

BLACK ITALY
GIOVANNI CARLI
EGIDIO CUTILLO
GIANLUCA DRIGO
DARIO GENTILI
JACOPO LEVERATTO
SARA MARINI
VINCENZO MOSCHETTI
ALBERTO PETRACCHIN
GABRIELE TORELLI
FRANCESCA ZANOTTO
LUCA ZILIO

SOPRA UN BOSCO DI CHIODI

A CURA DI SARA MARINI

*
M
I
M
E
S
I
S

SOPRA UN BOSCO DI CHIODI



A CURA DI
SARA MARINI

Mimesis

SOPRA UN BOSCO DI CHIODI
a cura di Sara Marini

“Sopra un bosco di chiodi” raccoglie e restituisce ricerche e riflessioni sul disegno della selva e sui suoi riflessi nel contesto veneziano. Le stesse ricerche sono state in parte presentate e anticipate nel seminario omonimo, organizzato dall'unità di ricerca dell'Università luav di Venezia, che si è tenuto il 12 novembre 2021.

EDITORE
Mimesis Edizioni
Via Monfalcone, 17/19
20099 Sesto San Giovanni
Milano – Italia
www.mimesisedizioni.it

PRIMA EDIZIONE
Gennaio 2023

ISBN
9788857597843

DOI
10.7413/1234-1234013

STAMPA
Finito di stampare nel mese di gennaio 2023
da Digital Team – Fano (PU)

CARATTERI TIPOGRAFICI
Union, Radim Peško, 2006
JJannon, François Rappo, 2019

LAYOUT GRAFICO
bruno, Venezia

IMPAGINAZIONE
Vincenzo Moschetti

© 2023 Mimesis Edizioni
Immagini, elaborazioni grafiche e testi
© Gli Autori

Il presente volume è stato realizzato con
Fondi Mur-Prin 2017 (D.D. 3728/2017).
Il libro è disponibile anche in accesso aperto.

Ogni volume della collana è sottoposto alla
revisione di referees scelti tra i componenti del
Comitato scientifico.

Per le immagini contenute in questo volume
gli autori rimangono a disposizione degli
eventuali aventi diritto che non sia stato
possibile rintracciare. I diritti di traduzione, di
memorizzazione elettronica, di riproduzione e
di adattamento anche parziale, con qualsiasi
mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

COLLANA SYLVA
Progetto dell'Unità di ricerca dell'Università
luav di Venezia nell'ambito del PRIN «SYLVA.
Ripensare la “selva”. Verso una nuova alleanza
tra biologico e artefatto, natura e società,
selvatichezza e umanità». Call 2017, SH2. Unità
di ricerca: Università degli Studi di Roma Tre
(coordinamento), Università luav di Venezia,
Università degli Studi di Genova, Università
degli Studi di Padova.

DIRETTA DA
Sara Marini
Università luav di Venezia

COMITATO SCIENTIFICO
Giorgia Aquilar
Berlin International University of Applied Sciences
Piotr Barbarewicz
Università degli Studi di Udine
Alberto Bertagna
Università degli Studi di Genova
Malvina Borgherini
Università luav di Venezia
Marco Brocca
Università del Salento
Fulvio Cortese
Università degli Studi di Trento
Esther Giani
Università luav di Venezia
Massimiliano Giberti
Università degli Studi di Genova
Stamatina Kousidi
Politecnico di Milano
Luigi Latini
Università luav di Venezia
Jacopo Leveratto
Politecnico di Milano
Valerio Paolo Mosco
Università luav di Venezia
Giuseppe Piperata
Università luav di Venezia
Alessandro Rocca
Politecnico di Milano
Micol Roversi Monaco
Università luav di Venezia
Gabriele Torelli
Università luav di Venezia
Laura Zampieri
Università luav di Venezia
Leonardo Zanetti
Alma Mater Studiorum Università di Bologna

SOPRA UN BOSCO DI CHIODI

Σ I
Y U
L A
V A
Δ V

| | |
|--------------------|---|
| 6—26 | SOPRA UN BOSCO DI CHIODI. IL DISEGNO DELLA SELVA E LA SUA OMBRA VENEZIANA SARA MARINI |
| DISEGNARE LA SELVA | |
| 28—37 | DISEGNI DEL COSMO, DISEGNI DELLA SELVA DARIO GENTILI |
| 38—55 | CONFINI. PARCHI, RIFUGI, RISERVE E IL DISEGNO DELLA <i>WILDERNESS</i> AMERICANA FRANCESCA ZANOTTO |
| 56—69 | LA MODERNITÀ ALTERNATIVA DI WILLY LANGE: IL “GIARDINO NATURALE” E LA SELVA COME PRINCIPIO ORDINATORE DEL PROGETTO GIANLUCA DRIGO |
| 70—91 | LA FORESTA ZEGNA. UN PROGETTO “NATURALE” TRA LEGISLAZIONE ARTE E ARTIFICIO LUCA ZILIO |
| 92—109 | <i>FROM SCRATCHES</i> . TRE DISEGNI DI SELVE DI FONDAZIONE JACOPO LEVERATTO |
| 110—121 | TUTELA E PROMOZIONE DELLA SELVA URBANA A VENEZIA GABRIELE TORELLI |

| | |
|---------|---|
| 122—138 | SEQUENZE PER TRACCE NATURALI BLACK ITALY (LUCA RUALI, MATA TOMASELLO TRIFILO) |
|---------|---|

OMBRE VENEZIANE

| | |
|---------|---|
| 140—159 | SPETTRI NOVISSIMI: TEATRO DEL MONDO, ARCA, <i>ASPIRATION</i> . TRE ATTI NELLA SELVA DEI SEGNI VENEZIANI EGIDIO CUTILLO |
| 160—179 | <i>VENICE TURBULENCES</i> . L'ISOLA DI EMBT COME AVAMPOSTO NELLA SELVA VINCENZO MOSCHETTI |
| 180—193 | VENEZIA E L'APOCALISSE. TRE ARCHITETTURE DI MASSIMO SCOLARI E UNA POSSIBILE FUGA ALBERTO PETRACCHIN |
| 194—211 | DI CASE, ISOLE E SELVE. OMEOMERIE VENEZIANE GIOVANNI CARLI |
| 214—220 | BIBLIOGRAFIE |
| 222—273 | BIOGRAFIE |

SOPRA UN BOSCO DI CHIODI. IL DISEGNO DELLA SELVA E LA SUA OMBRA VENEZIANA

SARA MARINI

7

SOPRA UN BOSCO DI CHIODI

Alberi capofitti a testa in giù, piantati con una specie di incudine tirata su a forza di carrucole. [...] I tronchi si sono mineralizzati proprio grazie al fango, che li ha avvolti nella sua guaina protettiva, ha impedito che marcissero a contatto con l'ossigeno: in apnea per secoli, il legno si è trasformato quasi in pietra. Stai camminando sopra una sterminata foresta capovolta, stai passeggiando sopra un incredibile bosco alla rovescia. Sembra l'invenzione di un mediocre scrittore di fantascienza, invece è vero. Ti descrivo cosa succede al tuo corpo a Venezia. Tiziano Scarpa, *Venezia è un pesce*†

Combattere la natura o farsene abito fino a penetrarla, lucrarne gli aspetti dialettici rispetto alla concentrazione, ordinarla in geometrie o farne nella coltivazione del giardino natura ideale, eletta, recinto cosmologico, paradiso terrestre, natura propizia al vivere umano contro la natura selvaggia o a questa invece appellarsi pedagogicamente come specchio della verità e bontà dell'uomo, sono atteggiamenti a cui a volta a volta hanno corrisposto in senso architettonico precise e differenziate risposte. Vittorio Gregotti, *Il territorio dell'architettura*‡

SOPRA UN BOSCO DI CHIODI

L'immagine *sopra un bosco di chiodi* riecheggia figure letterarie – da quelle incise da Bohumil Hrabal raccontando l'ossessione di un bambino a quelle evocate da Tiziano Scarpa per guidare dentro Venezia –, annoda parole con disegni, testi dal significato universale con precise culture materiali, figure immaginifiche con strutture progettanti.

Sopra un bosco di pali sorge appunto Venezia, questa realtà costruttiva non è evidente, è celata ma concreta. La struttura fondativa della città è qui un dato che collega

la laguna con le Alpi, che ricorda il senso della coltivazione del bosco della Serenissima, che rimette in campo l'ecologia dei territori: la relazione che lega due luoghi tra loro distanti ma dipendenti. Quella stessa massa di chiodi, però, è anche un insieme di linee di tensioni, un costruito astratto e teorico che vuole restituire un possibile disegno della selva. Il bosco di chiodi è quindi una figura molteplice: evoca elementi del *vivant* coltivati (il bosco del Cansiglio) o minerali (come nel gioco di cui scrive Hrabal citato poi da Scarpa) predisposti come strumenti della modificazione o della costruzione. Qui i chiodi non uniscono: si stagliano uno di fianco all'altro per tratteggiare una zona, sono guardati prima che siano consolidati e celati mettendo in gioco anche la condizione dell'osservatore. Quest'ultimo posto "sopra" è invitato a partecipare: il suo corpo, come quello di un fahiro, è convocato e posto in una posizione scomoda, superabile solo con un'azione. Si vuole così rendere palese l'impossibilità di "abitare" la selva da mero spettatore e mettere al centro del ragionamento il comportamento, il gesto, il proposito che ne consegue. Cercare il disegno della selva e poi coglierne i riflessi nell'ombra veneziana sono quindi mete per continuare, di nuovo, a misurare la posizione che in essa (sempre nella selva) assume il progetto dell'architettura, l'estensione del suo territorio. Disegno e ombra, ancora, rappresentano rispettivamente la conoscenza e il controllo di un dato fenomeno, di una condizione trovata e il riflesso concreto e mutevole al variare delle luci della stessa situazione. Se il disegno suggerisce certezze, l'ombra impone continue rettifiche e ricorda che oltre a forme e figure la scena è attraversata da presenze intangibili, energie latenti e moti repentini. Calibrare il disegno della selva e poi immergersi nell'ombra veneziana sono due movimenti necessari per costruire un percorso che dall'osservazione dei fenomeni, che

attraversano le realtà, procede dentro l'indagine teorica per approdare nei territori del progetto dell'architettura. Se "fin dai tempi primordiali l'uomo è ricorso a determinati interventi nella natura" ^Λ e mentre questi interventi, queste modifiche, queste nuove genetiche procedono, oggi, comunque, l'Italia si scopre essere diventata un paese forestale. La selva avanza ^λ, aumenta la propria massa e mole avvantaggiandosi di un mondo un tempo coltivato e controllato, approfittando di molte ritirate dettate dal crollo demografico, dall'abbandono dell'agricoltura, dalla concentrazione nelle città. Questa avanzata palesa anche una perdita di conoscenza, cultura, immaginario e di "saper fare" in un ambiente che si pensava facilmente dominabile e utilizzabile. Nessuna conoscenza scientifica diffusa colma l'incedere della selva ^t che si propone così come una condizione nuovamente ignota. La selva contemporanea non è però una condizione confinabile nel territorio oltre l'urbano o solo in un preciso perimetro nazionale: un magma di tensioni e conflitti sociali attraversa le città concretizzandosi anche in forme dello spazio. Già la città murata di Kowloon in Cina, forte militare poi trasformatosi "spontaneamente" in un alveare umano e architettonico – dal perimetro rettangolare di duecentodieci per centoventi metri di lato e quattordici piani di altezza – ne era un'evidente testimonianza. Demolita nel 1994 proponeva poche e puntuali relazioni con l'esterno e metteva in forma condizioni di vita proprie di una densa baracopoli verticale e monumentale. Tornando alla scena nazionale, conoscono lo stesso destino della città cinese, ovvero una forzata amnesia, anche sei delle sette Vele di Scampia, progettate da un esercito di tecnici capeggiati dall'architetto Francesco di Salvo, e le Dighe di Begato a Genova disegnate da Piero Gambacciani. Entrambi i quartieri fanno corrispondere il proprio

nome alla propria forma, inneggiando a una orgogliosa idea di modernità si propongono come megastrutture* a dominio dei territori in cui si stagliano, mentre nel tempo rappresentano sempre più manifeste enclaves del degrado sociale. La città di Kowloon è cresciuta senza un obiettivo – o meglio molteplici e altalenanti direzioni politiche, sociali, economiche hanno fatto dilatare in altezza la sua forma finita di isola eccezionale –, le grandi case collettive nazionali sono state il risultato di piani e progetti sospinti da una precisa intenzione, eppure le due realtà si sono incontrate nello stesso destino.

Mentre i concreti baluardi della modernità novecentesca e della miseria sociale sono abbattuti, il progetto contemporaneo ripiega dentro strutture esistenti, costruisce avventure spaziali controllate dimenticando la grande dimensione ma non cancellando il binomio modernista “razionale e selvaggio”. Ad esempio la piscina recentemente realizzata in Cina dallo studio olandese MVRDV occupa il sedime di un centro commerciale dismesso (a ribadire la fine del ciclo di vita dei nonluoghi affrontati da Augé al termine del Novecento), seminterrato e perimetrato da arterie stradali nel cuore della città di Tainan. Il passato del luogo è citato: persiste con brani che emergono dall’acqua come nobili rovine, rende incerta la datazione della nuova scena. Con la complicità dei fotografi, l’architettura di questo spazio pubblico è dichiaratamente affermata come un brano di città allagabile. Il progetto si sarebbe potuto accontentare di definire un luogo dove sostare all’aperto e poi di delimitare l’invaso dove nuotare o giocare, invece costruisce una situazione carica di false incertezze: il nuovo convive con vestigia di un recente passato (ma aggiornate), la piscina è una laguna che si appropria di spazi urbani, il suo perimetro è dubbio ma l’acqua è limpida. I bambini traggono divertimento da una situazione spaziale avventurosa, la stessa situazione che

colpisce improvvisamente e ripetutamente le città del pianeta con risultati drammatici, gli adulti sono sereni perché il luogo è chiaramente perimetrato e controllato. L’innesto dell’apparentemente spontaneo all’interno di uno spazio conformato ricorre anche nel progetto dell’artista svizzero Klaus Littmann che nel 2019 impianta un bosco nel campo di calcio dello stadio di Klagenfurt. Qui emerge però un’altra questione: brani e oggetti urbani abbandonati non sempre incontrano nuove funzioni, il loro peso e mole a volte sono tali che vanno sospesi dal circuito della città. Lo stadio austriaco appunto conosceva un uso sporadico, la destinazione per la quale era stato costruito era venuta meno e piuttosto che optare per un’onerosa demolizione si è preferito procedere spettacolarizzando (così appare dagli spalti) la paradossale occupazione da parte di una foresta di un’area che è stata concepita come un vuoto.

Appunto si torna a ragionare sulla *bios* e sulla posizione che la cultura e il progetto possono assumere in relazione con essa. Nel 1969 Germano Celant intitolava un suo articolo *La natura è insorta*¹¹, quell’insorgere coincideva con codifiche necessarie, come ad esempio in *Spoglia d’oro su spine* dove Giuseppe Penone replica dinamiche osservate e rimette in campo materiali trovati artefatti. L’equilibrio conseguito tra pensiero e vita nella corrente dell’arte povera offre alcuni appunti e precedenti al problema del disegno e della rappresentazione del *vivant*. Esplorando il confine del moto animato, della ripetizione nella diversità degli elementi della natura, misurando la distanza tra informale e spazio espositivo, certamente l’arte ha messo in campo codici e procedure utili alla riconsiderazione di un rapporto al tempo dato per scontato. Evitando il problema del conflitto, comprendendo il contenuto negli spazi deputati al proprio discorso e dichiarando la possibile concettualizzazione della natura, l’arte di allora ha mostrato uno stadio del

discorso che l'architettura di oggi è chiamata a superare. Case incerte e terreni mobili segnano l'attuale scena: l'obiettivo ora è capire come attraversare la selva senza impiantare nuove città, come attraversare e poter tornare puntualmente ad abitare selve, territori e città abbandonati, come accettare che la natura e le sue forme del tempo siano lo spazio animato, l'orizzonte di riferimento e come l'architettura possa vivere in esso. Le figure che possono proporsi per questa relazione sono avamposti ed arche. Entrambe non presuppongono evoluzioni urbane: la prima predice un possibile altro spostamento, la seconda, lavorando più con il tempo che con lo spazio, preannuncia un suo altrettanto possibile cambio di stato: la propria apertura, con il conseguente rilascio del contenuto custodito. Sia l'avamposto che l'arca sono dispositivi che pongono attenzione alla conformazione dell'attacco a terra e dell'attacco al cielo perché prevedono un esterno che sostanzialmente si presenta e offre come un deserto, sempre da attraversare. Sono architetture che per propria natura non cercano mimesi con il contesto, ne sono distinte, non cercano tradizioni a cui appellarsi, presentano un'evidente estraneità spaziale e materiale; per insediarsi però devono conoscere geografie tradotte in mappe, condizioni codificate in numeri e dati, così come per trovare le proprie ragioni d'essere. Cedric Price con *City of the Future* (1965) immagina un insieme di manufatti posti sopra un piano cingolato, la struttura si predispone per attraversare il mondo e, forse, fondare quello che verrà. Site con BEST Forest Building, un retail store realizzato a Richmond nel 1980, predispone la messa in scena della distruzione di un brano di foresta ai danni di un'architettura commerciale. L'architettura non è solo un edificio, ma anche una selva che apparentemente è arrivata dopo a infrangere la struttura realizzata, a riprendersi il proprio originario

spazio mettendosi tra la facciata principale e il corpo in uso. Mentre Site concretizza una convivenza non pacifica ma progettata, sempre negli Stati Uniti d'America Rural Studio verifica la persistenza della cultura materiale come fondamento della costruzione architettonica. In Corrugated Cardboard Pod, abitazione realizzata dagli studenti della Auburn University nel 2001 a Newbern, un muro è una pila di balle di materiali edili scartati dalla forma rettangolare. La parete, animata dalla propria imperfezione congenita, offre un discorso sull'ecologia, sul confort, sui valori dello spazio: è un soggetto attivo nell'interno che appartiene anche a processi di trasformazione che investono lo spazio antistante e il territorio prossimo. Ancora, l'architettura si adopera oggi per costruire nuovi ambienti, consapevole della mediocrità dei paesaggi costruiti: decreta nuove isole. La Plaza of Kanagawa Institute of Technology, realizzata da Junya Ishigami in Giappone nel 2021 è appunto un volume dal suolo artificializzato incerto e accidentato e dal tetto forato per permettere agli agenti atmosferici di entrare. La sua chiusura verso le realtà prossime e la sua apertura verso le manifestazioni del clima sembrano affermare la ricerca forzata di una nuova terra promessa e di una nuova alleanza. Ishigami predispone un rifugio dal paesaggio esistente ma non dalle intemperie, Monika Sosnowska con il proprio Parapadiglione alla Biennale d'Arte di Venezia del 2011 ragiona sulla casa come riparo certo e pericoloso. Un volume dalla pianta stellare e dalle pareti ricoperte di carta da parati rosa si instaura in una stanza del Padiglione Internazionale ai Giardini. L'ambientazione è familiare ma lo spazio realizzato e anche quello che va a definirsi tra il volume temporaneo e l'architettura esistente si presentano inospitali, denunciano tensioni e conflitti. Nel 2014 a Genk Krijn de Koning realizza The Green House, il volume della casa si insinua in un edificio apparentemente in abbandono.

L'architettura è un passaggio che traversa il costruito e parte di una boscaglia, non riordina l'esistente, anzi decide di disoccupare lo spazio, di affermare le proprie ragioni per differenza. Gli avamposti citati provano a relazionarsi con il materiale della selva. Quest'ultima può essere costruita alla lettera, impiantata se assente, citata, essere lo scarto della produzione che mette in discussione le certezze di una casa, presentarsi come deserto urbanizzato nel quale insediare una nuova isola, coincidere proprio con la casa nella quale cercare un rifugio, essere quel mix di natura e città che ricorre come nonluogo nel quale dare corpo a un varco di attraversamento, a una sospensione, a un'architettura consapevole del suo dover farsi spazio.

DISEGNARE LA SELVA

Il disegno della selva rappresenta una sfida per il progetto. Convenzionalmente già nelle modalità con le quali si rappresenta un luogo si imposta il modo con il quale sarà ipoteticamente o concretamente trasformato. La selva è un groviglio di tensioni, di moti sempre esistenti, diventa evidente proprio in base a densità e intensità di quelle energie e presenze che connotano un ambiente che solitamente il progetto cerca di sedare, controllare, mitigare, espellere. Questa indomabile vitalità può rendere incerto il terreno, come in *Terrain* di Lebbeus Woods, progetto del 1999 conservato al Moma di New York. L'architetto e teorico americano con la propria opera ha appunto sempre cercato di rappresentare l'irrappresentabile o quanto solitamente non è stato oggetto di traduzioni grafiche. Tensioni politiche, discriminazioni sociali, violenze e tempeste sono state i materiali dei suoi disegni, delle sue *maquette*. *Terrain* è un insieme di rappresentazioni concettuali che invitano l'architettura a tenere conto dei moti,

delle incertezze che percorrono appunto i territori. Il lavoro di Woods racconta astrattamente una condizione molto simile a quella fotografata da Olivo Barbieri e restituita nel libro *Terre in movimento***, dedicato allo scenario post-terremoto del 2016 in centro Italia. Ancora lo stesso punto di vista riecheggia negli scatti di Tommaso Filippi che inquadrano le macerie del campanile di San Marco a Venezia crollato nel 1902. I tre "rilievi" convengono nel mostrare sia i frantumi della distruzione, ma, anche, indulgiando su quei paesaggi ipotetici o reali, sembrano chiedere risposte, domandare un progetto o almeno una posizione. Nel 2005 viene edito da Skira in Italia il libro di Peter Eisenman *Contropiede* che riporta in copertina il diagramma di una serie di schemi di calcio posti tutti insieme nello stesso campo di gioco. Il disegno è utile a rappresentare le diverse possibilità di movimento dei giocatori che certo perseguono precise intenzioni ma il cui sviluppo dipende da come si svolgerà l'azione. Si tratta quindi di una rappresentazione non di forme compiute o tracce certe da fissare sulla carta ma di un insieme di linee ipotetiche che possono diventare veri movimenti. Il contropiede di Eisenman è qui utile a rimarcare la necessità della strategia di messa in campo. Come per il termine "avamposto" si utilizza un linguaggio proprio delle manovre militari non perché si vogliono attaccare i territori ma per evidenziare la necessità non di conformare ma di conformarsi alle regole della terra, di accamparsi nella zona più propizia e di non trasformare tutto per insediarsi. Il diagramma permette di tornare a monte della stesura del progetto e di riflettere sul dove, di verificare diverse ipotesi e con esse le relative conseguenze. La presenza della selva chiede appunto di prefigurare, di determinare presenze, di rilevare movimenti e di predisporre prospettive possibili anche del tempo che

verrà; sostanzialmente di dilatare lo spettro temporale del progetto al prima, al momento della decisione del dove, e al molto dopo la concretizzazione dell'opera. Essendo cadute da tempo nella vecchia Europa le ragioni della costruzione di nuove città, l'architettura è chiamata a misurarsi con i molteplici strati in campo. Il fotomontaggio *Veduta di una palude indiana*, appartenente al ciclo *Monumento continuo*, realizzato da Superstudio tra il 1969 e il 1970, mostra un volume annegato e alcuni indigeni navigare nello specchio d'acqua. La condizione di incertezza dichiarata dalla presenza subacquea, un'architettura affondata o in emersione, porta a riflettere comunque sul suo grado di necessità, sul suo ruolo o forse anche solo sul destino che ha incontrato o che sta per conoscere. Metodologicamente disegnare la selva è quindi sia un'operazione sul tempo che sulla precisione del segno. Se avamposti e arche sono figure dell'archetipo, del ritorno a un grado zero dell'architettura, del ripensamento di necessità e articolazioni spaziali, la selva è un moto. Nell'opera *Grovigli* di Guido Scarabottolo* una serie di disegni, nati per occasioni e obiettivi diversi, sono raccolti insieme perché accomunati dall'essere insistiti e modificati nel tempo. I fogli hanno conosciuto diverse revisioni, cambi di rotta sovrainposti, i segni posizionati uno sopra l'altro non permettono di leggere l'originale. Non sono frutto del caso, al contrario ogni foglio ha accumulato diverse intenzioni, rappresentazioni ciascuna dotata di un proprio preciso senso la cui partecipazione allo stesso spazio appare un intrico inestricabile e inaccessibile dotato di un ulteriore significato.

