Non poteva essere che il bosco, con la sua specifica struttura spazio-temporale a ergersi a metafora per antonomasia di questi sentieri.

In esso, il termine *Ereignis* conquista una chiara dimensionalità spaziale, allontanandosi definitivamente dalla nozione di verità come rivelazione e da quella “metafisica della luce” che ha caratterizzato la storia del pensiero occidentale. È nell’orizzonte metaforico del bosco, difatti, che il termine *Lichtung* (radura) assume corpo come ciò che precede la *Licht* e che la consente, precisamente perché

17 Cfr. J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid 1914; tr. it. di G. Cacciatore e M.L. Mollo (a cura di), *Meditazioni del Chisciotte e altri saggi*, a cura di, Guida, Napoli 2016, p. 63.

18 P. Cerezo Galán, *Il bosco e la ginestra ardente. Appunti su poesia e realtà nelle Meditazioni del Chisciotte*, in G. Cacciatore e C. Cantillo (a cura di), *Omaggio a Ortega. A cent’anni dalle Meditazioni del Chisciotte (1914-2014)*, Guida, Napoli 2016, p. 69.

19 Cfr. P. Cerezo Galán, *Il bosco e la ginestra ardente. Appunti su poesia e realtà nelle Meditazioni del Chisciotte*, cit., p. 69.

20 *Ibidem*. Si veda inoltre l’articolo di M.L. Mollo, *La “selva ideale” del Chisciotte. La traduzione di hyle e morphé nelle Meditaciones*, in G. Cacciatore e C. Cantillo (a cura di), *Omaggio a Ortega. A cent’anni dalle Meditazioni del Chisciotte (1914-2014)*, cit., pp. 175-202.

21 M. Heidegger, *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1950; tr. it. di P. Chiodi (a cura di), *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968, p. 2.

22 Ivi, p. 1.

sottende a un dischiudere, a un aprirsi, a un liberare. *Licht*, *Lichten* e *Lichtung* sono, difatti, termini intrinsecamente connessi²³. *Lichten* significa liberare qualcosa (*leicht*), liberare dagli alberi uno spazio nel bosco. In tal senso, *Lichtung* è il suo carattere "luminoso-opaco"²⁴. Non vi è *Licht* senza *Lichtung*, spazio libero, radura. In questa articolazione risiede il problema del rapporto tra l'Essere e la verità come *alètheia*. La sua *non-svelatezza* sta propriamente in quella *Holz/hyle* cui ogni "sentiero interrotto" conduce, presso cui si interrompe. In tal senso, il bosco diviene "figura di interruzione".

La *Lichtung* heideggeriana risuona in un altro termine di cruciale importanza al fine di riflettere sulla complessità della figura del bosco: il *lucus*²⁵. Vico, nella *Scienza Nuova* del 1744 scrive: "[...] le prime città, [...] sursero con lo stare le famiglie lunga età ben ritirate e nascoste tra' sagri orrori de' boschi religiosi, i quali si trovano appo tutte le nazioni gentili antiche e, con l'idea comune a tutte, si dissero dalle genti latine 'luci', ch'erano 'terre bruciate dentro il chiuso de' boschi'"²⁶. Vico, pertanto, offre una ricostruzione narrativa di carattere storico-antropologico che individua nell'azione del "bruciare", di aprire uno spazio nel chiuso dei boschi, l'azione fondativa della civiltà. *Lucus*, infatti, significa ciò che "manca di luce" e che, tuttavia, si diceva *lucus* in relazione a *lux/lucis* (luce); cioè per la radura che si apriva nella foresta, radura aperta dal fuoco e dall'aratro e in cui si innalzavano gli altari (*aras*) da cui si osservava il cielo. In tal senso, "si sboscavano le selve" perché fosse possibile avere una prospettiva e contemplare da dove provenissero gli auspici; *lucus*, perciò, coincide con spazio sacro, *templum*. Esattamente sui limiti di quei primi templi del mondo furono in seguito costruite le mura delle prime città²⁷. La terra bruciata, il *lucus*, è pertanto apertura intesa come trasformazione della natura, conversione del bosco primordiale in mondo, in primo luogo della storia. È qui, difatti, che avviene il passaggio dall'errare ferino al mondo umano, al tempo storico. È qui che fu dato fuoco alle selve per ridurle a coltura/cultura; è qui, ancora, che si verifica il passaggio dal bosco all'urbe, da "ingens sylva" a *gens/gentis*, dall'innumerabile al numerabile. Il *lucus* è dunque l'aperto nel chiuso dei boschi in quanto mostra la contrapposizione tra l'essere chiuso, inospitale e privo di visibilità, quindi luogo di pericolo perché esposto all'attacco degli animali selvaggi, e l'apertura di uno spazio al suo interno, di un orizzonte di visibilità e di prevedibilità. Perciò, secondo Vico, è un *asylum*, sebbene in ogni caso, come osserva