OMBRE VENEZIANE

Disegnare Venezia è sempre stata una sfida, tanto che ancora oggi quando si vuole cogliere la forma della città e il ruolo che in essa riveste l'architettura si fa appello

alla rappresentazione che nel 1500 ne fece Jacopo de' Barbari. Da allora Venezia spesso è stata raccontata separata dal proprio contesto lagunare, al quale sono stati dedicati numerosi Isolari, è continuamente oggetto di guide che ne ribadiscono alcune coordinate certe ma non sempre facilmente raggiungibili. Spesso felicemente immortalata nella sua immobilità, cambia continuamente grazie a numerosi interventi che la mantengono in vita. Disegnare nuovamente Venezia equivale a continuare a progettare. Le sue ombre sono qui sottolineate non come presenze tangibili ma equivalgono a condizioni che chiedono risoluzioni interpretative. Gli strumenti del disegno oggi sono convenzionalmente impostati a cogliere misure, distanze, confini, questioni fondamentali ma utili solo alla comprensione quantitativa e razionale dello spazio soprattutto in una città come Venezia che ha rifiutato la modernità e le sue forme cartesiane*‡. Gli stessi strumenti della rappresentazione devono quindi essere piegati anche a cogliere o le regole ferree della sua costruzione, come il bosco su cui sorge, o il sistema di setti portanti ortogonali ai canali che definisce la spina strutturale degli edifici, a restituire le scene di vita che la animano, come nel disegno del de' Barbari, o, ancora, a produrre immagini sintetiche che la traducano in un ingranaggio nella struttura del territorio, come proposto ad esempio da Gianugo Polesello in *10 immagini per Venezia*: in sintesi sono sfidati a rappresentare il groviglio veneziano.

La città, fondata in un luogo insalubre, nascondendo un bosco di pali sotto pietre e malta*‡ è stata costruita "coltivando" i boschi delle Alpi*‡. In *Un codice veneziano del 1600 per le acque e le foreste*‡*, redatto da Giuseppe e Girolamo Paulin nel 1668, due disegni si fronteggiano: in uno il bosco è presente, nell'altro è stato tagliato, è quindi narrata la trasformazione, sono messi in evidenza lo stato dei luoghi e la loro condizione modificata. I due

disegni non si riferiscono alla città lagunare ma quei tronchi, assenti nella seconda immagine, sono i pali con cui ha preso corpo il bosco nascosto sotto di essa. Le ombre di Venezia sono quindi strategie e pratiche della cultura materiale, ma anche quell'*humus* della città che hanno cercato di cogliere sia le immagini del possibile, le architetture ipotizzate da Palladio fino a Le Corbusier***, sia le teorie disegnate che negli anni si sono accatastate. Anthony Vidler nel suo testo *Il perturbante dell'architettura* istituisce un parallelo tra l'opera di Peter Eisenman per Cannaregio Ovest e *Le Grand Verre* di Duchamp sottolineando come entrambi gli autori, il primo progettando a Venezia, il secondo costruendo la propria opera, proponano travisamenti piuttosto che verità. Vidler insiste sullo "stratagemma dell'affermare negando"*** comune ai due autori, esplicitato da Eisenman anche attraverso la modalità con la quale presenta il progetto per Venezia, progetto impostato su tre testi da sovrascrivere sull'esistente**l. Dentro una scatola intitolata *Eisenman's Plexi-Glass Box to Duchamp's Green Box* sono sovrapposti diversi fogli di acetato trasparenti nei quali sono riprodotti gli strati del progetto. La compresenza nello stesso spazio e nello stesso tempo dei tre livelli su cui si articola la modifica del tessuto veneziano proposta dall'architetto americano rende difficile la lettura e favorisce, paradossalmente attraverso l'uso della trasparenza, l'incomprensibilità piuttosto che la chiarezza. L'inaccessibile e l'inestricabile sono condizioni che emergono sia nel ragionamento, che nella modalità espositiva di Eisenman come dati trovati con i quali il progetto deve misurarsi. Sempre in occasione del seminario *10 immagini per Venezia*, John Hejduk, un altro autore americano, denuncia quanto e come la città di laguna sia un campo di riferimento, uno spazio per misurare il progetto e tutte le tensioni che lo attraversano.

Dal 1974 Venezia ha percorso l'essenza del mio lavoro. Essa è il fòro dei miei contrasti interiori. I pensieri si riferiscono all'Europa e all'America; astrazione e storicismo; individuale e collettivo; libertà e totalitarismo; i colori bianco, nero e grigio; silenzio e parola; letterale e ambiguo; narrativa e poesia; osservatore e osservato. I progetti dedicati ad alcuni degli elementi di cui sopra, sono: 1. *Il Cimitero delle Ceneri del Pensiero*, Venezia 1975; 2. *I Testimoni Silenziosi*, Venezia 1976; 3. *Le Tredici Torri di Guardia di Cannaregio*, Venezia 1978-1979.☞☛

I modelli e i disegni che documentano queste esperienze insistono sulla ricerca delle ombre di Venezia: Eisenman decodifica la città e propone ulteriori codici e trame per Cannaregio, Hejduk individua i contrasti che definiscono gli spazi e le storie che li attraversano predisponendo architetture per lo svolgersi di un'altra storia.

Se si guardano le rappresentazioni cartografiche contemporanee certamente queste possono con grande precisione dare forma a numeri e dati anche alle dinamiche ambientali che attraversano una realtà; a quella precisione non corrisponde però la completa restituzione della condizione materiale o delle scene di vita. Ancora, la fotografia può documentare la sostanza dei luoghi, se in sequenza può narrare le azioni che in essi si svolgono, ma non espone quei dati e quelle dinamiche che sono comunque parte della condizione letta. La rappresentazione della selva veneziana chiede appunto la compartecipazione di questi strumenti o la ricerca di strategie progettuali che considerino quanto è costruito e quanto anima lo spazio e ne facciano sintesi. Già nella mostra *Perfect Act of Architecture*☞** tenutasi al Moma nel 2002 diversi autori, segnati al tempo da un'inquietudine teorica, si sono confrontati con le proprie ricerche disegnate scavando nel problema tra astrazione e realtà, tra dinamismo e stasi, tra forma e

strategia, trasfigurando condizioni materiali in ombre e viceversa. Le opere *Micromegas* (1978) e *Chamber Works* (1983) di Libeskind sono esplosioni di elementi architettonici raffigurate multi-prospetticamente, le scene raccontate sono labirintiche e imperscrutabili, non offrono alcun orientamento all'interno di cornici labili. I *Manhattan Transcripts* di Bernard Tschumi non sono né progetti reali né fantasie; cercano di trascrivere un'interpretazione architettonica della realtà. Lo scopo è registrare, dare segno a ciò che normalmente viene rimosso dalla rappresentazione, ovvero la complessa relazione tra gli spazi e il loro uso, tra l'insieme e la sceneggiatura, tra tipo e programma, tra oggetti ed eventi. Tschumi cerca di rilevare la non diretta corrispondenza tra la predisposizione di un luogo e le azioni che vi si svolgono.

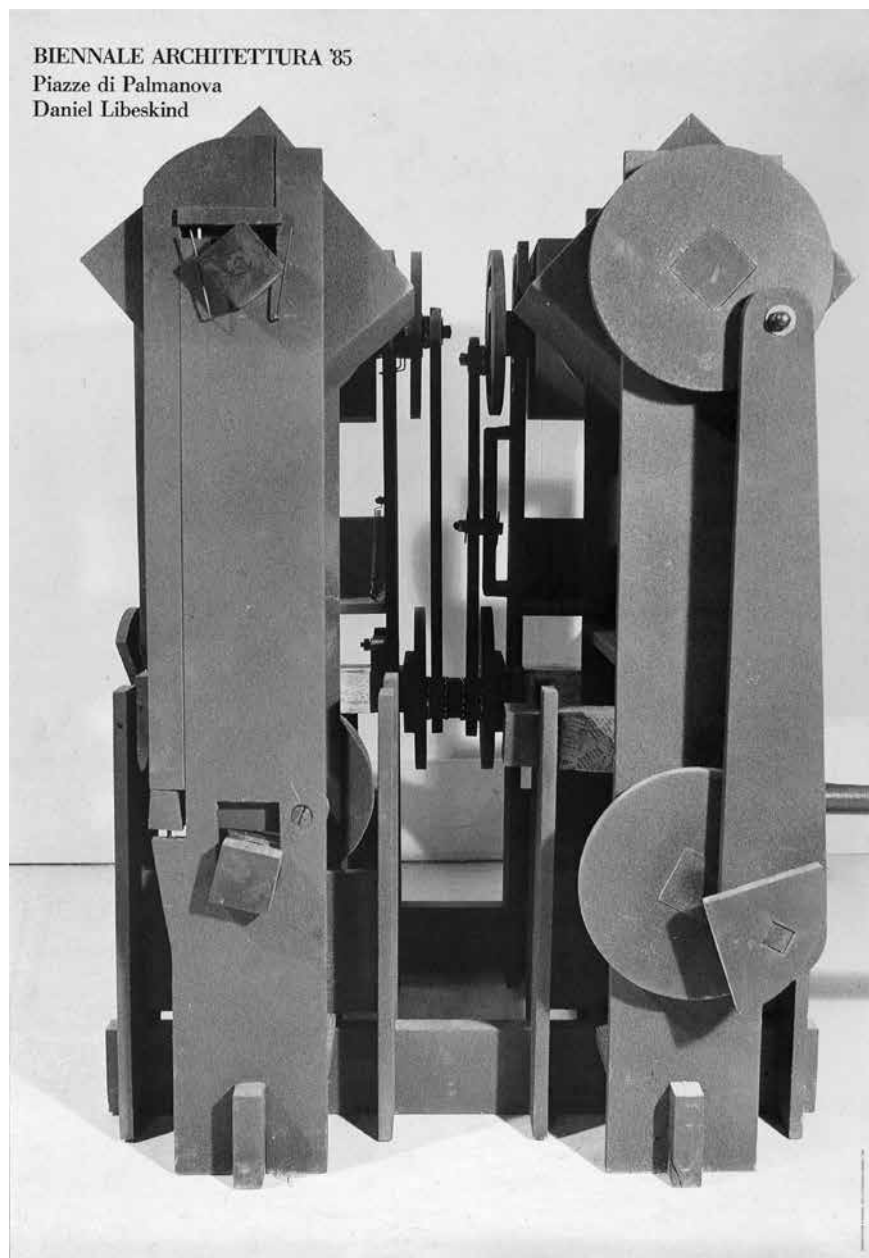
Tornando a Venezia, Luigi Nono ha messo in connessione non solo le azioni con la scena ma ne ha raccontato il risvolto sonoro, accantonando la centralità della vista. Scrivendo della natura acustica della città ha evidenziato il groviglio, o meglio le reciproche influenze che sussistono tra i modi dell'attraversamento dei vuoti urbani, i sistemi costruttivi e le misure dello spazio. Questo insieme determina un multiverso acustico, un sistema complesso che offre un ascolto dei suoni pluridirezionale del quale solo la vita quotidiana, nella sua dimensione più "naturale", ha consapevolezza. Si tratta nuovamente di un dato difficilmente rappresentabile ma che appartiene evidentemente e concretamente al disegno della città.

Nel 1985 Daniel Libeskind espose alla Biennale di Architettura di Venezia *Three Lessons in Architecture* ovvero *The Reading Machine, The Memory Machine, The Writing Machine*. Le tre macchine evitavano la statica rappresentazione chiedendo la partecipazione dei visitatori, che potevano azionarle ma anche viverle come

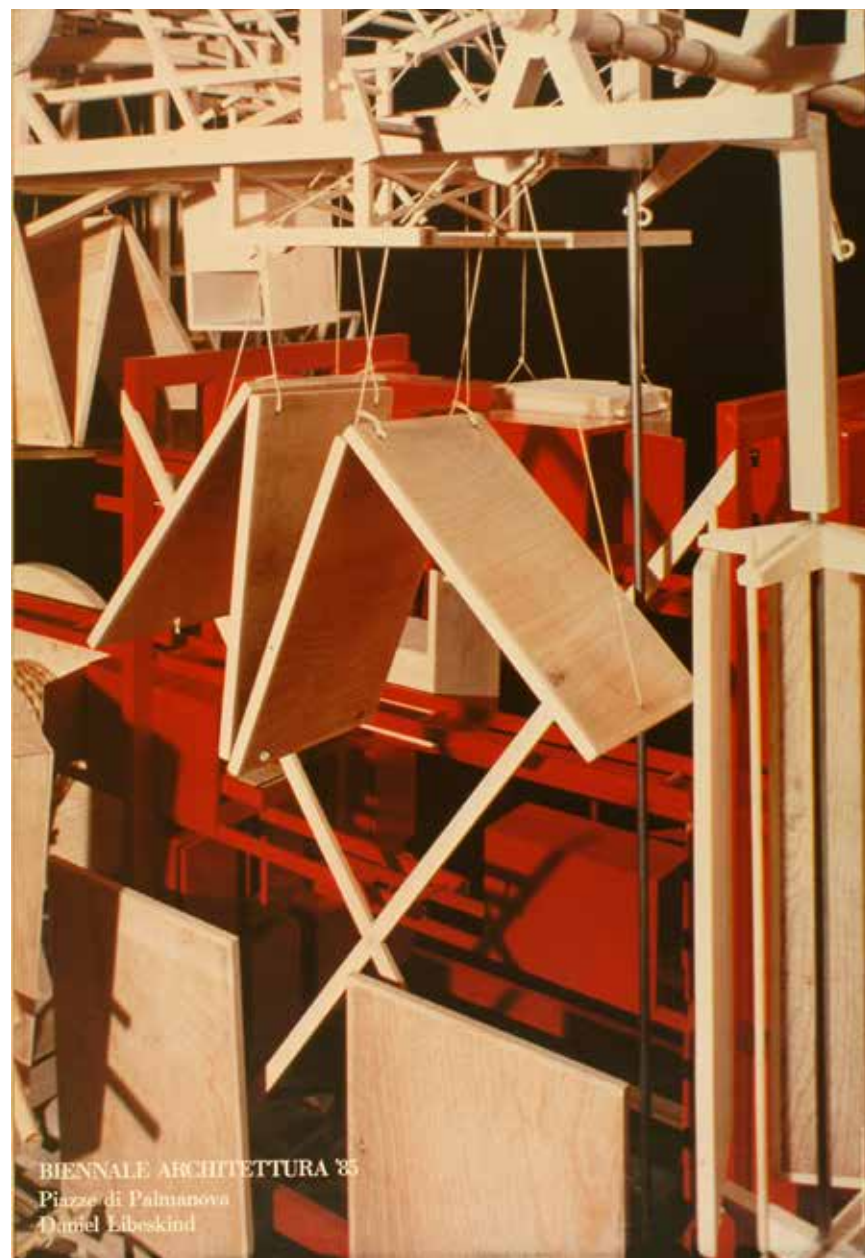
oggetti dalla dimensione quasi paesaggistica. Andando al significato delle tre macchine queste ricalcavano le tre azioni che l'architettura stava perdendo. Leggere, ricordare e scrivere restano anche oggi tre azioni continuamente invocate, certo cambia il livello di attenzione: si può leggere solo quanto si vede o cercare anche quanto non è in emersione, dedicarsi solo al tangibile o dare dignità di segno anche al passare di un vento. Si possono ricordare solo gli ultimi strati di una città oppure fare profondi salti temporali alla ricerca di trame sepolte, cercare nella memoria prossima o in quella lontana. Le tre macchine tentavano di riannodare il concreto con la trama da scrivere, attendendo un'azione.

Per disegnare la selva serve guardare sia ai boschi di chiodi che alle ombre che traversano le città, sia considerare la struttura degli spazi ma saldandola alle vite e alle attività che vi si insediano. Leggere, ricordare e scrivere architetture equivale a definire il progetto come laboratorio nel quale cercare le forme del tempo presente. Venezia appunto, proponendo con evidenza la propria storia, sfidando quotidianamente il futuro perché insediata in un luogo inabitabile, ricorda la necessità di uno sguardo sempre vigile sull'istante attuale. Tradurre quello sguardo e quell'ascolto equivale a disegnare forme e moti dello spazio, a saldare architettura e società, non solo a organizzare ma anche a sprigionare le energie di un luogo, ad accendere le luci della selva.

D. Libeskind, Piazza di Palmanova, Biennale Architettura '85.
Courtesy: Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC.



D. Libeskind, Piazza di Palmanova, Biennale Architettura '85.
Courtesy: Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC.



✦ T. Scarpa, *Venezia è un pesce. Una guida*, Feltrinelli, Milano 2000, pp. 9-10.

✕ V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura* (1966), Feltrinelli, Milano 1977, pp. 92-93. Il passaggio citato in esergo è preceduto da questo ragionamento: "La natura è stata successivamente per l'uomo una indomabile forza da cui difendersi, madre ed irragionevolmente nemica, furia ignota ed altrettanto ignota benefattrice di cui bisogna ottenere i favori: poi soprattutto ha coinciso con la terra, col suolo come produttore di sostentamento diretto nei confronti della comunità che quel suolo occupava; e divenuta quindi misura di fertilità, stabile legame tra abitante e luogo: l'agricoltura è stata il modo fondamentale di regolare ed assegnare una forma razionale alla natura. Infine nell'età industriale, anche se l'uomo seguita a scavare la terra per ricavarne beni, produzione e consumo si sono distaccati dal luogo; lo sfruttamento tecnologico costruisce ed eleva secondo proprie razionalità e relazioni, secondo scopi il cui fine è sempre altro dal circostante in cui sorgono".

⌋ Tiziano Scarpa premette al testo in esergo: "C'è un romanzo di Bohumil Hrabal dove un bambino ha l'ossessione dei chiodi. Li pianta solo sui pavimenti: a casa, in albergo, dagli ospiti. Tutti i parquet di legno che gli capitano a tiro vengono martellati dalla mattina alla sera. Come se il bambino volesse fissare le case al terreno, per sentirsi più sicuro. Venezia è fatta così; solo che i chiodi non sono di ferro ma di legno, e sono enormi, da due a dieci metri di lunghezza, con un diametro di venti, trenta centimetri. Sono piantati nella melma del fondale. Questi palazzi che vedi, le architetture di marmo, le case di mattoni non si potevano costruire sull'acqua, sarebbero sprofondate nel fango. Come si fa a gettare fondamenta solide nella melma? I veneziani hanno conficcato nella laguna centinaia di migliaia, milioni di pali. Sotto la basilica della Salute ce ne sono almeno centomila; anche ai piedi del ponte di Rialto, per contenere la spinta dell'arco in pietra. La basilica di San Marco poggia su zatteroni di rovere, sostenuti da una palafitta d'olmo. I tronchi se li sono procurati nei boschi del Cadore, sulle Alpi venete; li hanno fatti scendere fino alla laguna lasciandoli galleggiare lungo i fiumi, sul Piave. Ci sono larici, olmi, ontani, querce, pini, roveri. La Serenissima è stata molto accorta, ha avuto sempre un occhio di riguardo per questo patrimonio di legno; leggi molto severe salvaguardavano le foreste". T. Scarpa, *op. cit.*, pp. 8-9.

⌋ "Fin dai tempi primordiali l'uomo è ricorso a determinati interventi nella natura. Ha modificato, secondo i suoi fini, il carattere di animali selvatici e piante selvatiche trasformandoli. Ha allevato per scopi precisi buoi e capponi. Nell'antichità accoppiò asini con cavalle facendo nascere lo sterile mulo. Si dice che nel tredicesimo secolo gli Arabi sapessero fecondare artificialmente cavalle di razza. I Cinesi adoperavano cesti di paglia colmi di caldo riso e gli Egiziani stufe di argilla per covare uova di gallina. Gli Indiani d'America ottennero risultati notevoli nella coltivazione di molte varietà di granturco". S. Giedion, *L'era della meccanizzazione*, Feltrinelli, Milano 1967, p. 231; ed. or. *Mechanization Takes Command*,

Oxford University Press, New York 1948.

⌋ Si veda M. Agnoletti, *Atlante dei boschi italiani*, Laterza, Roma-Bari 2022. "I boschi italiani, in controtendenza rispetto ai dati raccolti in molti Paesi, sono raddoppiati nel corso dell'ultimo secolo. Se nel 1936 coprivano un'area di territorio di poco superiore ai 5 milioni di ettari, oggi la loro estensione arriva a ben 11 milioni. La spiegazione risiede nella svolta epocale verificata nella seconda metà del secolo scorso, quando gli italiani abbandonarono in massa monti e campagne per andare a vivere nelle città". D. Zagaria, *Natura e uomini creano i boschi (che in Italia sono raddoppiati)*, in "Corriere della Sera", 4 gennaio 2023, p. 35.

⌋ "Un ultimo elemento da considerare è che il tramonto della società rurale, con tutto il suo patrimonio di sensibilità, paure e conoscenze, non è stato compensato da un aumento della conoscenza scientifica. L'ignoranza denunciata da tutte le persone incontrate in questo viaggio è funzionale sia all'idealizzazione del bosco sia al suo abbandono. Un problema antico che sta nel dna della nostra cultura". F. Cotugno, *Italian wood. Alla scoperta di una risorsa che non conosciamo, i nostri boschi*, Milano, Mondadori 2020, p. 85.

✦ "La centralità della grande dimensione non è però solo figlia dei dinosauri del Movimento Moderno come ricordato da Reyner Banham, ma è anche un tracciato che disegna spazi liberatori per il progetto, come denunciato ad esempio dal fotomontaggio che ritrae una portaerei nel paesaggio ad opera di Hans Hollein, fino a diventare sinonimo di svago e flessibilità. Il Ponte Vecchio a Firenze viene riconosciuto come progenitore della megastruttura, tema raramente attribuito a sistemi residenziali, fanno ad esempio eccezione i complessi turistici Roq e Rob, antecedenti dei più recenti villaggi per vacanze, progettati e non realizzati da Le Corbusier a Roquebrune-Cap Martin nel 1949. Su questo stesso filone si innestano la Ville spatiale disegnata da Yona Friedman dagli anni Cinquanta e che propone un'urbanizzazione del cielo, la Walking City degli Archigram, in cui una nuova città cammina sopra l'esistente, fino ad arrivare al Fun Palace di Cedric Price, dove un grande volume contiene flussi in movimento e volumi modificabili, e infine alla costruzione negli anni Ottanta del Centre Pompidou a Parigi". S. Marini, *Senza sfondo. Architetture che volevano essere bnan di città*, in F. Mantovani, *Centocase popolari*, Quodlibet, Macerata 2017, pp. 18-19.

⌋ G. Celant, *La natura è insorta*, in "Casabella", 339-340, 1969, pp. 104-107.

⌋ "The intent of this project was to experiment with bales of waste wax-impregnated corrugated clipping for construction applications. Typically, thousands of tons of this material are consigned to landfills each week: simply because the wax content prevents recycling. While utilizing the material's structural capabilities, thermal mass, and insulation values, the students gained hands-on design-build experience". Disponibile al link: <http://ruralstudio.org/project/corrugated-cardboard-pod/>, consultato il 2.01.2023.