23 Cfr. M. Heidegger, *Zur Sache des Denkens*, Klostermann, Frankfurt am Main 1962.

24 Cfr. M. Cacciari, "Lichtung": intorno a Heidegger e Zambrano, in A. Petterlini, G. Brianese, G. Goggi (a cura di), *Le parole dell'essere: per Emanuele Severino*, Bruno Mondadori, Milano 2005, pp. 123-124.

25 Il nesso semantico tra *lucus* e *radura* è attestato da un'arcaica preghiera contadina riportata da Catone in cui si fa riferimento alle cerimonie da compiere durante il taglio nel bosco. Cfr. F. Coarelli, *I luci del Lazio: la documentazione archeologica*, in *Les bois sacrés. Actes du Colloque international (Collection du Centre Jean Bérard)*, Napoli 1993, pp. 45-52; p. 47.

26 G. Vico, *La Scienza Nuova (1744). Con le varianti dell'edizione del 1730 e di due redazioni intermedie inedite*, in F. Nicolini (a cura di), Laterza, Bari 1928, § 16.

27 Ivi, § 480.

Cacciari, il soggetto sia sempre il bosco²⁸. In questa prospettiva, si stabilisce altresì una connessione suggestiva tra *lucus* e occhio (*orbis terrarum*): “le terre sboscate e colte furono i primi “orbis terrarum”... e ne restò la proprietà a latini, con cui “clypeus” era tondo”. Perciò, prosegue Vico, “ogni luco si disse nel senso di ‘occhio’, come ancor oggi si dicono ‘occhi’ l’apertura ond’entra il lume nelle case”²⁹.

Ma le selve vichiane costituiscono anche l’orizzonte entro il quale si situa l’atto di nascita del linguaggio, della *metafora* come prima funzione conoscitiva, primo atto di nominazione degli dèi, nell’orizzonte heideggeriano il “rivelare indicante” (*Dichtung*), da parte dei “poeti teologi”, i quali “*fungunt simul creduntque*” inaugurando la stagione dell’umano e sancendo il primato della parola poetica e metaforica. Si profila in tal modo un’interrelazione tra i termini *Lichtung*, *luce* e *lucus* che esprime bene la complessità semantica e metaforica che il bosco ha acquisito nell’immaginario filosofico, letterario e, infine, collettivo dell’Occidente.

Molto tempo prima di Vico, l’idea del bosco come luogo in cui si assiste alla nascita della civiltà e del linguaggio, come *lucus*, la si ritrova nel *De Architectura* di Vitruvio, in cui si afferma che gli esseri umani in principio trovarono rifugio nelle radure aperte dagli incendi prodotti dai fulmini, laddove impararono a governare il fuoco. È in questi spazi che, con l’inizio della convivenza tra gli esseri umani, hanno origine *lingua* e *architettura*³⁰. Il legame tra bosco e fuoco, ciò che concretamente fa spazio, secondo la narrazione vichiana e ancor prima vitruviana, è salvaguardato nel mondo romano attraverso la celebrazione della sacralità del fuoco nel tempio di Vesta, riproposto in ciascuna *domus* nell’associazione di *focus* (il focolare domestico) e di *ara*, l’altare in cui si veneravano i Lari. Tuttavia, il legame simbolico tra il fuoco e l’abitare sopravvive ben oltre il mondo romano, come testimonia l’utilizzo del termine fuoco o focolare per intendere l’ambiente familiare e domestico.