✦ "Woods is an architect who uses the sketch as a form of investigation, often devoting a series of drawings to the development of a single idea. Not intended for realization, the forms described in his drawings are speculative departures from current architectural production. They reveal Woods's concern with an architecture that is able to conceive of what he has called "new types of space." Following his interest in the potential of storms, earthquakes, and sociopolitically disruptive events to inspire new architecture, Woods invents dynamic forms in response to rapidly changing contemporary urban cultures and environments. He depicts fields of expansive energy through extremely dense, dark accumulations of acutely angled lines and shapes that fill the entire page with artificial landscapes and border terrains, offering a critique of the existing architectural landscape by planting the seed for a cultural and material alternative". Disponibile al link: <https://www.moma.org/collection/works/88500>, consultato il 2.01.2023.

✦ Si veda P. De Pietri, P. Noordkamp, O. Barbieri, *Terre in movimento*, a cura di C. Birrozzi e P. Ciorra, Quodlibet, Macerata 2018.

✦ Si veda G. Scarabottolo, *Grovigli / Tangles*, in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory", 3, *Nella selva / Wilderness*, 2020, pp. 22-35.

⌋ Il dibattito sul rifiuto e sui possibili spazi della modernità attraverso uno spettro ampio e articolato del dibattito sulla città mai terminato, ad esempio si vedano F. Tentori, *Imparare da Venezia. Il ruolo futuribile di alcuni progetti architettonici veneziani dei primi anni '60*, Officina, Roma 1994; V. Gregotti, *Venezia. Città della nuova modernità*, Consorzio Venezia Nuova, Venezia 1999; N. Emery, *Walter Benjamin e l'aura di Venezia | Walter Benjamin and the Aura of Venice*, in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory", 1, *Supervenire*, 2019, pp. 86-107.

⌋ "Si principi a girar i fondamenti, ne quali vi andarono un milione, cento cinquanta sei mila, e sei cento cinquanta sette Pali, fra di rovere, onaro, Larese, et altri legnami, di lunghezza alcuni di piedi 14, altri di 12, et altri di 10, il qual lavoro, fatto con tutta sollecitudine, dur due anni, e due mesi in circa. Sopra il qual battuto, fatto il suolo di Tavoloni di rovere, e Larese bene collegati e concatenati, s'incominci a lavorare con pietre e malta, alzandosi la gran macchina nella forma, e modello ordinato dall'Architetto". G. Martinioni, in Id., F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, appresso Stefano Curti, Venezia 1663, p. 278.

⌋ "Chi guarda alle Alpi della Venezia e dell'Istria non può stupire vedendole disboscate se pensa agli alberi sepolti nelle nostre lagune. Abbiamo dallo Stringa continuatore della Venezia del Sansovino, che per sostenere il ponte di Rialto si impegnarono dodicimila pali di olmo della lunghezza di oltre a tre metri. E il Martinioni che proseguì l'opera dello Stringa ci narra che nei fondamenti della chiesa della Salute si pose in opera un milione centocinquantamila seicento-

cinquantasette pali di legni duri. La mente si perderebbe se volesse numerare lo spoglio fatto ai boschi per sostenere la nostra città". A. Sagredo, *Sulle consorzierie delle arti edificative in Venezia. Studi storici*, P. Naratovich, Venezia 1856, p. 41.

✦ G. Paulini, *Un codice veneziano del 1600 per le acque e le foreste* (1668), a cura di G. Acerbo, Libreria dello Stato, Roma 1935.

✦ Si veda L. Puppi, G. Romanelli, *Le Venezia possibili. Da Palladio a Le Corbusier*, Electa, Milano 1985.

⌋ A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino 2006; ed. or. *The Architectural Uncanny*, The MIT Press, Cambridge MA 1992, p. 139.

⌋ Il primo testo a essere immesso nel tessuto urbano di Cannaregio Ovest, in una progressione ideale che investe il processo progettuale, racconta il "vuoto del futuro": Eisenman immette nell'area il progetto dell'ospedale di Le Corbusier, mai costruito, ne rilegge la griglia e la espande nell'area. Il secondo testo, che fa riferimento al "vuoto del presente", vede la costruzione di alcune case inabitabili e inanimate, forse un tempo legate al contesto, le tracce di loro possibili spostamenti provocano degli scavi dei vuoti nel suolo. Il terzo testo rimanda alle "lacune del passato" e traccia sul suolo un asse topologico, un corrugamento a suggerire l'esistenza di un livello più profondo. Questo terzo livello vede il riemergere del luogo non come traccia trovata ma come rimando a una dimensione sotterranea che si riannoda con il fattore temporale.

✦ J. Hejduk, in F. Dal Co (a cura di), *10 immagini per Venezia*, Officina, Roma 1980, p. 67.

✦ "The exhibition presents six series of highly inventive drawings created between 1972 and 1987 by Rem Koolhaas and Elia Zenghelis, Peter Eisenman, Bernard Tschumi, Daniel Libeskind, and Thom Mayne-young architects who went on to establish international reputations. In the early 1970s, a sluggish world economy and an entrenched professional conservatism had all but curtailed innovative building, moving the most talented architects into an academic environment. Encountering a turbulent intellectual scene there, they used graphic experimentation as a primary means of researching the connections between architecture, philosophy, film, and contemporary culture. The stage was thus set for an eruption of 'paper architecture' of incomparable beauty, brilliance, and depth". Disponibile al link: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/162>, consultato il 5.01.2023. La mostra si è svolta dal 15 agosto al 19 ottobre del 2002, alla mostra è correlato il volume J. Kipnis, *Perfect Acts of Architecture*, Museum of Modern Art, New York 2001.

✕ "The dominant theme of The Transcripts is a set of disjunctions among use, form, and social values; the noncoincidence between meaning and being, movement and space, man and object was the starting condition of the work. Yet the inevitable confrontation of these terms produced

effects of far-ranging consequence. The Transcripts aimed to offer a different reading of architecture in which space, movement and events are independent, yet stand in anew relation to one another, so that the conventional components of architecture are broken down and rebuilt along different axes". Disponibile al link: <http://www.tschumi.com/projects/18/#>, consultato il 5.01.2023.

⌘ ↯ “Venezia è un sistema complesso che offre esattamente quell’ascolto pluridirezionale di cui si diceva... I suoni delle campane si diffondono in varie direzioni: alcuni si sommano, vengono trasportati dall’acqua, trasmessi dai canali... altri svaniscono quasi completamente, altri si rapportano in vario modo ad altri segnali della laguna e della città stessa. Venezia è un multiverso acustico assolutamente contrario al sistema egemone di trasmissione e di ascolto del suono a cui siamo abituati da secoli. Ma la vita quotidiana nella sua dimensione più ‘naturale’, conserva possibilità contraddicenti la nostra percezione più consapevole, la quale ha scelto soltanto alcune dimensioni fondamentali trascurando tutte le altre. Epperò ciò significa anche che, mentre si va all’opera o al concerto idolatrando quelle uniche condizioni e dimensioni di ascolto, nello stesso tempo naturalmente si continua l’esperienza di quest’altro multiverso... Si tratta allora quasi di un’urgenza di risveglio a questa maggiore ricchezza ‘naturale’”. L. Nono, in E. Restagno (a cura di), *Nono*, EDT, Torino 1987, p. 262.

DISEGNARE LA SELVA

I

DISEGNI DEL COSMO, DISEGNI DELLA SELVA

DARIO GENTILI

Fin dall'antica Grecia, l'idea di cosmo risponde all'esigenza umana di potersi affidare a un ordine della natura e del mondo, che possa collegare e disporre le cose, gli eventi e le azioni in modo sensato, mancando ai singoli individui la capacità di comprendere e afferrare nella sua totalità un *disegno*. La concezione di un disegno cosmico ha poi ceduto il passo, con i monoteismi, al disegno divino e alla sua provvidenza, ma in fondo l'idea di cosmo permane più o meno latente attraverso le civiltà e le epoche. Caratterizza in generale il cosmo la concezione di un ordine immanente alle cose del mondo e della natura, che non procede quindi da un principio esterno e trascendente come quello della divinità. L'idea di cosmo comporta in fondo che, anche laddove i singoli individui non riescano a scorgere altro che caos e caso, ci sia un ordine.

Non è che la "dritta via" sia sempre tracciata, sia sempre riconoscibile sul terreno e quindi percorribile; piuttosto, una via è *dritta* poiché è il disegno entro cui rientra a renderla tale. È la fiducia nel disegno cosmico a rendere quella via – per quanto possa essere tortuosa nella percezione di chi la percorre – dritta. Nella prima terzina della *Divina Commedia*[¶], Dante Alighieri non ha semplicemente smarrito *una* via – quella via che, tra le altre, lo condurrebbe più direttamente e velocemente alla sua meta – ma ha smarrito la via retta, la via della rettitudine che dà senso alla vita. Dante ha smarrito sé stesso, vale a dire che ha smarrito la fiducia nell'ordine cosmico. La vita del singolo ha dunque senso se le sue azioni – le vie che percorre – seguono quella linea di condotta che è il disegno a stabilire. All'interno di un tale ordine cosmico non ci si smarrisce mai; la linea dritta di condotta si può trasgredire, prendendo un'altra via, ma non si smarrisce sé stessi. Come è accaduto a Dante, si smarrisce sé stessi nella selva, poiché quella della selva è la condizione in cui viene meno il cosmo e il suo disegno.

Non è affatto casuale che in Dante si riscontri una perfetta analogia tra la linea etica e lecita di condotta – la via della rettitudine – e la via diritta che rimanda alla linea retta del disegno geometrico. Nel cosmo antico, infatti, il principio d'ordine è assicurato dall'aritmetica e dalla geometria. Se la geometria assume la terra per intero e ogni sua parte come misurabili, tale misurazione compete all'aritmetica. Ma intendiamoci subito: non bisogna assumere in prima istanza "aritmetica" – come la tradizione ci insegna – in quanto scienza dei numeri, arte del numerare. La radice *ar-*, infatti, implica *collegare, disporre, fare ordine*; quindi, più esattamente, aritmetica significa *fare ordine mediante i numeri*. Ed è sulla scorta di tale definizione che bisogna intendere quell'"armonia" che del cosmo è la qualità essenziale: "armonia" ha la medesima radice (*ar-*, appunto) di "aritmetica"; pertanto, il cosmo

è armonico sostanzialmente perché ordinato. Che l'aritmetica sia il principio d'ordine del cosmo piuttosto che costituire la realtà stessa delle cose, lo si può dedurre da Pitagora, la cui dottrina è alla base della concezione greca del cosmo, come è possibile riscontrare ad esempio in Platone. Giamblico riporta la sentenza di Pitagora: "Ogni cosa si adatta al numero"⁸. Ogni cosa, cioè, deve adattarsi all'ordine disposto dal numero per essere intelligibile. Ciò non riguarda esclusivamente le cose della natura; perché le loro azioni siano dotate di senso, ad adattarsi all'ordine del numero sono anche uomini e déi. Nulla è al di fuori del cosmo, niente e nessuno ne è al di sopra.

Sarebbe dunque un grave errore, solo perché ordinato secondo il numero, ridurre il cosmo greco a un ordine che risponde a principi quantitativi e di calcolabilità, quasi anticipasse la concezione della natura propria della scienza sperimentale moderna. Nel cosmo greco, piuttosto, il numero concerne sì l'aritmetica, ma altrettanto la musica, l'astrologia – e la politica. L'ordine del cosmo greco ha dunque una valenza *normativa*, dove la norma dell'accadere è misura, proporzione, equilibrio, bilanciamento. Insomma, è la giustizia (*dike*) a presiedere all'ordine cosmico. Secondo Werner Jaeger, infatti, l'ordine del cosmo trova una esatta corrispondenza nell'"ordinamento giuridico della polis"⁹. Basti ricordare come, nella tragedia classica, sull'eroe tragico che trasgredisce l'ordine naturale delle cose sia il coro – che rappresenta appunto la polis – a emettere il giudizio. La sua colpa non consiste tanto nell'aver trasgredito a una qualche legge particolare, di cui talvolta nemmeno è consapevole, quanto nell'aver turbato l'ordine con azioni *sproporzionate* e *smisurate*, che reclamavano per sé il riconoscimento di una eccezione: la personalità dell'individuo al di fuori o al di sopra dell'ordine impersonale della giustizia. La giustizia del cosmo e della polis consiste solo apparentemente nel punire l'infrazione della legge, più sostanzialmente consiste nel ricondurre a misura la dismisura provocata e rappresentata dall'eroe. Vale la pena ricordare che l'eroe tragico proviene spesso da fuori la polis in cui si svolge la vicenda – come Edipo, *straniero* a Colono¹⁰ – per evidenziare non solo l'etnicità e l'autoctonia della civiltà della Grecia classica, ma anche la selvatichezza dell'eroe, "forestiero" in senso letterale: proveniente da "fuori le porte" della polis, dalla foresta.

2. DISEGNI MODERNI

Potrebbe sembrare che nella modernità la rivoluzione scientifica abbia recuperato – contro il dogmatismo della teologia medioevale – la concezione greca del cosmo, stando a questa celebre affer-

mazione di Galileo Galilei ne *Il Saggiatore*: "La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi a gli occhi (io dico l'universo), ma non si può intendere se prima non s'impara a intender la lingua, e conoscer i caratteri, ne' quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola"¹¹. Eppure, a legger bene, uno scarto decisivo si è consumato rispetto alla natura del numero all'interno del cosmo greco. Il cristianesimo ha assegnato all'essere umano una posizione privilegiata nel creato, non rientra più nel cosmo alla stessa stregua degli altri esseri viventi e delle cose della natura: il piano d'immanenza cosmico, a cui nulla fa eccezione, viene meno. Il cosmo ha finito per essere identificato con la natura; le cose umane appartengono invece a un ordine diverso e separato da quello naturale, a un ordine inoltre superiore, il cui senso è ormai garantito dalla divinità. Ma dalla divinità non deriva solo il senso, ma anche la posizione dell'essere umano rispetto alla natura. Ora l'umano si pone al di fuori e di fronte a essa: "il grande libro della natura gli sta aperto dinanzi agli occhi". È diventato *soggetto* e l'universo – squadrato e disponibile, sebbene da imparare a leggere – è il suo oggetto. Il linguaggio della matematica – i suoi numeri e le sue figure – sono i "mezzi" di disincantamento del cosmo. Il numero non è più ciò che conferisce ordine al cosmo, ma è diventato lo strumento per la conoscenza, l'uso e infine l'appropriazione della natura da parte dell'essere umano.

L'ambizione della modernità non si arresta però nel rendere la natura disponibile alla conoscenza del soggetto; il soggetto si fa autore del disegno che, per quanto di finzione (è *immagine* di quello divino, ma non a esso identico), crea la realtà e la rende autonoma dal nesso costitutivo se non proprio dall'identità con la natura. È quanto accade al disegno architettonico, che si rende autonomo non solo dalla realizzazione e costruzione effettive, ma dalla stessa *rappresentazione* della realtà. Prendiamo ad esempio i disegni d'invenzione di Giovanni Battista Piranesi, dalle *Carceri* a *Il Campo Marzio dell'antica Roma*. Se il cosmo greco garantiva la perfetta corrispondenza e analogia tra l'ordine della natura e l'ordine della polis, con Piranesi, secondo Manfredo Tafuri, "Quell'universo meccanico, regno dell'artificioso per eccellenza, viene da lui letto come il luogo in cui si verifica la definitiva perdita dell'organicità primigenia, del collegamento fra mondo della natura e universo delle istituzioni umane"¹². Mentre la colonna del tempio greco alludeva e rimandava all'albero, i meccanismi delle *Carceri* rimandano a sé stessi. Perdendo la propria aderenza all'armonia dell'ordine cosmico, le geometrie di Piranesi disegnano una selva, sebbene venga meno in esse un contesto naturale. Ben lungi

dall'ottimismo illuminista, Piranesi si fa premonitore del senso di smarrimento che, a partire dalla rivoluzione industriale, sarà delle selve metropolitane. La selva, infatti, non corrisponde a un ambiente puramente ed esclusivamente naturale; l'aritmetica e la geometria, prescindendo da un disegno cosmico la cui armonia è tale perché procede dalla *giustizia*, non bastano di per sé a stabilire un ordine. Tafuri, pertanto, sostiene: "Lo stesso Piranesi vive infatti la crisi dell'armonia classicista come una 'perdita', dolorosa quanto irreversibile. Ciò che egli sente di dover giustificare, quindi, è proprio la sua intuizione dell'*inevitabilità del disordine*"*.

3. DISEGNO NEOLIBERALE

Nella modernità, una volta abbandonato il ricorso alla teologia o in generale a una trascendenza, la questione di un senso immanente degli eventi e di un ordine del mondo si è posta fondamentalmente nei termini della filosofia della storia o in quelli della filosofia della natura. Fino al Novecento, grazie al contributo soprattutto dell'hegelo-marxismo, è stata la storia il banco di prova del senso. Eppure, sul finire del Novecento, è riemersa prepotentemente la natura quale ordine il cui senso dava maggior prova di stabilità e affidabilità. Con Galilei abbiamo già visto come quello della natura fosse il piano delle scienze sperimentali; alla natura, a partire dal XVII secolo, si rifà anche il pensiero liberale, sia quello politico che quello economico¹¹. Per arrivare più in prossimità dei nostri tempi, uno dei teorici di riferimento del neoliberalismo, Friedrich von Hayek, recupera addirittura la nozione di "cosmo" per definire l'ordine del mercato globale.

Per quanto possa sembrare sorprendente, la concezione del cosmo di Hayek non solo non discende dalle filosofie della storia della modernità, ma nemmeno dalle scienze sperimentali e dal loro approccio alla natura. L'imprenditore – la forma di vita, l'eroe del neoliberalismo – ha infatti una capacità "limitata" di comprendere e afferrare il disegno complessivo del cosmo del mercato e, quindi, di padroneggiare in quanto soggetto il "destino" delle sue stesse azioni:

Il grado di complessità [di un ordine spontaneo, o *cosmos*] non è limitato da quanto la mente umana è in grado di padroneggiare. La sua esistenza non ha bisogno di manifestarsi ai nostri sensi, ma può essere fondata su relazioni puramente *astratte* che noi siamo solo in grado di ricostruire mentalmente. E non essendo stato deliberatamente creato, *non si può* legittimamente sostenere che esso *ha uno scopo particolare*.¹²

La razionalità dell'ordine del cosmo è sovraumana; il cosmo neoliberale attualizza quindi l'antica concezione della condizione

umana nel cosmo greco: "L'uomo non è e non sarà mai il padrone del proprio destino"¹³. Non è dunque il criterio della soggettività moderna a definire la figura dell'imprenditore e in generale di chi agisce nel mercato neoliberale; per Hayek e per il neoliberalismo, piuttosto, a essere coinvolta nelle dinamiche del mercato è la natura umana. È infatti sulla natura umana che il cosmo neoliberale *conta* per produrre il suo ordine. Attraverso la sua natura l'essere umano rientra così nel cosmo da cui la modernità, facendone il soggetto, l'aveva tratto fuori.

Stando ad Hayek, non è una economia in senso stretto, una particolare dottrina economica, a configurare il cosmo del mercato; esso piuttosto presuppone una vera e propria antropologia, una concezione della natura umana. La natura umana deve essere resa prevedibile; il suo agire, le sue inclinazioni, i suoi comportamenti devono risultare calcolabili. Ebbene, l'essere umano sarebbe per natura carente di capacità per soddisfare i suoi innumerevoli bisogni; vi riuscirebbe soltanto nella Grande Società, come pure Hayek denomina il cosmo del mercato. Tuttavia, tale Grande Società non rappresenta un superamento dello stato di natura, anzi. Nel cosmo del mercato, infatti, le scarse capacità di cui è dotato l'essere umano per natura diventano per la società *risorse* solo se messe a profitto, ovvero se sono implementate e valorizzate. Eppure, nel mercato, alla valorizzazione delle capacità individuali corrisponde l'incremento dei bisogni, affinché la scarsità venga sempre riproposta: dallo stato di natura non si esce. Insomma, piuttosto che come un'economia di produzione di merci, il neoliberalismo si caratterizza per la regolamentazione delle condotte individuali, di cui stabilisce la "rettitudine", in quanto è dalle risorse umane che trae la principale fonte di profitto. È perché governa innanzitutto le condotte individuali che il mercato neoliberale si presenta come un *ordine*. Come un *cosmo*.

4. DISEGNI ALGORITMICI

Affinché sia a tutti gli effetti un cosmo, l'ordine del mercato neoliberale deve presentarsi come impersonale, neutrale, imperturbabile e, al contempo, sebbene il suo disegno complessivo non sia afferrabile e padroneggiabile, un disegno deve pur esserci, una razionalità deve pur rivelarsi per guadagnare la fiducia degli individui che con le loro azioni vi partecipano. E inoltre, non da ultimo, il senso del mercato deve pur sempre manifestarsi in un giudizio inappellabile e indubitabile. È pertanto ancora alla matematica che si affida il cosmo del mercato neoliberale. Stavolta, però, il cosmo neoliberale non si affida alla stabilità, alla permanenza, all'eternità del numero – che per gli antichi greci offriva il cosmo

innanzitutto alla contemplazione e per i moderni rendeva la natura oggetto di conoscenza – bensì all’operatività dell’algoritmo. In matematica, l’algoritmo è un procedimento di calcolo esplicito e descrivibile con un numero finito di regole che conduce al risultato dopo un numero finito di operazioni, cioè di applicazioni delle regole. Nell’ordine neoliberale, allora, la funzione dell’algoritmo consiste nel regolamentare le condotte individuali per ottimizzarle e renderle efficaci ed efficienti nel conseguire i risultati previsti. L’algoritmo riduce le deviazioni e finisce per *disegnare* una “via dritta”, come quella – la più rapida ma anche la più disseminata di esercizi commerciali sponsorizzati – indicata da Google Maps ¶¶. Lo smarrimento – sia quello della via che quello della condotta individuale – è precluso: la selva non è un’opzione tra quelle previste.

Se la *smart city* rappresenta il contesto dei “lavoretti” della *gig economy* governati da app, la stessa logica la si può riscontrare anche nel lavoro intellettuale, dove i criteri di valutazione sono ugualmente “algoritmici” nel condizionare e orientare preventivamente la stesura di un *paper* accademico. Insomma, a essere algoritmica è una vera e propria mentalità, che si produce in funzione dell’ordine, per adattarsi a esso. Infatti, l’algoritmo non opera come lo strumento coercitivo di un soggetto sovrano, che impone agli esseri umani il proprio piano; altrettanto, il disegno algoritmico della città non corrisponde a una “pianificazione”, come quella dell’urbanistica fino al Novecento. Piuttosto, l’algoritmo è a misura dell’individuo, *impara* dalle condotte e dai comportamenti dei singoli che, interagendo ad esempio in internet e sui social media, lo rendono sempre più efficiente. Viene meno il *soggetto* della modernità, che sia il sovrano o l’urbanista; come sostiene Alain Supiot, il cosmo neoliberale è invece la più recente manifestazione della promessa di un “governo impersonale” ¶¶.

Se per Galilei la matematica – i suoi numeri, le sue geometrie, le sue proporzioni – era un “mezzo” del soggetto moderno per la conoscenza dell’universo, e in seguito per il disciplinamento della popolazione o per la pianificazione urbanistica, l’algoritmo non è più meramente un mezzo, bensì rappresenta l’essenza stessa del governo neoliberale della natura umana: le operazioni algoritmiche dispongono un ordine cibernetico che determina direttamente un’arte di governo (del resto, “cibernetica” deriva dal greco *kybernetike techné*, che significa “arte del governare”). All’armonia, che nel cosmo greco rivelava alla contemplazione l’ordine configurato dalla matematica, subentra ora la *governance*: in modo altrettanto immanente, la *governance* algoritmica governa le risorse umane in funzione dell’ordine del mercato. Infine, laddove la comunità politica della *polis* si faceva espressione dell’ordine cosmico giudicando l’eroe secondo giustizia, la

società e il mercato neoliberali giudicano invece l’imprenditore secondo il successo o meno della sua impresa. Ma non c’è né eroismo né tragedia nel fallimento dell’imprenditore, piuttosto un adattamento inadeguato all’ordine algoritmico, ovvero una condotta sregolata, non riconosciuta all’interno della regolamentazione algoritmica. Chi fallisce non trova posto nella società, nel mercato o nella città algoritmica; ne resta o ne diventa “forestiero”, smarrito in una selva disordinata, spaventosa e caotica, che potrebbe benissimo rievocare le carceri di Piranesi.