Sorprende relativamente, dunque, che la radura (*lucus*) cui ci riconduce Vitruvio, la memoria del bosco sacro, finisca per trasformarsi in una metafora architettonica. Il peristilio della *domus*, il quadriportico pubblico, il foro, e in seguito alcune trasposizioni cristiane come il quadriportico antistante le basiliche paleocristiane, il chiostro, i cortili colonnati delle residenze prestigiose, le piazze porticate, i *patios*, possono difatti essere interpretati come metafore architettoniche della radura. In tal senso, la memoria del bosco sacro sarebbe conservata tanto nei colonnati, quanto negli spazi di mediazione che costituiscono il *peristilium* della *domus*, e che si ritrovano spesso nel foro e nelle selve di colonne delle basiliche. Un’evocazione espressa dalla permeabilità dello stesso corpo basilicale sui lati lunghi, ovvero nell’interrelazione con lo spazio aperto che segnala la cooperazione di aperto e

28 Cfr. M. Cacciari, “*Lichtung*”: intorno a Heidegger e Zambrano, cit., pp. 123-124.

29 G. Vico, *La Scienza Nuova* (1744), cit., § 568. Si veda inoltre J.M. Sevilla Fernández, *Prolegómenos para una crítica de la razón problemática. Motivos en Vico y Ortega*, Anthropos, Cuajimalpa 2011.

30 Vitruvius Pollio, *De architectura. Vitruvio traduto, commentato et affigurato da Cesare Caesariano* (1521), a cura di Arnaldo Bruschi, Adriano Carugo e Francesco Paolo Fiore, Il Polifilo, Milano 1981.

chiuso nell'accogliere la comunità³¹. Ancora Marc-Antoine Laugier, abate gesuita e teorico dell'architettura fortemente ispirato dalle riflessioni di Rousseau, e fautore nei suoi *Essai sur l'architecture* (1753, 1755) di un'idea di architettura che fosse legittimata da natura e ragione, riscopre la metafora della radura: "Occorre dunque che diverse strade vi pervengano, come i sentieri di una foresta nello spazio dove si incontrano"³².

La foresta, quindi, sembra costituire una metafora fondativa della cultura europea, non solo perché le sono connessi, e persino vi scaturiscono, riflessioni di grande rilevanza quali il linguaggio e l'abitare, ma anche perché nelle modalità di visione che essa implica, nel farne esperienza, nei fenomeni di contrasto in termini di luminosità, colore, superficie e profondità cui costringe, nell'"oscillazione produttiva", *poietica* che la sua struttura consente, è forse la stessa metaforicità del pensiero a rivelarsi.

3. Boschi verticali e forest-cities: storia di un addomesticamento

Il bosco come figura architettonica mostra in modo chiaro un processo non solo di trasposizione bensì autenticamente osmotico tra il *foris* e l'interno dello spazio urbano. Se la polarità caratteristica dell'epoca romana tra "selvaggio" e "domestico" subisce già una ridefinizione significativa con la fusione delle civiltà durante il Medioevo per ibridarsi con l'organizzazione concentrica di tipo germanico, in cui lo spazio boschivo faceva parte del villaggio e il passaggio dalla casa alla foresta più profonda era graduale³³, è tuttavia a partire dall'epoca romantica e con la "filosofia del wilderness" che si impone una inedita attenzione affettiva nei confronti delle foreste, in concomitanza di un'evoluzione tecnica e industriale senza precedenti che influenza la progettazione architettonica e urbanistica.

Nel quadro di una sensibilità crescente nei confronti della questione ecologica, la compenetrazione all'insegna dell'ecosostenibilità percorre oggi strade differenti che si aggiungono a soluzioni più tradizionali: dall'architettura bioclimatica (tetti-giardino, facciate verdi, etc.) all'utilizzo di tecnologie estremamente sofisticate, come i sistemi di modellazione parametrica *Grasshopper* che consentono di riprodurre i funzionamenti e le strutture cellulari degli organismi o i sistemi di organizzazione e di adattamento evolutivo tipici degli habitat naturali. Esiste, pertanto, una dinamica mimetica, bio-ispirata, che prende il nome di architettura biomimetica, in cui la natura diviene fonte di ispirazione in termini non solo di forme, bensì anche di processi e strategie. È la città che imita la natura, che si

31 Cfr. G. Consonni, *La primavera, un manifesto politico. Bosco, radura, città*, in "Belfagor", vol. 66, 5 (30 settembre 2011), pp. 543-550, p. 546.