L’ordine cosmico del mercato non è imputabile del successo o dell’insuccesso dell’impresa individuale, la sua indifferenza alle sorti dell’individuo è un tratto comune tanto alla concezione antica del cosmo quanto all’ordine cosmico del mercato. Si può infatti ben ricondurre all’idea di cosmo la matrice di tale indifferenza e impassibilità. Gli algoritmi che conferiscono ordine al capitalismo neoliberale non corrispondono certo alla matematica del modello pitagorico che caratterizzava la concezione antica di cosmo, ma è comunque un dispositivo matematico a essere in grado di correlare, ordinare e gestire il grande volume di dati – i cosiddetti *big data* – che, a partire dalle informazioni che i comportamenti individuali lasciano in internet, costantemente si riproducono sul mercato e che nessun singolo individuo è in grado di padroneggiare. Ed è questo limite delle capacità umane – e non l’eguale opportunità di avere successo – la condizione comune di partenza all’interno del cosmo del mercato. E tuttavia, il configurarsi del cosmo secondo un modello matematico produce negli individui quel sentimento di affidabilità se non proprio di fiducia nell’ordine che li conduce poi a scaricare su sé stessi la responsabilità per il fallimento della propria impresa ¶¶.

Le ripercussioni psicologiche sono tristemente note per quanto sono diffuse e comuni: frustrazione, impotenza e inadeguatezza sono i sentimenti predominanti, che dipendono da una *performance* che non ha prodotto quel profitto atteso dal mercato oppure dipendono da una valutazione negativa di quelle *skills* su cui l’investimento individuale è stato insufficiente per risultare competitivo. Non è allora tanto il fallimento dell’impresa che l’algoritmo stabilisce, stabilisce piuttosto che chi quell’impresa ha intrapreso è un fallito, poiché sono le sue condotte, i suoi comportamenti, le sue capacità a non aver avuto successo. E l’algoritmo non può sbagliare, bisogna adattarsi.

Che lo si definisca o meno cosmo, l’esigenza che la realtà, la natura, l’universo, il mondo, la società, la città corrispondano a un

ordine e a un disegno piuttosto che essere abbandonati al caos ha da sempre accompagnato la storia dell'umanità. In particolare, il cosmo è chiamato a definire un tale ordine nel momento in cui l'umano non ha o smette di avere una posizione privilegiata al suo interno, allora ha bisogno di affidarsi all'idea che un ordine ci sia anche laddove non riesce ad afferrarlo, che i giusti verranno prima o poi premiati o che il merito verrà prima o poi riconosciuto. Fin dall'antichità, la matematica ha rappresentato quel principio in grado di fare ordine, un ordine superiore (armonico, imperscrutabile, impersonale) e al contempo immanente, a cui tutto e tutti – umani e non umani – partecipano. Che il mercato neoliberale abbia disatteso a tale esigenza cosmica – innanzitutto escludendovi ciò che per gli antichi greci ne era invece l'essenza, la giustizia, tant'è che per Hayek “giustizia sociale” è un'espressione “vuota e senza significato” * Λ – sembra ormai evidente. Senza giustizia, viene meno l'armonia del cosmo. Ciò però non può portare a rinunciare all'idea di cosmo in quanto tale, né a rinunciare al ruolo che la matematica potrebbe comunque svolgervi.

Quale matematica, allora, per un altro cosmo? Fermo restando che la selva non è là fuori, ma è quella condizione in cui chiunque può facilmente trovarsi smarrendo la retta via, fallendo intenzionalmente o per sventura il suo adattamento alla condotta dell'algoritmo, che sia già nella selva possibile riveder le stelle di un altro cosmo? Allora, quale matematica e quale disegno per la selva? Non si dovrebbe identificare in tutto e per tutto la matematica con l'algebra. Come suggerisce lo stesso termine “algebra”, essa è in prima istanza una “scienza delle riduzioni”, in cui il numero è l'operatore di una riduzione della qualità in quantità discrete. L'algoritmo stesso svolge una funzione algebrica nel cosmo neoliberale, riducendo le potenzialità dell'umano a risorsa, a capacità di adattamento all'ordine del mercato. In quanto algebra, la matematica ha finito per rappresentare lo strumento di disincantamento del mondo e della natura; bisognerebbe tuttavia ricordare che “matematica” significa “arte di imparare” ed è in questo senso che, nell'antica Grecia ma anche nel Rinascimento, era soprattutto intesa. Come allora, quindi, la matematica potrebbe essere espressione di un cosmo restituito al suo incanto e alla sua magia, da cui si impara – sulla natura e sull'umano – poiché del cosmo non si è padroni. Ciò che quindi si percepisce con paura come selva, in fondo, potrebbe non essere altro che un cosmo in cui bisogna imparare a orientarsi senza presupporvi o cercarvi una via dritta. Un disegno, per essere tale, può fare a meno di linee rette. I disegni della selva tratteggiano infatti forme dai contorni incerti * L; tale indeterminazione può essere tuttavia segno di un re-incantamento del cosmo, di cui re-imparare a stupirsi.

* Si veda A. Appadurai, N. Alexander, *Fallimento*, Raffaello Cortina, Milano 2021; ed. or. *Failure*, Polity, Cambridge-Madford 2019.

* F.A. von Hayek, *op. cit.*, p. 183.

* “Il disegno è da sempre, o almeno dalla sua mitica origine, disegno di contorni, e ogni volta che un contorno si chiude succede qualcosa di speciale, anche se per la consuetudine non ce ne rendiamo conto. [...] La tecnica, così come oggi si intende e si manifesta, ha ridotto il disegno – in special modo il disegno dell'architettura e del paesaggio – a un disegno tecnico, in cui necessariamente ogni indeterminazione e ogni incertezza è tolta”. E. Garbin, *In bianco e nero. Sulla materia oscura del disegno e dell'architettura*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 7-8.

* Si veda W. Jaeger, *Paideia. La formazione dell'uomo greco*, Bompiani, Milano 2011, pp. 300-301; ed. or. *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*, de Gruyter, Berlin 1934-1947.

* Si veda J. Derrida, *Sull'ospitalità*, Baldini & Castoldi, Milano 2000; ed. or. *De l'hospitalité*, sous la direction de A. Dufourmantelle, Calmann-Levy, Paris 1997.

* G. Galilei, *Il Saggiatore*, in *Opere*, a cura di F. Brunetti, vol. I, Utet, Torino 1964, pp. 631-632; ed. or. *Il Saggiatore, nel quale con bilancia esquisita e giusta si ponderano le cose contenute nella Libria astronomica e filosofica di Lotario Sarsi Sigensano, scritto in forma di lettera all'ill.mo et rever.mo mons.re d. Virginio Cesarini acc.o linceo m.o di camera di N.S.*, Giacomo Mascardi, Roma 1623.

* M. Tafuri, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino 1980, p. 44.

* Ivi, pp. 70-71.

* Per una genealogia del liberalismo in quanto caratterizzato dalla “naturalizzazione”, imprescindibili sono i tre corsi al Collège de France che Michel Foucault ha dedicato alla biopolitica. Si vedano M. Foucault, *Bisogna difendere la società*, Feltrinelli, Milano 1998; ed. or. *Il faut défendre la société*, Gallimard, Paris 1997; Id., *Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al Collège de France (1977-1978)*, Feltrinelli, Milano 2005; ed. or. *Sécurité, territoire, population*, Gallimard, Paris 2004; Id., *Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France (1978-1979)*, Feltrinelli, Milano 2005; ed. or. *Naissance de la biopolitique*, Gallimard, Paris 2004.

* F.A. von Hayek, *Legge, legislazione e libertà. Critica dell'economia pianificata*, a cura di A. Petroni e S. Monti Bragadin, il Saggiatore, Milano 2010, p. 53; ed. or. *Law, Legislation and Liberty: A new statement of the liberal principles of justice and political economy*, Routledge, London 1982.

* Ivi, p. 559.

* In generale sul cosiddetto “capitalismo algoritmico” si veda S. Zuboff, *Il capitalismo della sorveglianza. Il futuro dell'umanità nell'era dei nuovi poteri*, Luiss University Press, Roma 2019; ed. or. *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for the Future at the New Frontier of Power*, Public Affairs, New York 2019.

* Si veda A. Supiot, *La Gouvernance par les nombres. Cours au Collège de France (2012-2014)*, Fayard, Paris 2015.

CONFINI. PARCHI, RIFUGI, RISERVE E IL DISEGNO DELLA *WILDERNESS* AMERICANA

FRANCESCA ZANOTTO

Nel 1914, lo storico Frederick Jackson Turner racconta come la democrazia americana sia essenzialmente fondata sulla frontiera. “Non è nata dal sogno di un teorico [...]. È uscita forte, pura e semplice e piena di vita dalla foresta americana, e ha preso nuova forza ogni volta che ha toccato una nuova frontiera.”[†] La terra libera, l’abbondanza di risorse naturali, le opportunità nascoste oltre l’orizzonte sono tra i primi, fortissimi, elementi di identità condivisa della giovane nazione americana, che intorno a un’idea di *wilderness* primigenia, vergine, disabitata e ricca di possibilità ha costruito il proprio mito di fondazione. La costruzione di questa narrazione, tuttavia, ha richiesto un lungo processo di ordinamento spaziale e legislativo che, dal 1763 in avanti[‡], ha progressivamente tracciato, ridisegnato, esteso o ristretto i confini degli insediamenti dei coloni europei e poi della nazione americana, delle aree di giurisdizione dei suoi organi amministrativi o delle porzioni di territorio dedicate alla conservazione – o al controllo – di differenti forme di selvatichezza, facendo sistematicamente spazio a una “riconcezione” dell’ambiente del Nuovo Mondo come “un Eden naturale di esistenza preumana incontaminata”[‡]. Le terre americane, apparentemente sterminate, inalterate, disabitate, sono infatti scenari di cui l’uomo si è preso cura per millenni: utilizzata, plasmata, mantenuta dalle diverse tribù native per almeno quindicimila anni, in forme diverse la terra è definizione e ragione della loro identità, incarnazione dell’unità tra universo fisico e spirituale, tra naturale e soprannaturale.

Gli indiani gestivano l’abbondanza e la diversità di questo mondo sulla base di anni di saggezza accumulata – i tentativi ed errori delle generazioni precedenti. [...] Riconoscevano il potere della terra, le reciproche obbligazioni tra cacciatore e preda. [...] Usavano canzoni e formule rituali per modificare il proprio mondo mentre alteravano fisicamente quel paesaggio con fuoco e acqua, testa e braccia. Non si adattavano passivamente, ma rispondevano in diversi modi come individui e gruppi rimodellando l’ambiente perché incontrasse i loro desideri materiali e culturali.[¶]

L’odierna letteratura ecologista attribuisce caratteristiche tipiche del paesaggio nord-americano ad attività umane antichissime: le grandi praterie dall’erba alta diffuse nelle zone centrali degli Stati Uniti – e presenti da millenni prima dell’arrivo dei coloni europei – sono la conseguenza dei frequenti fuochi appiccati dai nativi, che li usavano “per prevenire la naturale trasformazione delle praterie (importanti fonti di cibo per gli umani e gli animali che cacciavano) in boschi, nel processo conosciuto come successione”[‡]. Allo stesso modo, le rigogliose foreste della costa orientale, composte da querce, noce americano e pinete,

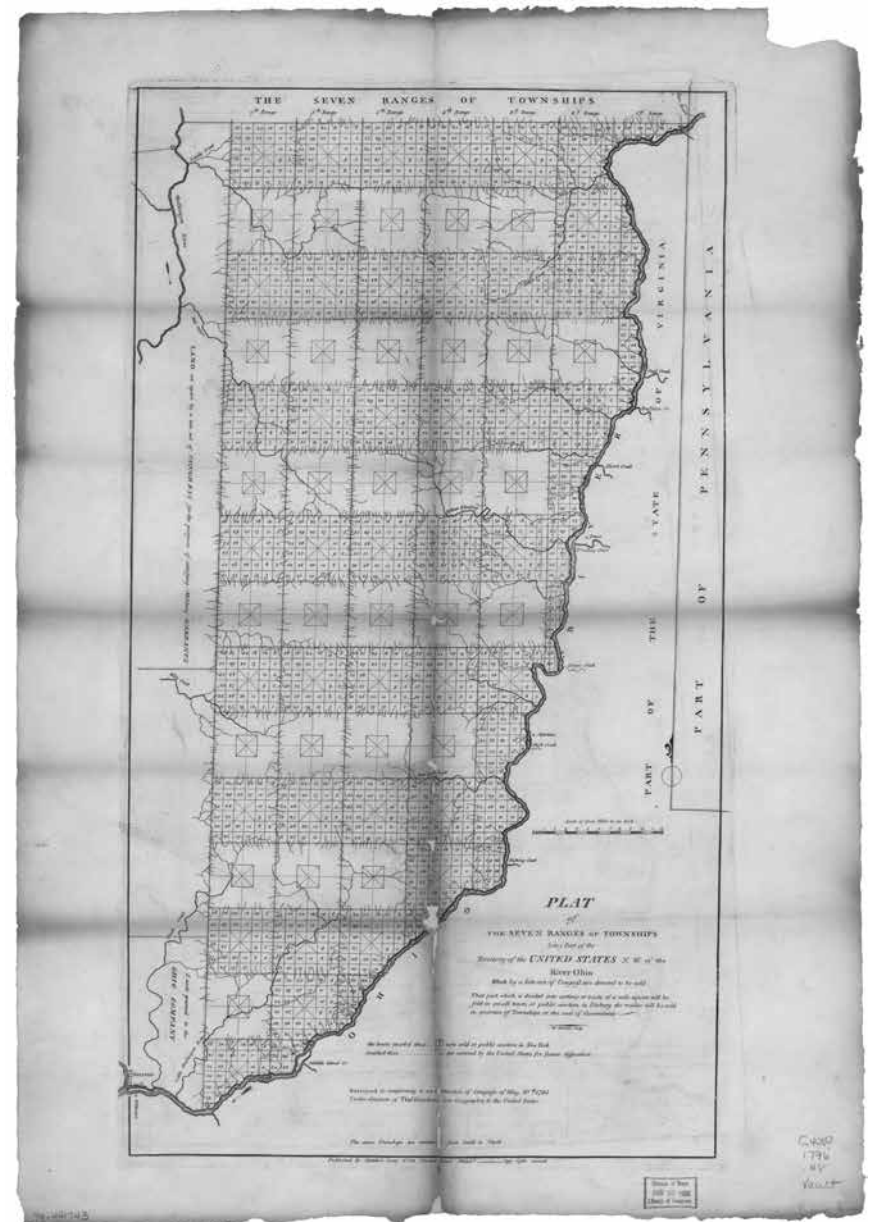
sono la conseguenza di incendi strategici che avevano lo scopo di “aumentare le quantità di foraggio per gli alci, i cervi e i caribù dei boschi”^l e “per prevenire la nascita di alberi meno desiderabili. Quercia e noce americano sono grandi produttori di noci, e il pino era importante per costruire canoe e sigillarle con la resina”^k. Anche il paesaggio della valle dello Yosemite è stato plasmato dai popoli nativi: “le ghiande che sfamavano i miwok venivano dalle querce nere coltivate per anni dalla tribù”^l mentre nel parco di Yellowstone, “occupazioni umane precedenti lasciarono tracce di antichi accampamenti, attività di caccia, scambi di ossidiana a largo raggio, e un sistema di sentieri (che le moderne strade del parco seguono) datato almeno a 7500 anni fa”^l.

Il processo di costruzione di una supposta “innocenza”^m della terra americana è quindi avvenuto di pari passo all’espansione della giovane nazione, scandito negli anni attraverso il disegno e ridisegno dei suoi confini e al controllo, assimilazione o rimozione delle tribù native, continuamente trasferite per fare spazio agli insediamenti, alle infrastrutture e alle narrazioni della nazione in crescita. Il primo segno che individua un confine che marca un interno e un esterno per l’identità americana è la Proclamation Line, tracciata grazie a un proclama reale britannico del 1763 che individuava la catena degli Appalachi come la linea che divideva gli indiani dalle terre coloniali^m. I coloni non potevano insediarsi oltre questa linea, nei territori sottratti ai francesi ottenuti dopo la guerra franco-indiana e la guerra dei sette anni. La linea era una misura introdotta per evitare ulteriori scontri con le tribù native e, soprattutto, gestire con ordine la futura espansione coloniale verso ovest. Circoscrivendo – temporaneamente – il territorio coloniale, la Proclamation Line decretava allo stesso tempo l’esistenza di un Territorio Indiano, segnando un confine che ne sanciva la controllabilità e una sua possibile successiva riconfigurazione. Questa misura era invisai ai coloni, che la vedevano come uno strumento di controllo della loro libertà di realizzazione nel Nuovo Mondo imposto da un governo lontano, controllo che oltretutto arrivava dopo i sacrifici che avevano compiuto durante gli anni di guerra. La linea poteva essere e venne ignorata dai coloni, “troppo numerosi, troppo sregolati e troppo licenziosi per essere contenuti”ⁿ. Una serie di trattati la ridisegnarono spingendola via via sempre più a ovest: nel 1768 il confine venne spostato in corrispondenza del fiume Ohio, e, con il Trattato di Parigi del 1783, si sovrappose al corso del Mississippi, assicurando alla neonata nazione libertà in tutte le terre a est del fiume. Il Land Ordinance Act del 1785 rappresenta un passo fondamentale nel processo di espansione verso ovest della nazione americana e per le successive vicende di disegno e ridisegno che ne interesse-

M. Carey, *Planimetria delle sette serie di municipalità parte del territorio degli Stati Uniti, a nord-ovest del fiume Ohio, 1796.*

© Library of Congress, Geography and Map Division, Washington.

L’immagine illustra l’ordinamento territoriale attuato grazie all’utilizzo della griglia ortogonale per il rilievo, la misurazione e la gestione del suolo introdotta con il Land Ordinance Act del 1785.



ranno il suolo: un esteso sistema di rilievo, misurazione e parcelizzazione divide tutta la superficie del Nuovo Mondo in lotti di 6x6 miglia di terreno agricolo, che i coloni potevano comprare per stabilirsi nelle terre dell'ovest ancora prive di insediamenti. La griglia ortogonale utilizzata per ordire questo sistema informerà, da allora, ogni relazione tenuta sul suolo americano che interessi proprietà, giurisdizione e identità, segnando, anche visibilmente, il paesaggio fisico e culturale: "linee di misura, strade, siepi di confine, staccionate, fattorie, canali, argini, dighe, ponti, edifici e città" ne rispettano le regole geometriche e sono, essenzialmente, "mezzi per ottimizzare gli insediamenti umani e le opportunità" ¶ ↓. Queste tracce materializzano il doppio ruolo della griglia: strumento di gestione fondiaria e trasposizione topografica di un'idea sociale e politica: "la perfetta espressione spaziale dell'imperativo della repubblica democratica" ¶ ▲.

Dopo il Trattato di Parigi, il Territorio Indiano comprendeva tutte le terre a ovest del fiume Mississippi, oltre il quale le tribù native ancora risiedenti nelle zone orientali del continente vennero trasferite con diversi tempi, modalità e vigore. Questi trasferimenti erano intesi come parte della strategia di "convivenza" tra nativi e coloni, insieme ai tentativi di questi ultimi di assimilare i primi nelle proprie strutture sociali e culturali per risolvere alla base il problema stesso di dover convivere. L'allontanamento dei nativi avveniva attraverso trattati firmati da entrambe le parti, misure che, tuttavia, venivano accettate dai nativi sotto forti pressioni, o in condizioni di non trasparenza: i codici interpretativi alla base di tali trattati erano naturalmente non condivisi, e spesso essi venivano fatti firmare a funzionari senza potere decisionale, per aggirare l'autorità dei capi delle tribù. I trattati imponevano ai nativi di abbandonare le terre dei coloni e spostarsi nel Territorio Indiano, che, con l'avanzare della colonizzazione bianca verso ovest, veniva continuamente ridisegnato e ridotto. Le misure per l'allontanamento dei nativi dalle terre americane si inasprirono con la presidenza Jackson: nel 1830 viene varato l'Indian Removal Act, che sanciva che le tribù avrebbero dovuto essere trasferite a ovest del Mississippi con la forza. Questa legge aprì a una serie di trattati che compensavano con denaro e terreno a ovest del fiume le tribù che lasciavano il proprio a est; esse firmavano questi trattati senza avere molta scelta, e accettavano di stabilirsi su terre con le quali non avevano nessun legame ancestrale pur di poter mantenere uno stile di vita coerente alla loro cultura e identità, confidando che, una volta trasferiti a ovest, nessuno li avrebbe più disturbati. Con l'Indian Removal Act, si individua il Territorio Indiano su un'area che corrisponde circa all'attuale Oklahoma e alcune zone degli stati del Kansas, Nebraska, South

Dakota, Iowa; nel 1885 risultava già ridotto all'estensione del solo Oklahoma. Sotto la presidenza Grant (1869-1877), venne adottato lo strumento delle riserve: alle tribù trasferite dalle proprie terre venivano assegnate parcelle di terra, appositamente individuate perché vi si stabilissero. Ancora una volta, l'idea piatta e geometrica della griglia applicata al territorio sottintendeva che una parcella avesse lo stesso valore di qualunque altra e che "abitare" una terra corrispondesse al risiedere fisicamente dentro a un confine, escludendo gli usi naturali, culturali e identitari che informano l'atto dell'"abitare" e che trascendono i limiti geopolitici. Molto spesso, infatti, le tribù non rispettavano queste assegnazioni poiché limitavano l'accesso a risorse fondamentali per il loro sostentamento e le loro pratiche di utilizzo della terra: un decennio di scontri sanguinosi per il controllo e la ricollocazione delle tribù portò a decidere per un cambiamento delle politiche di compensazione. Nel 1887, il Dawes General Allotment Act individuava nell'assimilazione delle tribù l'unica via praticabile per la coesistenza, attuando un piano di "assorbimento" su base individuale che aveva l'obiettivo di controllare la terra dei nativi trasformandoli in agricoltori. La legge divise il Territorio Indiano in sottoparcelle da assegnare a ogni famiglia: chi accettava questa assegnazione diventava cittadino americano e otteneva, quindi, una terra per sé, dove poter costruire ricchezza sfruttando il suolo agricolo e vivere in relativa tranquillità. Con questo sistema, il governo americano riuscì ad appropriarsi alla luce del sole di moltissima terra che era già stata sancita come appartenente ai nativi, senza contare che le terre che restavano non assegnate venivano vendute a coloni, polverizzando in questo modo l'unità del Territorio Indiano, che dopo il Dawes General Allotment Act risultava quindi ulteriormente ridotto a una superficie pari alla sola area orientale dell'attuale Oklahoma, insieme a una manciata di piccole riserve sparse sul territorio. Grazie a questa misura, il governo americano si assicurò il controllo su brani strategici di territorio: foreste, bacini idrici, giacimenti minerari e pascoli, regolando l'accesso a queste aree e lo sfruttamento di tali risorse. La destinazione di ingenti aree all'agricoltura cambiò il volto dell'America, compromettendo pesantemente l'abbondanza di risorse naturali e la biodiversità e "relegando gli indiani alla periferia politica ed economica della società americana" ¶ ↓: essi, già storicamente non abituati a una vita sedentaria, da agricoltori, ottennero terre comunque poco adatte a questo scopo, che gli erano state assegnate in precedenza nel Territorio Indiano proprio perché poco appetibili, "le terre meno desiderabili della nazione" ¶ ↑. Mal gestiti da famiglie forzate a praticare uno stile di vita che non conoscevano e che non gli apparteneva, questi

terreni videro degenerare sensibilmente le proprie condizioni e sono tutt'oggi terre derelitte, particolarmente esposte alle conseguenze dei cambiamenti climatici:

Nel nord-ovest pacifico, l'erosione costiera e le tempeste stanno sgretolando la terra tribale, forzando le comunità native a provare a spostarsi nell'entroterra. Nel sud-ovest, una dura siccità sta lasciando la nazione Navajo senza acqua potabile. Ai confini dell'altopiano d'Ozark, le colture tradizionali sono diventate difficili da mantenere, minacciando di disconnettere i Cherokee dal loro patrimonio. ✱ ✱

Le politiche di rimozione e di istituzione delle riserve attuate nel XIX secolo hanno ridotto l'estensione delle terre indiane a "isole nel fiume degli insediamenti americani" ✱ ✱, generando una condizione di frazionamento geografico e culturale in cui le comunità native vivono tuttora. La situazione ambientale di queste terre si è aggravata in tempi moderni a causa di nuove forme di sfruttamento del suolo e delle risorse naturali, che ne hanno compromesso o minacciano la salubrità o la vivibilità stessa e sono oggetto di battaglie legali e di una vera e propria "resistenza ambientale" da parte delle comunità native ✱ ✱.