32 M-A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Duchesne, Parigi 1753, p. 187, cit. in G. Consonni, *La primavera, un manifesto politico. Bosco, radura, città*, in "Belfagor", vol. 66, 5 (30 settembre 2011), pp. 543-550, p. 545.

33 Cfr. P. Descola, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Parigi 2005.

concretizza nella realizzazione di edifici dinamici e che “respirano” come fossero organismi viventi.

È in questa prospettiva che sembra verificarsi anche un progressivo e singolare “addomesticamento” del bosco, sempre più incluso nello spazio urbano non più in termini di metafora architettonica bensì attraverso una sua vera e propria reintegrazione in inedite soluzioni. Se il Settecento è stato l’epoca dei giardini, attualmente sono formule quali “bosco verticale”, “foresta verticale”, “torre-bosco” a imporsi con successo. I termini “bosco” e “foresta”, che, come analizzato, trovano nella storia del paesaggio europeo profonde radici culturali e politiche, sono adottati nella riconfigurazione non solo di alcuni spazi urbani ma di intere città, nella prospettiva di una transizione dalle “*high-tech cities*” alle “*forest cities*”, di cui talune già in costruzione o ultimate. Gli obiettivi principali, come dichiarato dal *Manifesto* della Stefano Boeri architetti, consistono nel: contrastare l’aumento delle temperature, migliorare la qualità dell’aria, creare barriere antirumore e ambienti naturali trasformando il rapporto tra persone e piante in termini quantitativi (per ogni umano due alberi, otto arbusti e quaranta cespugli) e migliorare la biodiversità della regione³⁴.

Si tratta di progetti che poggiano su tecnologie avanzate e in cui la presenza della “foresta” o del “bosco” è intesa in termini di “dispositivo” secondo due accezioni specifiche: 1) come “dispositivo architettonico” che promuove la compresenza di architettura e natura nelle aree urbane e favorisce la creazione di ecosistemi urbani complessi; 2) come “dispositivo anti-sprawl”, ovvero capace di invertire il processo di espansione giacché crea relazioni di prossimità fra l’ambiente antropizzato e quello naturale, offrendosi come alternativa, all’interno della città, alla prossimità con il mondo vegetale solitamente compreso in una prospettiva di edilizia suburbana che afferma la formula, oramai insostenibile in termini energetici, della villetta con giardino e della consumazione di suolo agricolo e naturale.

Nei progetti di forestazione urbana che prendono il nome di “bosco verticale” e che ripropongono in diverse città il modello inizialmente sperimentato a Milano, non è la “natura” genericamente intesa a essere implicata, e neppure il giardino, ma precisamente il bosco o la foresta, segnalando pertanto un programma differente, un’intenzione precisa, che mira a una riconfigurazione significativa delle aree urbane in cui gli spazi privati, spesso appartamenti, sono pensati in termini di dispositivi funzionali al progetto di forestazione urbana. In questa prospettiva, *polis* e *oikos*, trovano, in un certo senso, un punto di incontro inedito nella ridefinizione eco-logica della città.

Tuttavia, i termini bosco o foresta sembrano essere assunti esclusivamente sulla base di definizioni scientifiche, ovvero di carattere quantitativo che li descrivono in termini di aree di superficie più o meno estese, costituite da un numero di alberi ad alto fusto tale da creare un ecosistema o come “serbatoi di biodiversità”. Bosco e

34 Cfr. <https://www.stefano-boeri-architetti.net/urban-forestry/>.

foresta, pertanto, risultano svuotati della profondità che risuona ancora nell'immaginario collettivo e che, forse, consentirebbe una riconfigurazione più profonda e radicale della città, perché già di per sé foriera di una nozione di spazio differente.