Contemporaneamente al processo di allontanamento dei nativi dalle loro terre per fare spazio alla nazione americana in crescita, l'avanzata verso ovest dei coloni riportava testimonianze di terre meravigliose, che contribuirono alla costruzione del mito di una *wilderness* americana primigenia. L'altissima attenzione per il "senso della terra" e la fascinazione per questi scenari straordinari, percepiti come patrimonio comune di un'identità nazionale in formazione, portarono alla nascita di un acceso dibattito intorno alla necessità di proteggere questi luoghi, preservandone il carattere selvaggio idealmente inalterato che custodivano. L'idea di creare aree protette e parchi naturali ha avuto origine da una somma di fattori:

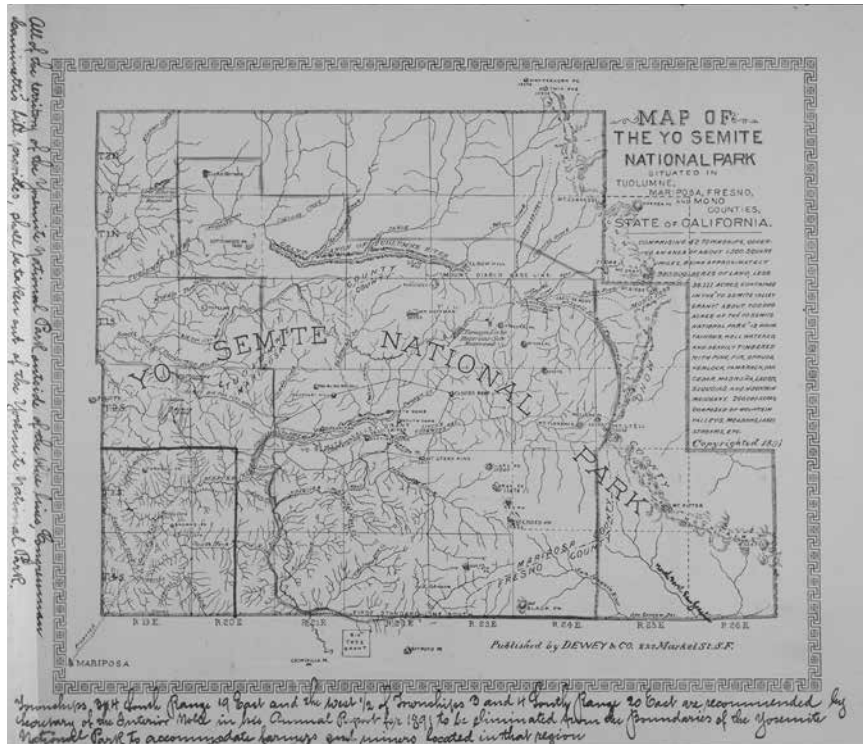
un senso di perdita generato dagli insediamenti; il turismo commerciale promosso dalle compagnie ferroviarie; un'urgenza patriottica di mostrare canyon e montagne come monumenti superiori alle cattedrali e ai musei europei; una crescente realizzazione che la civilizzazione industriale e urbana aveva il potenziale di sopraffare, ridurre e anche distruggere attrazioni naturali spettacolari come le cascate del Niagara, e una crescente consapevolezza che la cornucopia di risorse chiamata Nord America aveva dei limiti e che 'muoversi a ovest' poteva non riuscire più ad espandere quei limiti. Inoltre, nella testa di un numero piccolo ma crescente di persone, soprattutto scienziati, un rispetto per la natura stessa iniziava a emergere. ✱ ✱

Il primo atto per la conservazione della natura sul suolo americano fu lo Yosemite Act del 1864, siglato da Abraham Lincoln per concedere allo stato della California la giurisdizione sulla "gola" o "forra" chiamata Yosemite Valley, con l'obbligo di mantenerla "per uso pubblico, visite turistiche e svago" e spendere qualunque profitto dovesse derivare da questo privilegio "per la conservazione e il miglioramento della proprietà, o delle strade che vi conducono" ✱ ✱. La gestione federale dell'area sarebbe arrivata solo nel 1890, diversi anni dopo lo Yellowstone National Park Protection Act del 1872. L'atto istituiva il parco di Yellowstone come primo parco nazionale americano, il "parco di fondazione" ✱ ✱ che, nel tempo, avrebbe finito per detenere uno status "mitico": il primo atto identitario di una giovane nazione che non poteva contare su una storia e una tradizione culturale in arte, architettura o letteratura ✱ ✱ per godere di un patrimonio comune. I primi americani guardavano agli scenari della loro giovane patria come a una "compensazione per le ricchezze culturali che mancavano loro" ✱ ✱: essi divennero simboli di grandezza nazionale, e la loro protezione questione di orgoglio patrio.

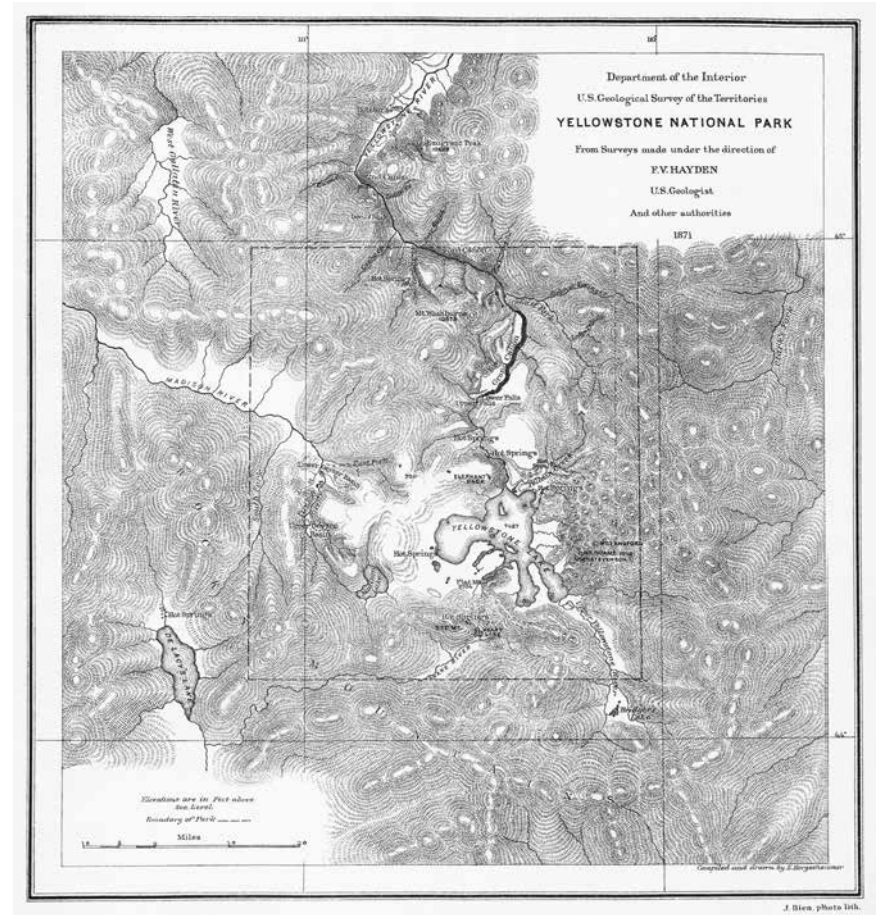
I parchi nazionali ereditarono una piccola ma significativa frazione della terra indiana ceduta tra il 1850 e il 1920 ✱ ✱. La rimozione della presenza dei nativi dai parchi, sia dal loro territorio, sia dalle narrazioni riguardanti il loro paesaggio e la loro origine, fu fondamentale per l'elevazione delle aree protette a simboli nazionali; questa rimozione fu perseguita con particolare veemenza a Yellowstone, nel corso della sua affermazione come patrimonio comune, "simbolo patriottico dell'origine paradisiaca della nazione" ✱ ✱. Una serie di fattori interconnessi ha facilitato questa rimozione: in primo luogo, la narrazione identitaria intorno a Yellowstone e ai parchi naturali in generale era fortissima, sostenuta da mezzi di persuasione come le fotografie di Ansel Adams, che mostrano un paesaggio primordiale disabitato, preservato "come Dio lo intendeva". Presentando queste terre come inalterate, omettendo il ruolo avuto dalle tribù native nel costruire quella stessa forma di paesaggio, si è rafforzato il mito che il Nord America fosse in principio un continente vergine in attesa di essere popolato ✱ ✱. I parchi, spesso, erano istituiti su territori dai quali i nativi erano stati allontanati forzatamente molti anni prima, e su cui erano poi riusciti a tornare in seguito. In quest'ultimo caso, spesso, alcune condizioni ne determinavano una poca "visibilità", che facilitava la loro rimozione dalla lettura storica di questi paesaggi. A Yellowstone, ad esempio, c'è "un'altitudine media di 8000 piedi e il suo status di area di confine per le culture delle Grandi Pianure, del Grande Bacino e Altopiano probabilmente rendeva rara la permanenza lungo tutto l'anno" ✱ ✱.

J. Muir e altri membri del Sierra Club, *Mapa del parco nazionale dello Yosemite*, allegata a una petizione per protestare contro un progetto di legge che minacciava di ridurre l'estensione del parco, 1893.

© Center for Legislative Archives, Washington.



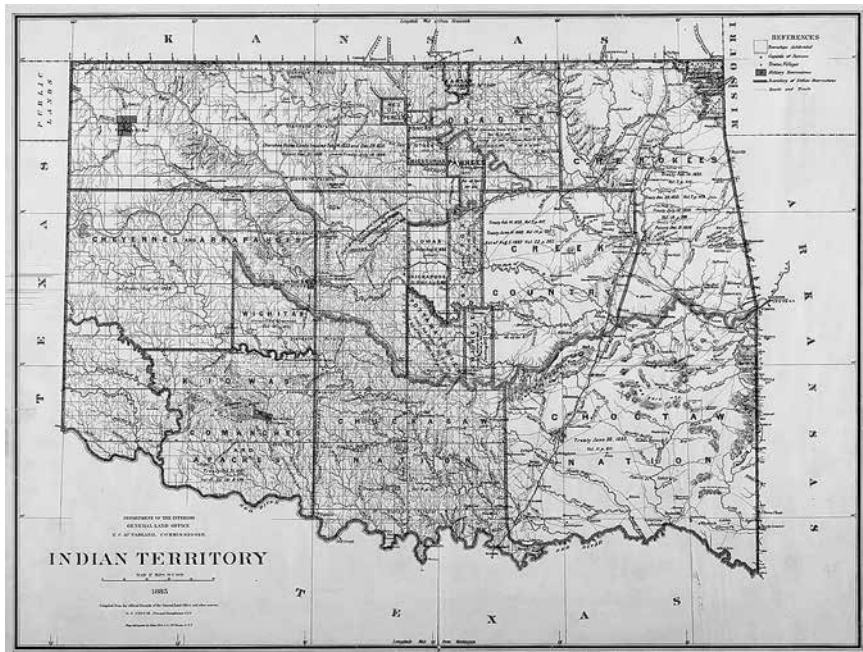
F.V. Hayden, *Mapa del parco nazionale di Yellowstone*, 1871.
© Library of Congress, Geography and Map Division, Washington.



Inoltre, le popolazioni native avevano subito spesso drastiche riduzioni a causa del contatto con i coloni, a causa di “agenti patogeni del vecchio mondo, malattie epidemiche, l’addomesticamento di piante e animali, la sparizione della flora e fauna native e, in generale, il cambiamento dei pattern delle risorse native”²⁸. L’intreccio di questi fattori sostenne la percezione dei bianchi di una *wilderness* disabitata, a cui partecipava la diversa, inafferrabile, contraddittoria lettura che si faceva delle tribù native nel contesto del dibattito sulla conservazione della natura. Nabokov e Loendorf ripercorrono questo “nodo gordiano”²⁹: considerare le popolazioni native come parte effettiva della natura selvaggia avrebbe implicato consentire loro di restare nel proprio habitat naturale e farne l’uso che desideravano, così come era consentito alla fauna all’interno dei parchi; leggerle pienamente come entità culturali avrebbe legittimato le loro richieste sulla terra, in contrasto quindi alle esigenze dei colonizzatori. Invischiati in questa contraddizione, i nativi non vennero chiaramente individuati in nessuna categoria di pensiero e quindi “non potevano pretendere un posto stabile nella mente o nell’ambiente”³⁰. Inoltre, i primi ufficiali dei parchi erano impiegati governativi che godevano di crescente visibilità e apprezzamento come studiosi nel campo delle scienze naturali e avevano quindi tutto l’interesse ad ammettere che i nativi fossero entità culturali e non avessero quindi diritto a nessuna pretesa su una riserva naturale. Allo stesso tempo, ogni richiesta avanzata in termini culturali sulla terra di Yellowstone avrebbe minacciato “l’insistenza del governo nel sostenere come [il parco] fosse sempre stato un ambiente naturale incontaminato”³¹. Questo stato di cose si inseriva nel contesto di una visione che vedeva i parchi come strumenti per preservare ecosistemi naturali rappresentativi, dove “naturale” era inteso come “senza influenza umana”³². Tutta la metà del XIX secolo, pertanto, ha visto il disegno di netti confini intorno a diverse forme di *wilderness*, su cui si riponevano significati, letture e interessi molto diversi. Da una parte, quelle accettate e funzionali all’identità nazionale venivano protette e conservate da questi confini; dall’altra, quelle rifiutate in quanto diversamente normate e difficilmente addomesticabili venivano rinchiusi e controllate. Il mandato originale di Yellowstone era fornire un “prototipo per riserve naturali che salvassero la ‘wilderness’ conservando i suoi paesaggi monumentali [...] e, più tardi, proteggendo la fauna selvatica dai costruttori e bracconieri”³³. Contemporaneamente, le riserve indiane venivano “dedicate a trasformare specie culturali e portarle ad abbandonare le loro abitudini tradizionali. Le due forme di contenimento non avrebbero mai dovuto sovrapporsi, o le specie e i simboli a loro associati mischiarsi”³⁴.

Nel dibattito intorno al conservazionismo e alla presenza nativa nel paesaggio americano, tra le poche voci a favore di una protezione della cultura tribale vi era quella di George Catlin, pittore che contribuì alla nascita dell’idea dei parchi per preservare la “bellezza e selvaticità primigenie”³⁵ dell’Ovest. Sottolineava l’importanza di proteggere la cultura degli indiani delle Grandi Pianure così come le praterie, i lupi e i bisonti: sognava parchi dove il mondo avrebbe potuto vedere “nei secoli a venire, l’indiano nativo nel suo classico abbigliamento, galoppando sul suo cavallo selvaggio, con arco, scudo e lancia, tra le mandrie in corsa di alci e bisonti”³⁶. La visione di Catlin, seppur inclusiva della presenza nativa come parte integrante della *wilderness* del Nuovo Mondo, incorniciava i popoli tribali in una visione esotica estremamente semplicistica, che, in molti casi, i nativi stessi avrebbero finito per sostenere e alimentare nell’ambito del processo di adattamento alle mutate condizioni delle loro terre. L’unico parco nazionale americano istituito includendo la presenza di tribù native all’interno dei suoi confini è stato lo Yosemite, almeno nei suoi primi trent’anni di vita. Dopo una serie di conflitti con i bianchi in cerca dell’oro, i nativi riuscirono a ristabilirsi nella valle dello Yosemite a metà degli anni Cinquanta dell’Ottocento, sviluppando per necessità relazioni accomodanti con i pionieri accampati nella zona, per i quali spesso lavoravano, riuscendo comunque a mantenere una certa distanza e autonomia³⁷. Lo Yosemite rimase quindi una sorta di “isola culturale e, come era stato per secoli, un posto importante per cacciare, coltivare vario cibo e piante medicinali e servire come luogo di celebrazioni religiose”³⁸. Una volta istituito il parco e iniziata l’attività turistica, molti nativi cominciarono a lavorare al suo interno, mostrando ai turisti i propri usi rituali, facendosi fotografare nei loro abiti tribali, vendendo prodotti tradizionali come ceste intrecciate, e trovando “nella crescente industria turistica un modo in cui potevano sia guadagnare un sostentamento nel loro mondo che cambiava velocemente, sia rimanere nella loro casa ancestrale”³⁹. Questo avvenne avvallando la semplificazione delle diverse culture native e generando un circolo di finzione che avrebbe finito per vedere i nativi rappresentare attivamente ciò che i bianchi si aspettavano che fossero: l’incarnazione di un’idea univoca, semplicistica, edulcorata e addomesticata di “selvaggio”, da una parte fiera ed eroica, dall’altra accomodante e inoffensiva. La loro stessa presenza a rievocazione di una cultura presentata come arcaica alimentò una narrazione secondo la quale gli indiani sarebbero stati solo visitatori dei territori compresi nei parchi naturali e avrebbero smesso di esservi presenti molto tempo prima che questi venissero istituiti. Dal 1890 in poi, l’eventuale presenza di

General Land Office, U.S. Department of the Interior,
Mapa del Territorio Indiano in Oklahoma, 1885.
 © National Archives Federal Indian Policy.



General Land Office, U.S. Department of the Interior, *Mapa del Territorio Indiano in Oklahoma, 1891.*

© National Archives Federal Indian Policy.

È evidente la notevole riduzione dell'estensione del Territorio Indiano dopo soli quattro anni dall'entrata in vigore del Dawes General Allotment Act nel 1887.



popolazioni native nei parchi iniziò a essere sempre più sgradita, di pari passo all'affermarsi del conservazionismo e in linea con la progressione delle politiche di rimozione dei nativi dai territori dello stato americano. Iniziava a farsi strada l'idea che i nativi e i loro usi tradizionali fossero pericolosi per la flora e per la fauna: la cultura tribale, i suoi usi e necessità erano apertamente in conflitto con l'idea conservazionistica americana, conflitto che venne sancito da una serie di normative volte a proteggere la natura – o gli interessi intorno a essa – e forzare i nativi ad allontanarsi dai parchi. Allo Yosemite, “lo sconfinamento e la caccia vennero regolamentati, influenzando in maniera avversa quelli che ancora cacciavano selvaggina grande e piccola o raccoglievano piante”¹¹. Simili normative andavano a erodere la libertà d'uso della terra dei nativi anche all'interno delle riserve: in Minnesota e nel Wisconsin, al fine di tutelare l'industria del legname, vennero vietati i fuochi periodici appiccati dagli indiani, che li praticavano come

una forma necessaria di gestione ambientale. Usavano il fuoco per pulire il denso sottobosco e migliorare l'habitat e la caccia della selvaggina. I fuochi pulivano il suolo delle foreste dall'accumulo di detriti, neutralizzavano l'acidità del suolo e scaldavano la terra, velocizzando la germogliazione di nuovo e utile materiale vegetale. Allo stesso modo, periodici fuochi a bassa quota riducevano la possibilità di incendi alle chiofme, distruttivi. Ma gli ufficiali governativi bandirono questa pratica come dannosa per le risorse di legname, modificando così l'ecologia umana di larghe aree dell'Ovest.¹²

Il conflitto tra usi tribali e conservazionismo continua ancora oggi, esacerbato dal progresso tecnologico che ridefinisce continuamente il confine tra naturale e culturale: un caso tra i moltissimi è *BWCAW U.S. v. Gotchnik* del 1999, che ha visto quattro membri della tribù di Bois Forte citati in giudizio per la violazione di una legge del 1995 dell'area protetta Boundary Waters Canoe Area Wilderness, che vieta l'uso di veicoli motorizzati all'interno dell'area di pesca. I quattro imputati hanno usato una barca motorizzata per esercitare i diritti di usufruttuari di questa terra – stabiliti dal trattato del 30 settembre 1854, con cui la tribù dei Chippewa di Bois Forte cedeva gran parte del territorio al governo federale, compreso ciò che sarebbe diventato BWCAW: il diritto, sempre rispettato dalla stipula del trattato, a viverci di sussistenza grazie alla caccia, alla pesca e alla raccolta di risorse sul territorio, in linea con la loro tradizione socioeconomica¹³. Questo caso è solo un esempio della diversità e complessità delle questioni sottese al conflitto tra conservazionismo e diritti tribali. A proposito del parco di Yellowstone, Nabokov e

Loendorf riportano come esso sia un “parafulmine per un ampio spettro di opinioni, credenze, esperimenti, atteggiamenti e desideri americani riguardo quello che è probabilmente il più antico discorso dell'umanità: le dimensioni politiche, tecnologiche, economiche, filosofiche, culturali e spirituali del rapporto tra cultura e natura”¹⁴; il parco è un “laboratorio a cielo aperto dove questa relazione è costantemente messa alla prova, contestata e ridefinita”¹⁵.

Oggi, parchi nazionali, riserve naturali e territori indiani sono isole, frammenti disgiunti di terra figli della parcellizzazione del territorio e di una lunga storia di disegno e ridisegno di confini intorno a diverse idee di *wilderness*, tracciati ignorano l'estensione ecologica e culturale dei paesaggi che volevano proteggere e delle comunità che volevano contenere. Questa frammentazione rappresenta una delle principali barriere, sul lungo periodo, alla conservazione degli ecosistemi naturali e a un miglioramento delle condizioni economiche, sociali e culturali delle popolazioni native. Mettere a sistema la tutela della natura e le necessità delle comunità native in un piano di gestione attiva del territorio americano è un'ipotesi in linea con le forme aggiornate di conservazione rigenerativa¹⁶: un coinvolgimento delle popolazioni indigene nella gestione delle terre e dei paesaggi a cui sono storicamente e culturalmente legate costituisce un modello provatamente più efficace di tutela di terre e risorse naturali, nell'ambito del quale si osserva un'accresciuta biodiversità nelle zone a gestione indigena¹⁷ e la generazione di benefici per la conservazione dei paesaggi e degli ecosistemi per le generazioni future. Si tratta di un approccio che supera definitivamente una concezione – sostenuta e diffusa dalla stessa legislazione americana in materia a partire dal Wilderness Act del 1964 – che vede l'umanità come “di passaggio” rispetto ai tempi e agli spazi della natura, come “un visitatore che non deve rimanere”¹⁸. Ponendosi in continuità con una storia millenaria di gestione del paesaggio, questa visione può aprire all'accettazione di un'idea di *wilderness* inclusiva della presenza e attività umana, e quindi a un avvicinamento profondo al selvaggio attraverso il suo uso e la sua abitazione, senza necessariamente il suo addomesticamento. Ammettere una gestione di territori e paesaggi di interesse naturalistico da parte di chi li ha abitati e vissuti per millenni costituirebbe anche un'opportunità di sviluppo e osservazione di modi aggiornati e contemporanei di abitare il selvaggio. Questa sistematizzazione ricostruirebbe la continuità del territorio americano in termini ecologici e culturali, riconfigurando i perimetri, le forme e gli immaginari all'interno dei quali la *wilderness* è oggi circoscritta.