In tal senso, nell'impiego di questi termini che definiscono un *concept* architettonico la domanda orteghiana sembra risuonare criticamente: quanti alberi costituiscono un bosco? Domanda che svincola definitivamente il bosco dall'appiattimento, dalla bidimensionalità della sua accezione scientifica, quando impermeabile alla sua vicenda figurativo-metaforica e, prima ancora, all'esperienza percettivo-sensoriale che esso consente.

Infatti, "bosco" e "foresta" sono reintegrati nelle aree urbane operando trasformazioni concettuali e simboliche significative. Il bosco diviene verticale, sovvertendo il principio stesso della sua estensione. Difatti, se è vero che nella foresta si fa esperienza anzitutto della verticalità degli alberi, è piuttosto la sua estensione a caratterizzarla, giacché è solo nella sua orizzontalità che è possibile attraversarla, percorrerla. Inserito nella struttura verticale della torre, invece, il bosco si trasforma nei suoi aspetti più decisivi. In primo luogo, infatti, si ibrida con un dispositivo architettonico di straordinario valore simbolico; un dispositivo di "visione dall'alto" che nella sua forma più "disciplinare", come rileva Foucault, è propriamente "macchina per dissociare la coppia vedere-essere visti"³⁵. In secondo luogo, disposto verticalmente, il bosco diviene spazio non percorribile e se, come osserva Edward Hall, il modo in cui sono vissuti e percepiti gli spazi esteriori dipende dalla possibilità o meno di percorrerli, di muoversi in essi³⁶, negando l'estensione degli spazi verdi, la loro orizzontalità, si realizza una trasformazione radicale in termini percettivi e di vissuto. Inoltre, sebbene la foresta resti propriamente un *foris*, sembra in tal modo configurarsi come un *foris*-privato di inedito statuto. Giardini e boschi sono stati spesso proprietà private, tuttavia, attraverso questa nuova formula, il bosco si afferma in quanto parte integrante della città, in quanto spazio pubblico, dal momento che, nonostante sia propriamente escluso da esso, giacché non percorribile, contribuisce nondimeno al suo miglioramento in termini di biodiversità e inquinamento. Infine, la struttura visibile-invisibile che caratterizza la trama stessa del suo spazio, e che è connessa all'esperienza del muoversi in esso (orizzonte mobile), è modificata in direzione di una piena visibilità del bosco. Una direzione che attesta quella che, secondo Lyotard, è precisamente la vocazione della megalopoli, ovvero la riduzione sistematica dell'indomabile, l'affermazione del "senza resto". Perché se la *domus* implicava ciò che non riusciva a dominare – era *domus* proprio nel suo rapporto con l'indomabile (lo "spazio-natura") che tratteneva rap-presentandolo – e se qualcosa della *domus* sopravvive ancora nella metropoli (intesa

35 M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Parigi 1975; tr. it. di A. Tarchetti, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1976, p. 220.

36 Cfr. E.T. Hall, *The Hidden Dimension*, Doubleday & C., New York, 1966; tr. fr. Di A. Petita, postfazione di F. Choay, *La dimension cachée*, Seuil, Parigi p. 76.

come *polis-mèter*, città madre), al contrario “la megalopoli non si riferisce che a una grandezza che eccede la scala domestica”³⁷. La si abita, allora, esattamente designandola in quanto inabitabile, testimoniando la *domus* perduta e piegando il fuori, la selvatichezza, all’interno di sé³⁸. In tal senso, essa persegue un programma di “mobilitazione totale per la trasparenza”³⁹, in cui l’indomabile non ha possibilità alcuna di essere rappresentato. Ma, al contrario, è ricondotto, ridotto, all’orizzonte dell’esplicito, del comunicabile, dell’informazione. Senza resto.

Nel suo *Manifesto per la pianificazione dell’avvenire*, Hall insiste, più che sulla creazione di “cinture verdi” nelle aree urbane, sull’urgenza di vaste “zone selvagge” al fine di contrastare gli orrori della megalopoli. E ancora, in *Psicanalisi e urbanismo*, mette in evidenza l’esistenza di “soglie di denaturalizzazione” e sottolinea la necessità per la costruzione (*Bildung*) dell’“individuo sociale” di unità spaziali dalla forte connotazione affettiva⁴⁰.