✠ F.J. Turner, *The West and American Ideals*, in "The Washington Historical Quarterly", 5, 4, 1914, p. 245 [tutte le citazioni sono da considerarsi T.d.A.]. in D. Treuer, *Return The National Parks to The Tribes*, in "The Atlantic", 12 aprile 2021, disponibile al link: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2021/05/return-the-national-parks-to-the-tribes/618395>; tr. it. *Rivogliamo i nostri gioielli*, in "Internazionale", 1420-1421-1422, 2021.

☾ È del 1763 il proclama reale britannico con il quale si individuava un chiaro confine – tracciato in corrispondenza della catena dei monti Appalachi – tra le terre coloniali e quelle degli indiani; si veda in merito, tra gli altri: C.G. Calloway, *The Scratch of a Pen: 1763 and The Transformation of North America*, Oxford University Press, Oxford-New York 2006.

⏚ P. Nabokov, L.L. Loendorf, *Restoring a Presence: American Indians and Yellowstone National Park*, University of Oklahoma Press, Norman 2016, p. XI.

Ⓐ D.R. Lewis, *Native Americans and the Environment: A Survey of Twentieth-Century Issues*, in "American Indian Quarterly", 19, 3, 1995, p. 423.

⌈ M.D. Abrams, *Don't Downplay the Role of Indigenous People in Molding the Ecological Landscape*, in "Scientific American", 5 agosto 2020, disponibile al link: <https://www.scientificamerican.com/article/dont-downplay-the-role-of-indigenous-people-in-molding-the-ecological-landscape/>.

⌋ D. Treuer, *op. cit.*, p. 128.

✠ M.D. Abrams, *op. cit.*

⏚ D. Treuer, *op. cit.*, p. 128.

⏚ R.H. Keller, M.F. Turek, *American Indians & National Parks*, University of Arizona Press, Tucson 1998, p. 22.

✠⏚ P. Nabokov, L.L. Loendorf, *op. cit.*, p. XV.

✠✠ C.G. Calloway, *op. cit.*, p. 94.

✠☾ G. Gage, in C.G. Calloway, *op. cit.*, p. 100.

✠⏚ J. Corner, A.S. MacLean, *Taking measures across the American Landscape*, Yale University Press, New Haven 1996, p. 41.

✠Ⓐ Ivi, p. 8.

✠⌈ D.R. Lewis, *op. cit.*, p. 423.

✠⌋ C. Flavelle, K. Goodluck, *Dispossessed, Again: Climate Change Hits Native Americans Especially Hard*, in "New York Times", 27 giugno 2021, disponibile al link: <https://www.nytimes.com/2021/06/27/climate/climate-Native-Americans.html>.

✠✠ *Ibid.*

✠⏚ D.R. Lewis, *op. cit.*, p. 423.

✠⌈ Tra i tanti casi, si veda ad esempio la vicenda dell'estrazione di uranio dalle terre dei Navajo tra Utah, Arizona e New Mexico descritta in D. Brugge, R. Goble, *The History of Uranium Mining and the Navajo People*, in "American Journal of Public Health", 92, 9, 2002, pp. 1410-1419, o la battaglia per bloccare la costruzione di un sito di stoccaggio di scorie nucleari nella Ward Valley, nel deserto del Mojave, che avrebbe messo a rischio la salute delle comunità native presenti nella zona ed esposto il territorio di California, Arizona, North Dakota e South Dakota a imprevedibili rischi ambientali. La vicenda è ripercorsa in: National Research Council, *Ward Valley: An Examination of Seven Issues in Earth Sciences and Ecology*, The National Academies Press, Washington 1995.

☾⏚ R.H. Keller, M.F. Turek, *op. cit.*, pp. 19-20.

☾✠ Yosemite Act, 30 giugno 1864, riportato in J. Muir, *The Yosemite* (1912), Doubleday, New York 1962, p. 203.

☾☾ P. Nabokov, L.L. Loendorf, *op. cit.*, p. 8.

☾⏚ R. White in P. Nabokov, L.L. Loendorf, *op. cit.*, p. 8.

☾Ⓐ *Ibid.*

☾⌈ R.H. Keller, M.F. Turek, *op. cit.*, pp. 19-20.

☾⌋ P. Nabokov, L.L. Loendorf, *op. cit.*, p. 9.

☾✠ M. Spence, *Dispossessing the Wilderness: Yosemite Indians and the National Park Ideal, 1864-1930*, in "Pacific Historical Review", 65, 1, 1996, p. 58.

☾⏚ R.H. Keller, M.F. Turek, *op. cit.*, p. 22.

☾⌈ D.R. Lewis, *op. cit.*, p. 423.

⏚⏚ P. Nabokov, L.L. Loendorf, *op. cit.*, p. XIII.

⏚✠ Ivi, p. XIV.

⏚☾ *Ibid.*

⏚⏚ Ivi, p. XV.

⏚Ⓐ Ivi, p. XIII.

⏚⌈ *Ibid.*

⏚⌋ G. Catlin, *North American Indians: being letters and notes on their manners, customs, and conditions, written during eight years' travel amongst the wildest tribes of Indians in North America, 1832-1839*, John Grant, Edinburgh 1926, p. 263.

⏚✠ *Ibid.*

⏚⏚ M. Spence, *op. cit.*, p. 29.

⏚⌈ *Ibid.*

Ⓐ⏚ Ivi, p. 30.

Ⓐ✠ Ivi, p. 41.

Ⓐ☾ D.R. Lewis, *op. cit.*, p. 426.

Ⓐ⏚ In riferimento al caso *BWCAW U.S. v. Gotchmik* si veda: E. Freedman, *When Indigenous Rights and Wilderness Collide: Prosecution of Native Americans for Using Motors in Minnesota's Boundary Waters Canoe Wilderness Area*, in "American Indian Quarterly", 26, 3, 2002, pp. 378-392.

ⒶⒶ P. Nabokov, L.L. Loendorf, *op. cit.*, p. 5.

Ⓐ⌈ *Ibid.*

Ⓐ⌋ Si veda, ad esempio, il rapporto: Fao, Filac, *Forest governance by indigenous and tribal peoples. An opportunity for climate action in Latin America and the Caribbean*, Fao, Santiago 2021, disponibile al link: <https://www.fao.org/3/cb2953en/cb2953en.pdf>.

Ⓐ✠ Si veda, ad esempio, R. Schuster, R.R. Germain, J.R. Bennett, N.J. Reo, P. Arcese, *Vertebrate biodiversity on indigenous-managed lands in Australia, Brazil, and Canada equals that in protected areas*, in "Environmental Science & Policy", 101, 2019, pp. 1-6.

Ⓐ⏚ US Congress, *Wilderness Act*, Public Law 88-577 (16 U.S.C. 1131-1136) 88th Congress, Second Session September 3, 1964, disponibile al link: <https://www.govinfo.gov/content/pkg/STATUTE-78/pdf/STATUTE-78-Pg890.pdf>.

LA MODERNITÀ ALTERNATIVA DI WILLY LANGE: IL “GIARDINO NATURALE” E LA SELVA COME PRINCIPIO ORDINATORE DEL PROGETTO

GIANLUCA DRIGO

Selva e modernità sono spesso considerate antagoniste: lo spirito moderno viene infatti frequentemente identificato nel culto della “grammatica della razionalizzazione”, associata all’azione umana, che impone il suo disegno al caos e al disordine del selvaggio. Questa logica di antagonismo, vista come destino fatale o come speranza di progresso, nasceva da una profonda convinzione: “‘Until the last ton of fossil fuel is burned out,’ capitalism and bureaucracy force humanity into an ‘iron cage’ of dependency, ushering in the ‘domestication of the world.’”[¶] Questa *Weltanschauung* entrò nella coscienza collettiva penetrando tutte le sfere della vita: influenzando logiche produttive, visioni politiche, produzioni artistiche e, ovviamente, avendo anche una decisiva influenza sul progetto del territorio. Questo atteggiamento sembra ben esemplificato dalle parole del geografo sovietico Nikolai Mikhailov:

Scientists of the contemporary West lament: ‘Landscape is our irrevocable fate.’ — ‘No!’ we say. ‘With our own hands, using well-considered blueprints, we are building our country; we are creating a new landscape.’ Bourgeois scientists say: ‘Geography is not created, but is born of itself.’—‘No!’ we say. ‘Building Communism, we are remaking the country with rational calculation, we are changing its geography.’[¶]

Le parole di Mikhailov (accompagnate da una serie di mappe che illustravano strategie e radicali riprogetti del territorio sovietico attraverso ciclopici interventi di redistribuzione delle risorse idriche, di aumento delle superfici coltivabili e di riconfigurazione della superficie forestale nazionale) sono forse tra le affermazioni più inequivocabili di quell’eroismo faustiano spesso associato alla *Weltanschauung* moderna. Tramite il calcolo razionale, l’uomo diventa capace di forgiare un mondo al suo servizio. Questa forma mentis progettuale sembra tradursi in una particolare concezione del territorio ben riassunta da Stephen Brain:

Scott identifies as the distinguishing characteristic of the modern state its relentless drive to rationalize and order reality—its ambition to increase the legibility of the world by imposing a simplified template. For Scott, the archetypal example of this high-modernist impulse comes from the field of environmental history: the development of scientific forestry as pioneered by the cameralist, German-speaking states of Saxony and Prussia in the late eighteenth century. Scott describes how German foresters, faced with timber shortages, first conceptualized the forest, for the sake of easy calculation, as an assemblage of idealized, regularly spaced, commercially valuable trees and then, backed by state power,

went about imposing upon the real forest this abstract schema, at the expense of all other considerations. ↓

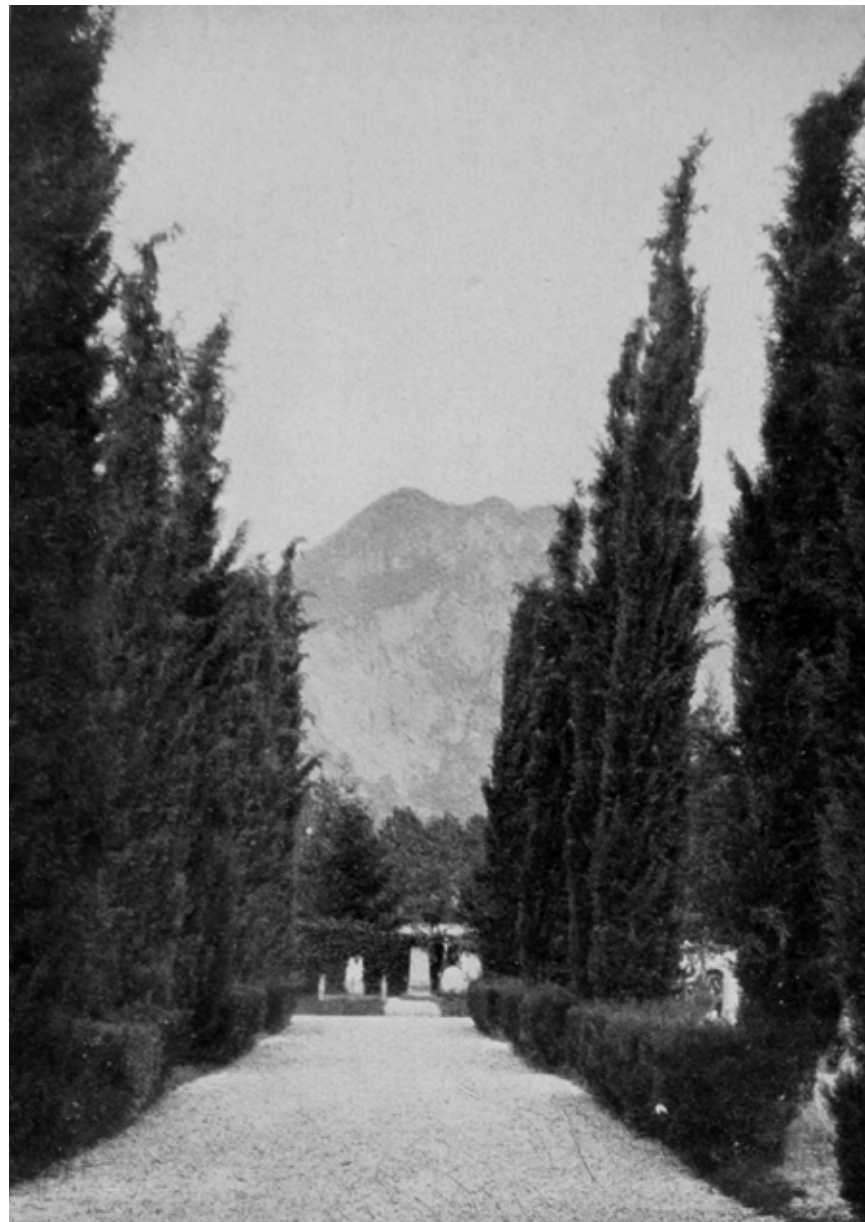
Questa visione del mondo, fortemente connotata in senso antropocentrico, sembra profilare un netto scontro tra umano e selvatico. Il mondo viene ridotto a uno schema semplificato a servizio dell'uomo e ogni elemento altro che si oppone a questa concezione del territorio, come appunto il selvaggio, viene considerato come elemento da sottomettere attraverso un disegno razionale. Questa epica della domesticazione del mondo non fu tuttavia l'unica manifestazione della forma mentis moderna. Essa fu infatti caratterizzata anche da teorie e pratiche progettuali che vedevano il proprio principio ordinatore provenire proprio dalle leggi, dalla mistica e dall'immagine del grande antagonista della "grammatica della razionalizzazione": il selvaggio.

IL RUOLO DEL GIARDINO: IL CASO STUDIO DELLA GERMANIA DEL PRIMO NOVECENTO
Per cogliere i tratti salienti di questa modernità alternativa, conviene inquadrare la questione attraverso un particolare modello spaziale: il giardino. Il giardino, infatti, come ci ricorda Joachim Wolschke-Bulmahn, risulta essere uno strumento analitico particolarmente efficace non solo per individuare diversi modelli di tensione estetica frutto dell'interazione tra uomo e selvatico, ma anche per far emergere le profonde convinzioni culturali di uno spazio-tempo:

If one investigates the history of garden architecture only in aesthetic terms, one tends to miss important points. The design of gardens as well as the meaning attributed to them are influenced by the social and political circumstances in which they are developed. 'Gardens do not get created independently of contemporary ideas and conventions. They express, perhaps even more eloquently and fully than do other art forms, certain of the prevailing assumptions and habits of mind of their owners and creators.' ▲

Sembra essere proficuo applicare questa particolare proprietà ad uno spazio-tempo di profonda crisi e di cruciale importanza per lo sviluppo della progettualità moderna: la Germania del primo Novecento. Questo contesto fu infatti attraversato da profonde faglie e divisioni riguardo al modo di intendere la modernità e al rapporto che quest'ultima avrebbe dovuto instaurare con l'elemento naturale. Il tema del giardino fu un fronte estremamente incandescente di questo dibattito. Conviene qui in particolare riprendere le critiche contro il cosiddetto giardino formale L, tipologia progettuale profondamente influenzata dall'epica della domesticazione del mondo, caratterizzato dalla costrizione delle

Foto critica di Lange che esemplifica la sua avversione per il modello del giardino formale-architettonico, in cui le piante vengono considerate come elementi architettonici inerti, approccio considerato da Lange come tipico dei popoli mediterranei. W. Lange, *Gartenbilder*, J.J. Weber, Leipzig 1912, p. 133.



piante entro rigide forme geometriche e dalla scelta degli esemplari unicamente motivata dalle loro qualità formali. Questo modello fu attaccato con particolare violenza dal paesaggista Willy Lange. Agli occhi del paesaggista berlinese il giardino formale era infatti espressione di un antropocentrismo degenerato:

For example, he [Willy Lange] interprets the formal garden as a sign of an anthropocentric world view: 'Perhaps we owe to the Old Testament the human right of domination over creatures in an arbitrary way: to arrange various plants artificially in the garden, to water them here, to feed them there and to shut them up in the borders of beds. This corresponds to the human sense of orderliness and to the right to rule, which has been preached for thousands of years.' †

A questa visione Lange contrappose la sua teoria del "giardino naturale", caratterizzato da un netto rifiuto delle forme geometriche, basato sulle "scienze naturali dei nostri giorni" e sul "vangelo dell'amore del Nuovo Testamento." * Questo modello progettuale rappresenta forse una delle più interessanti manifestazioni di un modo di intendere la modernità completamente altro rispetto al furore prometeico della domesticazione del mondo. Laddove il giardino formale trova i propri principi progettuali proprio nell'atto di addomesticamento del selvaggio, il "giardino naturale" si pone invece come vero e proprio tempio dedicato alle insondabili leggi della Natura che governano la *wildness*:

In his 'nature garden', Nature was to be designed according to the laws of Nature, laws which he and others considered beyond human reasoning and therefore of special human significance. It was a place for a nearly religious presentation of Nature, a place where nature was not only protected, but also might be worshipped. ‡

Conviene qui tuttavia sottolineare un punto fondamentale delle teorie di Lange: il culto delle leggi della Natura che egli propone non rappresenta affatto una reazione di rifiuto totale della modernità, quanto invece una diversa interpretazione di essa. Se, infatti, il culto della Natura risulta essere tutt'altro che una novità per storia dell'architettura del giardino, la filosofia progettuale di Lange trae i propri strumenti operativi e presupposti culturali da una particolare interpretazione dell'elemento naturale ancorata a principi intrinsecamente moderni.

LA MODERNITÀ DEL "GIARDINO NATURALE": STRUMENTI OPERATIVI DI PROGETTO

Il carattere moderno di tale progettualità si evince innanzitutto dagli strumenti operativi che compongono il "giardino naturale": scienza, arte, razza. Questi tre pilastri fondamentali della teoria di Lange ci permettono infatti di estrarre con maggior pre-

cisione la concezione della Natura del paesaggista, il margine di manovra dell'azione umana rispetto ad essa e le sue aspirazioni estetico-culturali. Conviene qui riprendere l'efficace riassunto di Groening e Wolscke-Bulmahn:

Lange's design concept was based on three parts: science, art, and race. The first, the scientific part, referred to what had been learned about the needed amounts of water, the tolerances of soil acidity, the ranges of sun exposure, and so forth for certain plants. There is no objection to this part of his concept. The second, the art (or design) part of Lange's concept, explicitly allowed that native plant associations could be supplemented with physiognomically matching foreign plants, plants that Lange felt looked like 'native' plants, to 'bring a higher characteristic expression of the laws of life, the phenomenons of life in the plant world'. (...) He suggests *Iris interregna germanica* as a plant for artificially humid locations (swamp area physiognomy), although he also points out that irises are 'dry, but look humid.' He recommends *Sedum spurium* as a 'cover for relatively dry but humid looking somewhat deepened areas' because he felt that this plant left the impression of a humid location, for example, close to a water basin. Nevertheless, *S. spurium* is a typical plant for a dry place. Since *S. spurium*, which came from the Caucasus, is easy to grow in Germany and can do with little water, Lange's suggestion seems appropriate. The third part of Lange's 'nature garden concept' relates to race. Here the German Volk had to play a special role. The nature garden is the racial expression of the understanding of nature of 'Nordic' or 'Germanic' people, that is, 'the Teutonic, north-racial man, who will have his way, will proceed on his way via nature to art, not by her violation but in her continued education according to Teutonic ideas'. Through its art, equivalent to 'enhancement of nature', the Nordic race would also contribute to the intellectual development of the other races. †

I primi due punti, scienza e arte, aiutano a inquadrare con maggiore precisione il rapporto con il selvaggio che Lange predica. La prima caratteristica fondamentale del "giardino naturale" risiede nella ricerca di quella che il paesaggista definisce come "estetica biologica". Secondo l'interpretazione del paesaggista tedesco, infatti, la fondatezza progettuale di un giardino si basa principalmente sull'applicazione della conoscenza delle leggi biologiche che regolano la vita vegetale e sulla ricerca di un rapporto di armonia con l'ecosistema in cui si va a intervenire. Queste premesse si traducono materialmente in una spiccata preferenza per una composizione composta da piante native

associate tra loro non tanto da schemi formali, quanto invece in base ai rapporti di simbiosi e di alleanza biologica. Si capisce, dunque, che il modello di riferimento per questo approccio progettuale risiede proprio nella spontanea armonia che regola le logiche dell'ecosistema locale, piuttosto che in categorie antropiche. L'azione diretta di modifica umana dell'archetipo fornito dalla selva locale, poteva avvenire, ma solo se ritenuto in armonia rispetto alle leggi naturali che il "giardino naturale" era chiamato ad evocare. I primi due cardini della teoria di Lange sembrano dunque già certificare due questioni:

a) L'importanza della scienza botanica nella progettualità di Lange sembra già costituire un primo e consistente indizio della modernità delle sue teorie.

b) Entro tale modernità non si trova alcuna traccia di una contrapposizione tra uomo e selva, dimostrando anzi una concreta ricerca di armonia tra le due polarità. In questa relazione sembra inoltre che le gerarchie proprie della modernità canonica vengano completamente ribaltate: se infatti in quest'ultima si nota una tendenza a forzare la natura entro schemi astratti umani, nella concezione di Lange è piuttosto l'azione dell'uomo che deve adattarsi ai modelli forniti dal selvatico.

Entrambe questi principi (la modernità e il ribaltamento del rapporto uomo-selva) trovano infine conferma venendo ancora più precisate nella terza e più problematica sezione della teoria di Lange, ossia quella relativa alla razza. Da quest'ultimo punto emerge infatti una visione del mondo profondamente influenzata da un angosciante determinismo razziale di matrice post darwinista: il destino dell'uomo è sottomesso alle leggi del sistema naturale (e della razza) a cui appartiene. La ricerca della correlazione tra razza e ordine naturale, attraverso una mistica unione tra *Volk* e selva, risulta essere infatti la maggiore aspirazione della progettualità di Lange:

Originally, one was dependent on nature from the first settlement, because one did not have anything else than its gifts. And where one contents oneself with this today, in all climates, under all peoples, there today's cultural agent sees as cultural achievement up until the highest art *Bodenständigkeit*, and he calls it harmony between nature and settlement, nature and humanity, and he searches up until the finest psychic explanations all the correlations of race, way of life, livelihood, history, civilization and culture with a substrate, he searches for the correlations of all ethnic life forms with the *Heimat* of each people and tribe. ✱ †

Natur- und Baugedanken gestalten gleichwertig das Gebiet
(T.d.A. *Natura e idee costruttive plasmano l'area in egual misura*).

Esempio virtuoso di "giardino naturale" secondo Lange.
W. Lange, *Gartenbilder*, J.J. Weber, Leipzig 1912, p. 155.



Gli strumenti progettuali del paesaggista tedesco ci permettono di estrarre un primo significativo affresco della connotazione estetico-politica che irraggia la progettualità del “giardino naturale”. Occorre tuttavia definire con maggior precisione l'intrinseca modernità che contraddistingue la concezione di territorio e la specifica missione politica della *Weltanschauung* di Lange focalizzando l'attenzione su due termini chiave: *Bodenständigkeit* e *Heimat*. L'interazione tra questi termini (entrambi intrinsecamente legati alla modernità) risulta infatti fondamentale per svelare i presupposti culturali fondamentali della progettualità di Lange: il termine *Bodenständigkeit* definisce con precisione la prospettiva con cui il territorio viene letto, mentre il termine *Heimat* interpreta quest'ultimo in senso politico. *Bodenständigkeit* definisce quella qualità di qualcosa di profondamente radicato (o unicamente appropriato) rispetto al suolo su cui si erge. Il termine descrive una chiave di lettura che trascende le discipline, rappresentando un termine tecnico di campi semantici che spaziano dall'etnologia, passando per l'arte e la biologia, sino ad arrivare nel campo architettonico: come scrive Kenny Cupers “*Bodenständigkeit* thus denoted a quality of physical space as much as a state of mind.”¹¹ La lettura della realtà connessa a questo termine è ben espressa nell'introduzione di *Streifzüge im Wassertropfen*¹² (traducibile in “IncurSIONI in una goccia d'acqua”) scritto dal filosofo naturale Raol Heinrich Francè. Il testo si apre infatti con una significativa introduzione riguardo alla cittadina di Dinkelsbühl: le forme costruite diventano manifestazione del funzionamento della moderna biologia. Secondo Francè, infatti, gli insediamenti umani, allo stesso modo dei batteri che abitano una goccia d'acqua, sono risultato della lotta evolutiva e di adattamento al proprio ambiente e, pertanto, più che frutto di una catena di coincidenze diventano elementi eminentemente funzionali: l'insediamento umano è visto “as an outcome of the struggle between—and unison of—nature and culture”¹³. L'evidente modernità di questa concezione sembra precisare la natura di quella visione post-darwinista precedentemente citata e definire ancora più in dettaglio il rapporto tra uomo e selva nel pensiero di Lange: “Instead of a simple determinism between exterior environment and human behaviour, however, Francè wrote about the ‘chain of correlations, which connects all organisms with each other in an ecology of community [biozönotisch], and which ‘also applies to people’”.¹⁴ L'uomo, dunque, non diventa altro che un partecipante all'ecologia di comunità legata da un indistricabile catena di correlazioni. Appare subito chiaro il contrasto con la concezione di territorio preceden-

temente descritta da Brain. Se, infatti, in un caso si descrive uno sguardo che sottomette il territorio a uno schema astratto frutto della mente umana, dal pensiero di Francè emerge una prospettiva che, viceversa, sottomette la mente umana al contesto naturale nella quale è immersa. Questa convinzione è così riassunta da Kenny Cupers: “The human mind was ‘nothing supernatural, not a present from heaven’ but rather ‘a child of the earth’”¹⁵. Tale prospettiva di per sé non è tuttavia sufficiente per comprendere appieno la progettualità di Lange. La modernità di cui si fa portavoce Lange, fa infatti reagire questo concetto con la nozione di *Heimat*, termine dal significato assai articolato e vagamente traducibile con patria.¹⁶ Nella *Weltanschauung* di Lange questo concetto assume un ruolo fondamentale, direzionando politicamente la prospettiva darwinista sul mondo imposta dal *Bodenständigkeit*: le *biozönotisch* e l'alleanza tra selva e uomo con questo termine viene infatti declinata in un inquietante senso nazional-razziale. Questi radicali principi nazionalistici pervadono i più profondi principi della progettualità del paesaggista tedesco, diventando l'orizzonte estetico-politico fondamentale del “giardino naturale”:

Our feelings for our homeland should be rooted in the character of domestic landscapes; therefore it is German nature that must provide all ideas for the design of gardens. They can be heightened by artistic means, but we must not give up the German physiognomy. Thus, our gardens become German if the ideas for the design are German, especially if they are borrowed from the landscape in which the garden is located.¹⁷

La *Weltanschauung* di Lange, al pari della sua concorrente antropocentrica, diventa quindi in grado di dotarsi di una sua missione politica: l'immersione nelle leggi della *wildness* e l'unione mistica del *Volk* con l'ecosistema teutonico diventano strumenti per lanciare una sciovinistica affermazione d'identità nazional-razziale. Secondo la fanatica visione di Lange, infatti, il progetto autenticamente tedesco è infatti chiamato a onorare le leggi della selva teutonica in quanto pura manifestazione biologica, formale ed etica della superiorità dell'uomo nordico-razziale.

Sia gli strumenti operativi che l'interpretazione dell'elemento naturale di Lange (intrisa di post-darwinismo e contaminata da aberranti sentimenti razzial-nazionalistici) sembrano dunque certificare l'intrinseca (e angosciante) modernità del pensiero del paesaggista tedesco. Risulta altrettanto cruciale segnalare tutta-

In meinem Gartenheim: Feuchtigkeitsphysiognomien mit Gelände im Mulde
(T.d.A. *Nella mia casa-giardino: fisionomie dell'umidità con il terreno*
nell'abbeveratoio). Foto del giardino della casa Lange in cui si evidenzia
l'approccio biologico al progetto.
W. Lange, *Gartenbilder*, J.J. Weber, Leipzig 1912, p. 216.



via come tale spirito moderno si ponga come alternativo rispetto all'epica della domesticazione del mondo: piuttosto che porsi l'obiettivo di disegnare (e quindi governare) la *wildness*, questa *Weltanschauung* trova la propria ragion d'essere viceversa nell'essere completamente "disegnata" dai principi silvani. Dal "giardino naturale" emerge infatti una progettualità che estrae dalla propria degenerata concezione di selvaggio non soltanto i suoi strumenti tecnici, operativi e formali ma anche i suoi particolarmente problematici principi etici, rendendo quindi la selva principio ordinatore assoluto del progetto. Questa esperienza sembra dunque decostruire alcuni pregiudizi riguardo la complessa relazione tra selvaggio e modernità: tanto l'addomesticazione del mondo, quanto la ricerca di una mistica unione tra uomo e selvaggio furono parte integrante del complesso e contraddittorio pensiero progettuale moderno. Si può quindi infine affermare che la gabbia di ferro dello spirito moderno non impose all'umanità un modello univoco di rapporto con la *wildness*, ma fu attraversata da due tensioni contrapposte e "inseparabili come due facce della stessa moneta" ¶ ¶, che si tradussero in codici progettuali caratterizzati da strumenti operativi, concezioni del territorio e orizzonti estetici alternativi: l'epica della domesticazione del mondo da una parte, la selva come principio ordinatore dall'altra.

¶ H. Spode, *Fordism, Mass Tourism and the Third Reich: The "Strength through Joy" Seaside Resort as an Index Fossil*, in "Journal of Social History", vol. 38, 1, 2004, p. 128.

∞ N. Mikhailov citato in E.A. Dobrenko, *The Art of Social Navigation, The cultural topography of the Stalin era*, in E.A. Dobrenko, E. Naiman, *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space*, University of Washington Press, Seattle 2003, pp. 195-196.

∞ S. Brain, *The Great Stalin Plan for the Transformation of Nature*, in "Environmental History", vol.15, 4, 2010, p. 672.

∞ J. Wolschke-Bulmahn, *The "Wild Garden" and the "Nature Garden" – Aspects of the Garden Ideology of William Robinson and Willy Lange*, in "The Journal of Garden History", vol.12, 3, 1992, p. 184.

∞ Conviene qui definire con maggior chiarezza le caratteristiche del giardino formale. Esso rappresenta una tipologia di giardino considerata come mera espansione dello spazio domestico, in cui le piante vengono utilizzate come semplici elementi architettonici e scelti unicamente per le proprie qualità spaziali. Si veda P. Behrens, *Neue Sachlichkeit in der Gartenformung*, in "Jahrbuch der Arbeitsgemeinschaft für deutsche Gartenkultur", Berlino 1930, p. 17, riportato in inglese in J. Wolschke-Bulmahn, *op. cit.*, p. 194: "What we want today also for the garden is a genuine room. It should shelter us as does a house or the rooms of the house, which complement one another and work together. This will lead automatically to the three-dimensional arrangement of the garden. We recognize the unthought-of beauty of axial views, of the various levels of the terraces, of the delimitation by high and low walls...To enhance such three-dimensional spatiality it would be desirable to place tall and slender trees such as the Italian poplar or Thuja gigantea at such places where a spatial enclosure seems adequate ... It would be highly desirable to extend formal reminiscences of the rooms of the house into the garden".

∞ J. Wolschke-Bulmahn, *op. cit.*, p. 194.

∞ *Ibid.*

∞ J. Wolschke-Bulmahn, G. Groening, *Some Notes on the Mania for Native Plants in Germany*, in "Landscape Journal", vol. 11, 2, 1992, p. 120.

∞ *Ibid.*

∞ W. Lange, *Land und Gartensiedlungen*, J. J. Weber, Leipzig 1910, p. 5 riportato in inglese in K. Cupers, *Bodenständigkeit: the Environmental Epistemology of Modernism*, in "The Journal of Architecture", vol. 21, 8, 2016, p. 1236.

∞ *Ibid.*

∞ R.H. Francé, *Streifzüge im Wassertropfen*, Kosmos, Stoccarda 1907.

∞ K. Cupers, *op. cit.*, p. 1230.

∞ Ivi, pp. 1233-1234.

∞ Ivi, p. 1233.

∞ Il termine Heimat risulta essere animato da grande complessità. Vagamente traducibile con patria, il termine rimanda anche a una dimensione sentimentale di nostalgia e perdita, che, pur esprimendo un sentimento di ribellione verso l'idea di progresso associato alla modernità, marca un netto distacco rispetto al sentimento di appartenenza nazionale premoderno, "cementificando il senso di appartenenza territoriale e perciò inserendo irrevocabilmente la cittadinanza nella dimensione emotiva" dell'individuo. Si rimanda alla lettura di S. Muci, *Popoli e memorie: la nostalgia come fondamento delle identità nazionali*, in "Il Chiasmo", 13 luglio 2018.

∞ W. Lange, *op. cit.*, p. 358 riportato in inglese in J. Wolschke-Bulmahn, G. Groening, *The ideology of the nature garden. Nationalistic trends in garden design in Germany during the early twentieth century*, in "The Journal of Garden History", vol.12, 1, 1992, p. 78.

∞ Espressione utilizzata da H. Spode, *op. cit.*, p. 128 per descrivere gli atteggiamenti opposti e inseparabili che caratterizzarono l'atteggiamento verso il moderno.

LA FORESTA ZEGNA. UN PROGETTO “NATURALE” TRA LEGISLAZIONE ARTE E ARTIFICIO

LUCA ZILIO

Disegnare, dal latino *de-signum*, rappresentare con segni. Ermenegildo Zegna più che disegnare una foresta, usa la riforestazione delle pendici montane di Trivero come la personale rappresentazione di sé.

Ma facciamo un passo indietro e individuiamo i protagonisti di questa vicenda imprenditoriale italiana che sono essenzialmente due: Ermenegildo Zegna, industriale nel campo della lana; e la montagna, anche se sarebbe più giusto parlare di montagne di Trivero. Trivero è un piccolo paese situato alle pendici delle Prealpi in provincia di Biella, in uno dei centri lanieri più importanti d'Italia. In questa località agli inizi del Novecento – in controtendenza rispetto ad altri edifici industriali che si liberano, nello stesso periodo, dei legami con l'ambiente naturale per divenire porzione urbana – Zegna comincia la sua avventura imprenditoriale, cercando nei suoi luoghi di origine – dove proprio il forte legame con la terra “può garantire una disponibilità sicura di manodopera”[¶] – la possibilità di non fermarsi ai soli aspetti industriali, allargando il suo sguardo anche alla “costruzione” di un luogo. L'apertura del lanificio a Trivero sancisce l'inizio del rapporto, tra la famiglia Zegna e il territorio di Trivero, rapporto che ancora oggi continua e che nell'arco di oltre un secolo è riuscito a riscoprire un paesaggio al di là delle architetture di fabbrica. Un territorio prealpino nel quale la montagna assume un ruolo simbolico ma è anche la scena per costruire qualcosa di più di un semplice lanificio. Le montagne sono infatti la scena e il tessuto connettivo nei quali costruire un insediamento diffuso il cui l'orizzonte del suo ideatore, Ermenegildo Zegna, si allargherà sempre più, raccogliendo al suo interno differenti progetti destinati all'esplorazione di un paesaggio ritrovato[⊘].

Progetti che Ermenegildo Zegna persegue per tentativi, per opportunità legislative o semplicemente per interpretazioni personali, avvicinando la sua idea alla definizione di paesaggio contenuta nella Convenzione Europea omonima dell'anno 2000[⊙]. Un paesaggio capace di raccontare la trasformazione dell'esistente e che ritrova nel significato etimologico della parola “paese”, la capacità di “abbraccia[re] oggi tutto il reale, gli attori che lo abitano e le azioni che quotidianamente impongono le proprie trasformazioni”[⊗]. Trivero è un luogo del lavoro costruito sull'artificio e la natura, che, proprio nel rapporto e nella relazione tra queste due componenti, trova la sua determinazione, come ben spiegato da Roger: “non c'è bellezza naturale o, più esattamente, la natura non è bella che attraverso l'intermediazione dell'arte. La nostra percezione estetica della natura è sempre mediatizzata da un'operazione artistica, una ‘artializzazione’, che può effettuarsi direttamente o indirettamente, *in situ* o *in visu*”[⊚].

Da laniere, Zegna, conosce il territorio e con esso dialoga, conscio che il legame naturale tra “macchine” e territorio sia essenziale alla crescita della sua impresa in un contesto ambientale, come quello biellese, dove da sempre la natura convive con il lavoro degli uomini e crea nella relazione tra artificio/natura, una tensione che non sfocia mai in conflitto ma “appare costituire uno degli aspetti più rilevanti e di maggior valore”¹ del territorio biellese.

Fabbrica e foresta. Architettura funzionale dalle forme semplici, “una sorta di archetipo dell’architettura moderna, almeno per quanto concerne il riferimento forte, spiccato, all’uso (o agli usi) e la dismissione di ogni pretesa ornamentale o decorativa”² e architettura naturale, risorsa materiale ma soprattutto immateriale, che crea immaginari complessi e quinte scenografiche in costante evoluzione, divengono gli “interpreti” indiscussi del quadro territoriale biellese.

Ma, mentre a Biella la relazione appariva delineata e giocata in maniera duale, a Trivero il rapporto antitetico tra artificio e natura doveva essere ancora realizzato e ricercato, e Zegna percorre questa idea attraverso un progetto di salvaguardia del territorio, che si trasforma in cambiamento verso una nuova interpretazione degli spazi naturali attorno al lanificio. Un legame naturale che deve essere costruito, realizzato attraverso interventi concreti nel territorio di Trivero, dando risposta alle esigenze che gli si presentano e utilizzando gli strumenti del suo tempo.

In maniera poliedrica l’imprenditore laniero non focalizza l’attenzione sui soli telai, non si ferma all’affermazione e alla realizzazione del sogno di produrre, riportando le sue parole, “i tessuti più belli del mondo” per primeggiare e superare le stoffe inglesi, ma ricerca un’elevazione morale e sociale del territorio nel quale era cresciuto operando una grande opera di ricucitura tra paesaggio e comunità, con l’intento di conservarne i caratteri identitari e sottolineare il senso di appartenenza al luogo dell’azienda, alla ricerca di un equilibrio tra il “rispetto e la valorizzazione della natura e le ragioni della produzione”³.

Lo stesso Quintino Sella, ministro e alpinista, sosteneva ci fosse una correlazione tra la “costituzione geologica”⁴ del territorio biellese, sua terra d’origine, e l’inclinazione industriale dell’area, ribadita, con forza, nel *Discorso inaugurale della prima riunione straordinaria della Società italiana di Scienze Naturali in Biella* nel 1864. Questo stretto legame tra terra e industria si intreccia anche con l’indole degli abitanti, che “trova a sua volta ragione nel carattere fisico dei luoghi”⁵ creando un legame particolare una “cultura del luogo” una tradizione che sembra “riconoscersi e identificarsi presto nelle proprie radici industriali”⁶.

Ermenegildo Zegna lungo il cantiere della Panoramica Zegna, 1950-1960 ca., fotografia di Gianfranco Bini. © Fondazione Ermenegildo Zegna – archivi.



Zegna si appoggia a queste radici. Non insedia il suo stabilimento produttivo nella maglia urbana di valle e in prossimità di un torrente, ma preferisce, a una sicurezza economico strutturale – che la città aveva già realizzato nel tempo – una sicurezza sociale, la disponibilità di un capitale umano. Sceglie di far crescere un'impresa sinergicamente alla costruzione di un territorio. Nuovamente fabbrica e foresta. La fabbrica – il mestiere, la lavorazione, l'officina – diviene un *modus operandi* da esportare fuori dal perimetro produttivo, creando la possibilità che la foresta possa essere una “terra [...] *communis* [...] fra comunità e sistemi territoriali differenti [...] [un] campo neutro in cui collocare incontri e scambi” ✠ ☩.

La costruzione della sua “città” non muove da una rilevanza architettonica o dall'istituzione di un modello politico, ma dalla restituzione di un territorio, dalla costruzione di un ambiente, nella ricerca di un equilibrio tra ingegneria delle necessità ai fini aziendali e riordino e “invenzione” di una montagna.

Il 30 maggio 1933 gli viene consegnata la medaglia al merito silvano ✠ ⚡, per mano del Prefetto di Vercelli, conte Vittorelli, accompagnando l'onorificenza con queste parole:

Non sfugge il significato di questo riconoscimento Governativo a chi ha ben meritato anche nel ramo forestale [...] E ciò hanno ben compreso molti proprietari che si sono con passione dedicati alla selvicoltura realizzando successi di grande importanza. Essi hanno coraggiosamente contribuito all'esecuzione delle opere di rimboscimento con la cessione di terreni e con l'impiego di forti somme, dando una prova che non sempre l'unico movente delle azioni umane è l'interesse individuale. ✠ ⚡

La medaglia certifica in maniera istituzionale il suo impegno nel ripristino e nella salvaguardia del territorio triverese, ma è solo una tappa di un percorso pensato e ideato quattro anni prima, partendo dalla località San Bernardo e dal Monte Massaro, da dove prende forma la costruzione del “legame verde” che unisce, e ancora perdura, Zegna al suo territorio. Ermenegildo Zegna pianta alberi, e sarà il suo primo intervento assistenziale, la sua prima architettura verde, progettata prima non solo dell'onorificenza al merito silvano, ma così pure dell'iniziale opera assistenziale del Dopolavoro Aziendale F.lli Zegna che viene inaugurata il 15 ottobre del 1933.

Il rimboscimento di una superficie di circa 84 ettari è il punto di partenza di un percorso progettuale che non si sarebbe fermato nemmeno durante le guerre, abbracciando man mano porzioni sempre più ampie di terreni lungo le pendici montane delle Prealpi sopra Trivero ✠ ⚡. Centinaia di migliaia di piante, di

diverse specie, sono messe a dimora: abete rosso, cedro atlantico, pino uncinato, larice, cipresso di Lawson, ma anche quercia rossa, acero montano, rovere castagno e frassino vengono utilizzati per contrastare il dissesto geologico – un'analisi degli anni Venti aveva determinato l'origine vulcanica del terreno ✠ ⚡ – e il dilavamento delle pendici causate dalle precipitazioni e dall'attività estrattiva di legname ✠ ✠. Cambiano i riferimenti, i paesaggi attorno al lanificio escono dalla condizione di territorio in cui l'unica connessione è l'utilizzo della “naturalità” come forza motrice, per entrare in una visione ricreativa, in un modello regolativo di uso del tempo libero e dello spazio da offrire ai dipendenti del lanificio e ai lavoratori del biellese. Una visione che abbandona l'utilitarismo per ricercare una possibilità nuova per il territorio, avvicinandolo, forse anche in maniera inconsapevole, più a un'idea di giardino ✠ ⚡, in cui, assieme al paesaggio, possa assumere il ruolo di “pol[o] di una relazione paritetica e amorosa dell'uomo con la natura” ✠ ⚡.

I rimboschimenti, anche muovendosi all'interno delle proprietà e delle acquisizioni aziendali, determineranno una sequenza di spazi punteggiati dalla geometria delle masse vegetali alla quale si contrapporranno i pendii lasciati a prato per il pascolo. Una montagna costruita, vista attraverso gli occhi dell'imprenditore laniero, e quindi condizionata da un gusto, una poetica, un'idea di ciò che il paesaggio deve o può essere ☩ ⚡.

L'interpretazione di una montagna da collegare al lanificio, di uno scenario su cui si può sviluppare sia l'opera imprenditoriale che la vita degli operai e degli abitanti di Trivero, è il punto di partenza da cui si dipanano le numerose traiettorie progettuali del laniero triverese. Monsù Gildo ☩ ✠ muove da una visione estetica ancora non scervra da influenze utilitaristiche imprenditoriali, cerca nell'*aesthesis* della percezione visuale, una metodologia di recupero della natura, una maniera per potersene appropriare attraverso la sua modificazione e il suo riordino. Un'esperienza estetica che, come spiegato ne *La critica del giudizio* di Kant, ci rimanda a “un ordine particolare, non discorsivo, che rompe con il quotidiano” ☩ ☩ e fonde il soggetto con il suo oggetto, lo “con-fonde” ☩ ⚡. La ricerca estetica della natura è il risultato di una mediazione – è intenzionale, nasce dalla conoscenza dei luoghi ed è influenzata dalla sua visione imprenditoriale – e dell'immediatezza – dalle condizioni legislative e dal momento particolare –, tiene assieme l'attesa e l'imprevisto, coniugando una visione soggettiva ma con una prospettiva generale che si articola su Trivero e per Trivero. L'incontro con la natura è la possibilità “per l'affermazione dell'io e delle sue capacità immaginative e intellettive” ☩ ⚡, è un modo per poter affermare un suc-

Veduta del dopolavoro del lanificio F.lli Zegna di Angelo, anni Trenta,
fotografia di Rodolfo Mazzeranghi. © Fondazione Ermenegildo Zegna – archivi.



cesso imprenditoriale e per poter allargare la sfera di controllo su un territorio in una visione paternalistica L che diviene adesione a una coscienza collettiva, ma è anche un cambio di visione radicale rispetto all'approccio consolidato della nuova imprenditoria laniera e non solo. Il punto di partenza non è più l'oggetto architettonico come risposta a un'esigenza di miglioramento della vita operaia – fase che sarà poi attuata anche dal conte Zegna – ma la costruzione di un territorio dove poter dilatare i confini della fabbrica, dove poter attuare la propria visione imprenditoriale, territoriale ed estetica. Una maniera di vedere individuale – come fisiologicamente è la vista – ma fortemente influenzata dalla società alla quale si appartiene. Raffestin ci ricorda come il “sistema visivo non prende soltanto in considerazione i dati ottici dell'oggetto, ma anche le proiezioni mentali del soggetto” L , e tali proiezioni mostrano come il progetto Zegna possa essere messo in una condizione di antitesi rispetto alla società a cui l'imprenditore laniero appartiene. “La rilevanza delle dimensioni dell'opificio, che [sono] testimonianza reale diretta della capacità produttive e imprenditoriali di un potere conquistato attraverso il lavoro e l'oculata gestione del patrimonio” L subiscono una modificazione nell'approccio imprenditoriale. Zegna appare più interessato a realizzare l'opportunità e le premesse per la costruzione di un territorio, che alla dimostrazione architettonica di una rilevanza di potere.

Ma in precedenza si era parlato di opportunità legislative. Per meglio capire l'operatività e le dinamiche del disegno della montagna di Ermenegildo Zegna e la sua opera di riforestazione è importante sottolineare l'ambiente normativo nel quale il laniero di Trivero si trova a operare.

Il 16 giugno 1927, viene emanata la legge n. 1766 L , sul riordino degli usi civici. Tra le varie indicazioni la norma introduceva una distinzione tra terre di tipo A – incolte e improduttive – e di tipo B – incolte ma produttive –, con l'intento di liquidare le prime e di vendere le seconde L . Sulla base della normativa, vengono condotti dei controlli nella provincia di Biella, dal Commissariato per la liquidazione degli usi civici. Le verifiche furono portate avanti in maniera sbrigativa e non aiutata per la carenza di documenti e per l'incongruenza, sempre che esistessero dei piani catastali. Le operazioni di accertamento e liquidazione condotte, oltre alla mancanza di una verifica puntuale, non tenevano nemmeno in considerazione la particolare morfologia comunale del territorio di Biella, composta di due parti, una in pianura/collina e una, completamente separata dal capoluogo, posta in alto e che assumeva la forma di “isola amministrativa”. Questa divisione territoriale, unita all'assenza di catasto parti-

cellare, crearono notevoli imprecisioni L . All'interno di queste dinamiche, tra il 1940 e il 1941, la ditta Lanificio Fratelli Zegna di Angelo – con unici soci Mario ed Ermenegildo – acquisirà una vasta area di territorio dell'Alta Valsessera. L

Nel 1940, Ermenegildo Zegna presenta con il titolo di Bonifica Montana Conte di Monterubello Progetto di Bonifica Integrale del Bacino Montano del Torrente Sessera L il suo progetto per una visione olistica del territorio di Trivero delle valli vicine.