Connotazione affettiva, zone selvagge, di invisibilità e “inabitabilità”, e persino di fantasmizzazione che facciano da contrappunto alle aree urbane come un *foris* che tuttavia costituisca la sua trama interna, sono aspetti cui i progetti menzionati non sembrano prestare la dovuta attenzione, appiattendolo in tal modo il concetto di spazio. Il tentativo di reinserire la foresta nello spazio urbano, nel suo paesaggio, convertendolo in protagonista dello *skyline*, indica un’operazione complessa di risemantizzazione est-etica e un sodalizio tra natura e tecnica che, tuttavia, rivendica il valore della natura in una prospettiva oggettivante e matematizzante.

Per contrastare un tale modello, o farne emergere le criticità, è forse utile ricorrere, oltre alle riflessioni in ambito letterario e filosofico come precedentemente proposto, ai poeti. Diviene allora possibile isolare una serie di aspetti che caratterizzano il bosco o la foresta, di termini ricorrenti che la designano, e che attestano un’esperienza percettiva del suo spazio sottostimata nelle soluzioni architettoniche finora considerate. È possibile individuare questi aspetti in alcuni termini, quali vastità (*vastum*, ovvero vuoto), immensità, spessore, aperto-chiuso, silenzio, profondità, opacità, densità, che testimoniano di una complessità esperienziale e percettivo-sensoriale necessariamente da reintegrare.

Alcuni di questi aspetti sono stati messi in luce da Bachelard che, in *Poetica dello spazio*, parla dell’immensità della foresta come di una “immensità – intesa come una categoria filosofica della *rêverie* – intima”. In effetti, il suo è uno spazio che va al di là dei corpi e che sembra illimitato, che “accumula *sur place* la sua infinità”⁴¹. In tal senso, la foresta non è un insieme di alberi, bensì una realtà eccedente e “antecedente”, che va oltre la logica del “non-io”; essa è, scrive Bachelard, un “pre-io”

37 Lyotard, *op. cit.*, p. 249.

38 Cfr. *ivi*, p. 250.

39 *Ivi*, p. 252.

40 Cfr. E.T. Hall, *Psychoanalyse et Urbanisme*, Gallimard, Parigi 1970; cit. da F. Choay, *Postface*, in E.T. Hall, *La dimension cachée*, cit., p. 243.

41 G. Bachelard, *Poétique de l’espace*, Presses Universitaires de France, Parigi 1957; tr. it. di E. Catalano, *Poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 2006 p. 220.

e ancor più un "pre-noi"⁴². Tale immensità non dipende dalle informazioni del geografo. Piuttosto, sebbene scaturisca da quanto si offre allo sguardo, al tempo stesso lo trascende giacché è "intima", ovvero deriva dalla coscienza dell'essere contemplante e dalla partecipazione alle immagini di immensità, da un contatto intimo tra il piccolo e il grande.

Non è un caso, allora, che la parola "vasto", ampiamente utilizzata per indicare la foresta in epoca medievale, si presenti come termine proprio della poetica baudelairiana, designando l'infinità dello spazio intimo grazie a un sistema di *correspondences* che trasformano le "immensità" del mondo in "intensità" del nostro essere, l'immensità dello spazio del mondo nella profondità dello "spazio del dentro". È esattamente questa immensità, pertanto, questa dilatazione, *es-tensione* ed *es-pansione*, la conquista dell'intimità. Ma per "corrispondenza" si deve intendere anzitutto un'azione poetica; essa è *poiesis* "contro l'accidente dei limiti"⁴³, è ciò che consente propriamente di abitare nella rivendicazione della sua priorità rispetto al costruire. Se l'immensità, che trova nella foresta, anche in *Poetica dello spazio*, il suo luogo d'elezione, è definita da Bachelard come categoria dell'immaginazione poetica⁴⁴, è perché essa è tale nella sua corrispondenza con l'intimità: la casa, il corpo come prototipo originario di ogni dimora; l'uomo – osserva Barthes – ha inventato la casa come operazione simbolica sulla base del proprio corpo⁴⁵. In questa prospettiva, è forse possibile ravvisare una stretta correlazione tra la stanza, il luogo più privato della casa, "luogo di fantasmaticizzazione protetta", secondo Barthes, e la foresta, tra spazio del mondo e spazio del dentro, che la foresta come "immensità intima" custodisce e anzi rivendica in contrasto con la trasparenza allucinata dei nuovi modelli urbani e delle megalopoli del futuro. Alla *es*-posizione della casa, possibile grazie all'utilizzo da parte del soggetto-utente di piattaforme digitali, è allora necessario opporre l'*es*-pansione, l'*es*-tensione come conquista dell'intimità, la sola capace di un riequilibrio delle istanze in gioco nella dialettica *oikos-polis* e, forse, di una sua risemantizzazione. In tal senso, la foresta va ripensata in termini di dispositivo di abitabilità, di un abitare poetico impossibile quando non intesa come spazio percorribile ed esperibile nei suoi aspetti essenziali.

Tra questi, assume particolare importanza la profondità, secondo Merleau-Ponty il "mezzo di cui le cose dispongono per restare nitide, per restare cose, pur non essendo ciò che io guardo attualmente". Dimensione per eccellenza del simultaneo, "senza di essa non ci sarebbe un mondo, non ci sarebbe Essere, ma solo un'unica zona mobile di nitidezza che non potrebbe portarsi qui senza abbandonare tutto il resto, – e una sintesi di queste 'vedute'". Vedute "impossibili" nella loro nitidezza e che, pertanto, si danno precisamente in quanto

42 Ivi, p. 265.

43 Ivi, p. 235.

44 Ivi, p. 233.

45 Cfr. R. Barthes, *op. cit.*

apertura, profondità. In tal senso, è “la profondità a far sì le cose abbiano una “carne”: e cioè oppongano alla mia ispezione degli ostacoli, una resistenza che è appunto la loro realtà, la loro ‘apertura’”⁴⁶.

La struttura stessa della foresta, dunque, deve essere intesa come un potente dispositivo di visione perché insegna la profondità e, in essa, la possibilità di realizzare una riconfigurazione mai esauribile e autentica dello spazio. E lo spazio, come attesta la lingua tedesca, è *Raum*, ovvero ciò che è liberato (*etwas Eingeräumtes*) e posto entro dei limiti, e che proprio a partire da questi limiti inizia la sua essenza. Ma gli spazi, scrive Heidegger, ricevono la loro essenza dai “luoghi”, che dispongono (*einräumt*) lo spazio in quanto accordano un “posto” alla Quadratura (terra e cielo, umani e divini). In tal senso, la foresta come luogo costituisce un antidoto contro lo sconfinamento della megalopoli.

4. Ecopoietiche possibili

La foresta non solo può, bensì deve essere interpretata come “dispositivo” di visione e di abitabilità paradossalmente proprio in quanto designa l'*invisibile* e l'*inabitabile*. Non “dispositivo architettonico”, quindi, ma luogo che dispone lo spazio sancendo l'eccedenza dell'abitare rispetto al costruire tramite l'affermazione della sua irriducibilità a mera entità e a ciò che è rappresentabile, e nell'apertura di uno spazio differente e rinnovatore. Solo in questo modo essa consente una costante riconfigurazione dello spazio urbano. Abitare, è il “modo in cui i mortali sono sulla terra”⁴⁷, scrive Heidegger; e “i mortali proteggono e curano le cose che crescono, e edificano in modo appropriato quelle che non crescono da sé. Curare e edificare costituiscono il costruire in senso stretto. L'abitare, nella misura in cui mette al riparo la Quadratura nelle cose, è, in quanto un mettere al riparo, un costruire”⁴⁸.

In questa prospettiva, quindi, la foresta come dispositivo di riconfigurazione dello spazio urbano è possibile grazie alla presenza attiva dell'immaginario, che è “fatto di immagini, analogie, metafore, simboli, miti, narrazioni che s'insinuano nel suo vissuto, anche a sua insaputa, che penetrano nei suoi pensieri per orientarli”, osserva Wunemberger. Dell'immaginario e, in esso, dell'immaginazione intesa come processo psichico in grado di produrre immagini fondamentali e narrazioni fondanti capaci di organizzare l'esistenza⁴⁹, di vivificare e rendere operanti mondi invisibili che possano fare luce sul nostro grazie a funzioni intese in termini di “orientamento istitutivo-pratico” e perciò mai definitivo. Qui risiede il valore irriducibile di un *abitare poietico* e, in esso, della foresta come *ecopoiesi* (*οικος*, “casa”,

46 M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, a cura di M. Carbone, Bompiani, Milano.

47 M. Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, 1957; *Costruire, abitare, pensare* (1951), in Id., *Saggi e discorsi*, tr. it. di G. Vattimo, Mursia, Milano 1976, p. 98.

48 M. Heidegger, *Costruire, abitare, pensare*, cit., p. 101.

49 J.J. Wunemberger, *L'imaginaire*, Presses Universitaires de France, Paris, 2003; tr. it. di V. Chiore, *L'immaginario*, Il Nuovo Melangolo, Genova 2008, p. 8.

e ποιησις, "produzione") possibile, efficace contro una programmatica riduzione dell'irrapresentabile e il progressivo impoverimento dell'immaginario.

In quanto organismo immaginifico-simbolico, l'immaginario è ciò attraverso cui una società urbana realizza una sorta di "autoritratto". Precisamente nella sua realizzazione, nell'urbanizzazione di tale immagine⁵⁰, nella circolarità di questa dinamica, si dà la possibilità di una riconfigurazione dello spazio. "Abitare esteticamente una città", osserva Milani, vuol dire "comprendere le caratteristiche visibili e strutturali dei suoi edifici, l'affacciarsi degli spazi privati su quelli pubblici, se vogliamo persino riflettere su quelli che possiamo definire come interspazi, spazi di congiuntura tra pubblico e privato. Vuol dire anche comprenderne l'estensione orizzontale e verticale delle costruzioni e le loro agglomerazioni"⁵¹. Significa, pertanto, considerarne la retorica, che è mappa degli spostamenti in relazione allo spirito di narrazione che caratterizza da sempre l'avventura umana. E in questa drammaturgia spaziale il bosco si inserisce efficacemente solo se assunto in quanto "figura di interruzione".

In tal senso, più che come "serbatoio di biodiversità" esso deve, semmai, essere inteso come un "serbatoio celeste", per riprendere una felice espressione di Zambrano: "Le città, i templi, la stessa casa erano 'serbatoi celesti'. Edificare, l'attività più pratica di tutte, non era costruire un pieno, ma circoscrivere un vuoto, uno spazio [...] dove il cielo discende"⁵². Perché edificare e costruire, osserva la filosofa spagnola, presuppongono lo spazio abitativo, lo spazio proprio dell'uomo, che è anche spazio per l'uomo che si rivolge al divino. "Serbatoio" da assumere anche secondo l'uso che fa del termine Le Goff nella sua analisi, per certi versi, cartografica sul meraviglioso. Giacché la parola "serbatoio" significa qualsiasi recipiente o cavità destinata a contenere, un ambiente che conserva una fonte di alimentazione, persino un archivio; ma, ancor prima, indica il "serbare", il "custodire". Per questo il termine è doppiamente adeguato a descrivere il bosco in tutta la sua complessità.

Solo in quanto "serbatoio celeste", però, la foresta ci rammenta che "poeticamente abita l'uomo" e che è precisamente un vuoto, anziché un pieno, a dover essere abitato. Ma "inscrivere il vuoto" è ciò che risuona nel termine *oikonomia*. Pertanto, è in questo intreccio, nel rapporto tra foresta e città come luogo *foris* che la città integra avendone cura e "abitandolo", che forse ancora si incontrano *oikos* e *polis*.

50 R. Milani, *L'arte del paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2001, p. 59.

51 Ivi, p. 58.

52 Zambrano, *El hombre y lo divino*, Fondo de Cultura Económica, Città del Messico 1955; tr. it. di G. Ferraro, introduzione di V. Vitiello, *L'uomo e il divino*, Edizioni Lavoro, Roma 2008, p. 89.