Zegna sente l'esigenza di prevedere un progetto che cerchi di tenere assieme tutte le componenti – appunto integrale – del suo operare sul territorio di Trivero. C'è l'assoluta coscienza che gli interventi di riordino delle pendici montane, l'impegno per la riforestazione delle montagne di Trivero, o la sistemazione e il ripristino dei sentieri prealpini alle spalle del lanificio debbano essere inseriti in un piano totale che riesca a dare risposte a tutte le problematiche in campi differenti. Alla base della realizzazione del progetto di Bonifica Integrale del Bacino Montano del Torrente Sessera possiamo trovare delle radici che affondano nella filosofia di Arrigo Serpieri L , ideatore, della politica rurale basata sui miglioramenti fondiari aiutati da un'economia agricola e autarchica. Il progetto Zegna – elaborato da Ermenegildo Zegna con l'aiuto di un professionista nel campo agroforestale – cerca di dare attuazione al pensiero di Serpieri che parla di bonifica come l'atto del render buono, render migliore, sottolineando come la bonifica non si occupi solo delle terre, ma anche delle case, dell'aria delle piantagioni L . L'operare deve abbracciare in maniera totale la natura e la sua costruzione, rendendo di fatto difficile distinguere tra attività della natura e attività dell'uomo: “la lingua tedesca chiama con una medesima voce l'arte di edificare e l'arte di coltivare; il nome dell'agricoltura (*Ackerbau*) non suona coltivazione, ma costruzioni; il colono è un edificatore (*Bauer*)” L , spiega Serpieri. Nella sua idea totalizzante di bonifica, egli pone l'accento anche sui problemi della montagna, cercando di trovare attraverso l'applicazione delle leggi, un possibile contributo alla loro risoluzione. È importante sottolineare, oltre ai riferimenti con la filosofia di Arrigo Serpieri, che appena tre anni prima della consegna del Piano di Bonifica Integrale del Bacino Montano del Torrente Sessera alla Milizia Nazionale Forestale, era stato presentato, nel 1937 a Roma, il Piano Regolatore della Val d'Aosta L .

Un piano che Zegna conosce e che, forse, funge per lui da riferimento. Ma mentre il progetto di Adriano Olivetti per la Val d'Aosta muove, oltre che dall'analisi socioeconomica dell'area – analisi che avvicina il Piano regolatore della Val d'Aosta al pro-

Veduta della Bocchetta di Stavello con la locanda, i campi da bocce e la piantumazione del monte Tirlo, 1960, fotografia di Rodolfo Mazzeranghi.
© Fondazione Ermenegildo Zegna – archivi.



Escursione del Dopolavoro Aziendale F.lli Zegna, 1940.
© Fondazione Ermenegildo Zegna – archivi.



getto Zegna – dall’importanza della architettura come terapia per la risoluzione dei problemi; il progetto di Bonifica integrale di Zegna porta al suo interno – anche se non esplicitato apertamente – la forza della tradizione come deposito secolare e somma dell’esperienza di innumerevoli generazioni.

A sottolineare questo profondo studio e attenzione alla tradizione è importante prendere in considerazione un’altra iniziativa del laniere di Trivero. Nel 1936 Ermenegildo Zegna vuole, all’interno delle celebrazioni per il centenario della fondazione del corpo dei Bersaglieri, allestire una rassegna dal titolo *Lanificio a Trivero nel XVII secolo*. Un’iniziativa che al di là delle rappresentazioni folkloristiche e dell’esaltazione dell’*homo faber*, è “forse, anche un tributo alla memoria e alla speranza di un lavoro sublimato in arte e, soprattutto, a misura d’uomo” ↓ *.

Dalle pagine della Rivista “Arbiter” ↓ ↓, Zegna spiega come l’esaltazione del lavoro degli avi diviene base per il successo industriale di un’intera area: “Mi auguro che questa mia modesta descrizione susciti apprezzamento e venerazione verso i nostri intelligenti avi, savi precursori di quell’arte che fa oggi del biellese una delle zone più industri” ↓ ↓.

Nel contesto più ampio della bonifica integrale, le parole dell’imprenditore laniero inseriscono una relazione nuova tra industria e territorio, sottolineandone la continuità tra tradizione e produzione. Nel biellese, molto di più che in altre zone, il risultato industriale è fortemente legato alla relazione con la terra, con la cura del suolo, con la cultura. Cultura nella sua accezione ciceroniana, nel suo legame tra coltivazione dei campi e processo educativo continuo, ritrovando, nell’attenzione per un territorio e per una terra, la radice stessa della parola “uomo” ↓ ↓.

Attenzione per un territorio e la sua terra. È questo che muove il Piano di Bonifica Integrale. È questo che spinge Ermenegildo Zegna a trovare un rapporto nuovo tra fabbrica e foresta, cosciente che la stessa foresta pensata, voluta, piantata, non giungerà a maturità sotto gli occhi del suo ideatore. Una modifica territoriale che cambia l’immagine stessa dell’imprenditore, in cui all’immediato risultato economico, si aggiunge anche l’attenzione al tempo e alla progettualità lunga. I rimboschimenti o le piantumazioni sono prima di tutto le premesse per quello che John Dixon Hunt chiama *The Afterlife of Gardens* ↓ ↓, la vita dopo la vita, il momento in cui le opere sfuggono al controllo diretto dei loro progettisti e vengono consegnati alla quotidianità di chi li abiterà. Da quel momento, infiniti progetti possono prendere forma nell’uso, nell’interpretazione, nel vissuto di spazi che fino a quel momento non venivano considerati o lo erano solo in parte. Il vero progetto di Ermenegildo Zegna è la moltiplicazione dei segni e dei possi-

bili disegni, portata avanti dai lavoratori e dagli abitanti di Trivero prima, ma in seguito anche dai turisti, in una personale interpretazione della propria idea di territorio. Wystan Hugh Auden sottolinea come “le parole di un poeta morto sono modificate nelle viscere dei vivi” ↓ ↓ sottolineando come l’autore dei versi non può imporre come leggerli, i quali possono essere modificati in maniera infinita dalle future generazioni. Queste nuove esperienze si depositano nel luogo, modificandolo e soprattutto integrandolo, esaltando l’importanza stessa del progetto originale. “L’uomo è un passante” recita Ian Hamilton Finlay in un’iscrizione del suo giardino *Little Sparta* indicando come la vera *afterlife* stia nell’accumulo delle esperienze di molti “passanti”. Esperienze che divengono più importanti o almeno di uguale importanza rispetto all’oggetto che le provoca. In una continua tensione tra prosa progettuale e poesia interpretativa di immaginarie realtà, Zegna pensa a Trivero come a un luogo, “un teatro nel quale l’intero ciclo di una giornata, o di un anno, si svolge in sintonia” ↓ ↓ con un territorio riconosciuto dagli abitanti come proprio.

Non esistono vere e proprie mappe o planimetrie che raccontino il disegno della Foresta Zegna, e questo forse non a caso. Perché per Zegna, la foresta, la sua foresta, è espressione della sua passione, del suo intervento sul territorio di Trivero. Al disegno delle piantumazioni sulla carta si sostituiscono le lunghe camminate di Monsù Gildo lungo i pendii alle spalle del suo lanificio. Una forma di progettazione che, seppur priva di restituzioni grafiche in chiave “architettonica”, fornisce numerose interpretazioni, anche reiterate, che divengono una forma di logo e pubblicità in grado di raccontare la sua idea, il suo disegno, la sua foresta.

Ermenegildo Zegna utilizza l’arte – aiutato da Ettore Olivero Pistoletto – come veicolo interpretativo, traccia una traiettoria o, come viene definita da Augustin Berque, “un’entità di traiettoria” ↓ ↓, qualcosa in movimento, che porterà a trasformare il territorio in paesaggio permettendo di traguardare la realtà e di entrare a far parte del “disegno” di Ermenegildo Zegna. Ciò che rappresenta il laniere di Trivero, attraverso l’arte di Pistoletto, non è mai la realtà ma la sua visione spendibile. È un artificio ipotizzato, immaginato, che il tempo modificherà, adatterà e continuerà a lasciare in eredità. Un’eredità che continua, un’interpretazione in evoluzione e che trova nella contemporaneità nuove forme di espressione e di lettura di un territorio e del progetto Zegna.

La sfilata *Ermenegildo Zegna Menswear Spring/Summer 2021*, del 18 luglio 2020 ideata dal direttore artistico del brand Ermenegildo Zegna Group Alessandro Sartori, è intitolata *Natura-Uomo-Macchina*. Un progetto “Phygital” ↓ ↓ dove si

esplora il legame unico tra natura e macchina attraverso l'uomo. Un titolo che torna utile nella riflessione finale sull'eterogeneo progetto di Ermenegildo Zegna. Perché al di là delle risposte architettoniche più vicine a ciò che viene definito "paternalismo architettonico" il vero lascito di Ermenegildo Zegna, ovvero la sua vera architettura, è la montagna, e la sua idea di montagna come somma dei suoi progetti territoriali, dai primi rimboschimenti, passando per la bonifica fino alla definizione di una vera e propria "Foresta Zegna".

Una montagna che è simbolo di una natura costruita, un artefatto compiuto con sforzi imprenditoriali differenti, in grado di assorbire tutti gli immaginari che accompagnano il laniere triverese. Una montagna da cercarsi "non nelle apparenze dell'ambiente, bensì nella testa di chi osserva" $\wedge \uparrow$ quella montagna che egli commissiona e progetta, la stessa montagna che oggi si "sposta" o in una definizione cara a M. Serres e B. Latour, si "traduce" $\wedge \star$ in un legame nuovo che prima non esisteva.

Alla condizione del visibile si accompagna una condizione "non visibile", non progettata, che consente all'idea di un imprenditore nel campo della lana di continuare la sua sublimazione cambiando forma, o per ricollegarsi al senso alchemico della parola sublimazione, liberarsi delle sue parti spurie $\wedge \parallel$, o meglio di tralasciare alcune parti. Il progetto di Zegna "non consiste in una somma di miglioramenti di tipo edilizio, ma in un'organizzazione di sottosistemi" $\wedge \downarrow$ che consentono di ampliare il progetto del visibile attraverso quello del "non visibile", nella definizione di quello che Burckhardt sintetizza con "paesaggio potente" $\downarrow \Upsilon$.

Il disegno oggi visibile della Foresta Zegna, inserito nel più ampio ambiente dell'Oasi Zegna, non è un insieme di piante arboree distribuite su una vasta superficie di terreno, o meglio non è solo questo. Perché da un'azienda che trasforma il paesaggio, si passa al paesaggio che trasforma l'azienda. Usando le parole di Burckhardt "il paesaggio viene rappresentato dal paesaggio" $\downarrow \star$ o nel nostro caso "il paesaggio come racconto del paesaggio". Un racconto lungo, depositato "sull'insostituibile materia del suolo" $\downarrow \wp$ dove il "riciclare, grattare" $\downarrow \Downarrow$ dell'imprenditore Zegna è solo una delle tappe di un percorso che continua a essere tracciato affinché "risponda alle esigenze d'oggi" $\downarrow \wedge$ e che sopporta "differenti racconti come un palinsesto" $\downarrow \downarrow$. In questo "foglio" la lettura territoriale può essere affiancata da una lettura minuta, facendo in modo che la superficie di questo luogo sulle Prealpi biellesi, appaia come un collage "un'ubiquità nello spessore. Una sedimentazione di strati eterogenei [in cui] ciascuno, come la pagina deteriorata di un libro, [possa rinviare] a modalità diverse di unità territoriale, di suddivisione socio-economica, di conflit-

ti politici e di simbolizzazione identificatoria" $\downarrow \uparrow$. Un territorio che nelle sue stratificazioni "minute" così come a scala più ampia, è paesaggio, è spazio che abbraccia tutto il reale, gli attori che lo abitano e le azioni che quotidianamente impongono le proprie trasformazioni.

Zegna imprenditore è capace di cogliere le opportunità, non solo in campo industriale, ma così pure in quello territoriale. Opportunità che si stratificano e diventano paesaggio, oggi forma di cultura aziendale. L'uomo, l'imprenditore, è parte di questo paesaggio, non più un osservatore fuori campo, ma protagonista che contribuisce a modificarlo. Ermenegildo Zegna con la sua *vita activa* $\downarrow \star$ segna l'appartenenza al suo territorio, conferendo permanenza a un'esistenza transitoria. Uomo e natura, Ermenegildo Zegna e la sua foresta, la vita umana che ritorna nel paesaggio, non come "presupposto oggettivamente tipico dell'approccio scientifico della geografia classica e sistemica, che ignora la dimensione 'vissuta' dell'esperienza spaziale" $\downarrow \parallel$ ma come "un dato che emerge dalla vita quotidiana prima che dall'architettura" $\downarrow \downarrow$.

Ma più che parlare di "uomo" – ricollegandosi al titolo della sfilata Zegna *Spring/Summer 2021* – sarebbe più opportuno utilizzare la parola "uomini", plurale che definisce e moltiplica i significati, le interpretazioni del progetto per Trivero. Il 'significato', come spiega Hunt, è la sintesi tra "esperienza (*experience*), significato inespresso (*significance*) e significato espresso (*meaning*)" $\uparrow \Upsilon$. Il plurale, nel progetto Zegna, sta nella moltiplicazione dei "significati", che partono dal pensiero dell'imprenditore triverese, ma che si moltiplicano nell'esperienza di chi vive quei luoghi con una consapevolezza che va oltre il progetto stesso e le sue componenti. Le nuove esperienze, fatte di significati inespressi e significati espressi, si accumulano nel tempo, divenendo parte integrante del luogo ed enfatizzando l'importanza stessa del progetto originale $\uparrow \star$.

Un progetto vivo, continuo, il "potente" risultato di "attività umana, inattività umana e caso" $\uparrow \wp$, una "macchina" cangiante – per dare voce all'ultimo lemma del titolo della sfilata – non solo come tramite tra natura e uomo nella realizzazione di un filo, infiniti fili, una stoffa, ma in una visione più ampia, come concetto applicabile all'intero territorio di Trivero, come un organismo complesso e in continua evoluzione; una "macchina scenica" capace di rispondere alle esigenze imprenditoriali e al contempo di mutare lo spazio e la sua percezione $\uparrow \Downarrow$.

Una macchina costruita attraverso sforzi continui, quasi in una ricerca laboratoriale per tentativi, ma che determina una zona indefinita nella quale "si incrociano il dominio elementare della natura [...] e il terreno marcato dall'uomo, [una sorta di] arte

Lanificio Ermenegildo Zegna, Satiz, fotografia di Damiano Andreotti, 1950.

© Fondazione Ermenegildo Zegna – archivi.



involontaria [...] felice risultato di una combinazione imprevista di situazioni o di oggetti organizzati conformemente alle regole d'armonia dettate dal caso” ㄤ.

“Un tempo la gente era interessata al rivestimento di bronzo della Statua della Libertà, modellata nello studio Bartholdi. In seguito, gli artisti si sono interessati alla struttura interna della Tour Eiffel che sosteneva la statua. Adesso gli artisti si interessano all'isola di Bedloe (il posto si trova la statua)” ㄤ. C. Andre ci spiega come nel tempo lo sguardo dell'osservatore si sia focalizzato su differenti inquadrature.

Alla stessa maniera gli interessi verso la costruzione del progetto Zegna, della sua foresta, sono cambiati nel tempo assecondando gli aspetti culturali e le espressioni delle epoche che la attraversano, ma resta immutato l'interesse verso la traccia lasciata, che segna la sua – ma anche la nostra – appartenenza al mondo e conferisce, alla condizione transitoria, permanenza.

✠ M.L. Barelli, A.M. Zorgno, *Un'architettura ritrovata: L'industria fra immagine e costruzione*, in M.L. Barelli (a cura di), *Fabbriche formato cartolina. Patrimonio industriale biellese e valsesiano nelle cartoline d'epoca*, Celid, Torino 1995, p. 113.

ㄤ L. Latini, *Pietro Porcinai a Trivero. Modus Operandi di un paesaggista del XX sec.*, in M.L. Frisa, L. Latini (a cura di), *Pietro Porcinai a Trivero: giardini e paesaggio tra pubblico e privato*, Marsilio-Fondazione Zegna, Venezia-Trivero 2016, p. 20.

⌋ “Capitolo I - disposizioni generali. Articolo 1 – Definizioni. Ai fini della presente Convenzione: a. “Paesaggio” designa una determinata parte di territorio, così come percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni”. Si veda Convenzione Europea del Paesaggio, Firenze 20 ottobre 2000. Traduzione del testo ufficiale in inglese e francese predisposta dal Congresso dei poteri locali e regionali del Consiglio d'Europa in collaborazione con il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Ufficio Centrale per i Beni Ambientali e Paesaggistici, in occasione della Conferenza Ministeriale di Apertura alla firma della Convenzione Europea del Paesaggio. La traduzione e la pubblicazione del testo sono state curate da Manuel R. Guido e Daniela Sandroni dell'Ufficio Centrale per i Beni Ambientali e Paesaggistici.

ㄤ S. Marini, *Nuove terre. Architetture e paesaggi dello scarto*, Quodlibet, Macerata 2010, p. 18.

⌋ “Il n'y a pas de beauté naturelle ou, plus exactement, la nature ne devient belle que par le truchement de l'art. Notre perception esthétique de la nature est toujours médiatisée par une opération artistique, une 'artialisation', que celle-ci s'effectue directement ou indirectement, in situ ou in visu”. A. Roger, *Court traité du paysage*, Gallimard, Paris 1997, p. 165 citato in A. Rocca, *Natura artificialis: il progetto dell'ambiente e l'architettura del paesaggio*, Clup, Milano 2003, p. 23.

ㄤ M. Triscioglio, *La fabbrica nella foresta. Aspetti del paesaggio industriale*, in G. Vachino (a cura di), *Le fabbriche e la foresta: forme e percorsi del paesaggio biellese: Fabbrica della ruota*, 1° luglio-29 ottobre 2000, DocBi, Biella 2000, p. 35.

✠ Ivi, p. 36.

⌋ E. Zegna & figli, *Ermengildo Zegna: cento anni di tessuti, innovazione, qualità e stile*, Skira, Milano 2010, p. 18.

⌋ Q. Sella, *Sulla costituzione geologica e sull'industria del Biellese. Discorso inaugurale della prima riunione straordinaria della Società Italiana di Scienze Naturali in Biella*, Amosso, Biella 1864. Sulla figura di Quintino Sella, si vedano anche: M.A. Chiarino, *Quintino Sella: tra scienza e cultura politecnica* e G.V. Dal Piaz, *Risorse e montagna: il territorio nella politica scientifica*, in Accademia nazionale dei Lincei, *Quintino Sella: scienziato e statista per l'Unità d'Italia*, Atti dei convegni Lincei, 269, Scienze e Lettere, Roma 2013, citato in A. De Rossi, *La costruzione delle Alpi. Immagini e scenari del pittoresco alpino 1773-1914*, Donzelli, Roma 2014, nota 159, p. 332.

✠ A. De Rossi, *La costruzione delle Alpi. Immagini e scenari del pittoresco alpino 1773-1914* cit., p. 332.

✠ M.L. Barelli, A.M. Zorgno, *op. cit.*, p. 67.

✠ S. Marini, *Nella selva | Wilderness*, in “Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, arts & Theory”, 3, *Nella selva | Wilderness*, 2020, p. 10.

⌋ L'articolo 30 della Legge N. 277 del 2 giugno 1910 recita: “L'autorità forestale, centrale e locale, presta gratuitamente, nei modi stabiliti dal regolamento generale, l'assistenza e la consulenza ai silvicoltori e agli industriali forestali, principalmente per il conseguimento dei seguenti scopi: a) la difesa della piccola proprietà montana e l'incoraggiamento alla costituzione di Associazioni e Consorzi di proprietari di boschi per l'esercizio dell'industria silvana, sotto il patronato dell'autorità forestale, per la tutela dei castagneti da frutto contro le malattie, per la prevenzione e l'estinzione degli incendi, per la difesa contro i parassiti animali e vegetali, per il taglio e la vendita dei prodotti forestali; b) il miglioramento dei boschi e pascoli, l'impianto di nuovi boschi, le esperienze forestali di acclimatazione di specie più redditizie e la creazione delle piccole industrie forestali; c) il miglioramento razionale ed economico della utilizzazione dei boschi e l'incremento della produzione forestale e del commercio dei prodotti forestali. Il Ministero di agricoltura, industria e commercio potrà inoltre concedere medaglie al merito silvano.

✠ Le onorificenze consegnate nell'anno 1933, riguardanti l'anno precedente, furono in realtà due: una per il Lanificio Fratelli Zegna di Angelo di Trivero e la seconda per l'Amministrazione del Santuario di Oropa. Danilo Craveia, *Ermengildo Zegna pianta alberi. Antesignano da quasi un secolo*, per il ciclo di racconti *Zegna stories* promosso dalla Fondazione Zegna e Casa Zegna, Trivero, 27 maggio 2020, disponibile al link: http://www.fondazionezegna.org/news_casa_zegna/ermengildo-zegna-pianta-alberi-antesignano-da-quasi-un-secolo/.

⌋ Il 21 novembre 1951, l'onorevole Amintore Fanfani, Ministro dell'Agricoltura e delle Foreste, firmò il diploma portante la medaglia d'argento al Merito Silvano, per quanto realizzato sulle montagne biellesi che tuttora beneficiano di quelle remote attività forestali.

ㄤ Per un'analisi più approfondita sulle caratteristiche geologiche dell'Alta Valsessera si veda R. Biasoli, M. Biasetti, *Caratteristiche geologiche dell'alta Valsessera*, in AA.VV., *Studi e ricerche sull'Alta Valsessera*, vol. I, DocBi-Centro Studi Biellese, Biella 1997.

✠ Per un approfondimento sulle caratteristiche stazionali si legga il Piano Forestale Aziendale (L. R. 472009) periodo di validità 2015-2029 rete natura 2000 sito “Alta Val Sessera”. it1130002 proprietà zegna (provincia di biella) life11 nat/it/000213 tutela e conservazione di habitat per il consolidamento della popolazione di *carabus olympiae* in valsessera azione c5.

✠ ¶ L'utilizzo della parola "giardino" potrebbe trarre in inganno parlando di rimboschimenti e di foresta, ma divine pertinentemente nella sua accezione estetica, la stessa accezione da cui muove il progetto territoriale di Ermenegildo Zegna.

✠ ¶ R. Assunto, *Il Paesaggio e l'estetica*, vol. II, *Arte, critica e filosofia*, Giannini, Napoli 1973, p. 71, citato in P. D'angelo, *Filosofia del paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2014, p. 34.

✠ ¶ Si veda P. D'angelo, *op. cit.*, p. 35.

✠ ¶ Appellativo con il quale veniva chiamato il conte Ermenegildo Zegna di Monterubello a Trivero.

✠ ¶ M. Jakob, *Il Paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2009, p. 43; ed. or. *Le paysage*, Infolio, Gollion 2008.

✠ ¶ *Ibid.*

✠ ¶ Ivi, p. 92.

✠ ¶ Si veda L. Guiotto, *La Fabbrica Totale. Paternalismo industriale e città sociali in Italia*, Feltrinelli, Milano 1979.

✠ ¶ C. Raffestin, *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio. Elementi per una teoria del paesaggio*, Alinea, Firenze 2005, p. 48.

✠ ¶ M.L. Barelli, A. M. Zorgno, *op. cit.*, p. 107.

✠ ¶ Conversione in legge del R. decreto 22 maggio 1924, n. 751, riguardante il riordinamento degli usi civici nel Regno, del R. decreto 28 agosto 1924, n. 1484, che modifica l'art. 26 del R. decreto 22 maggio 1924, n. 751, e del R. decreto 16 maggio 1926, n. 895, che proroga i termini assegnati dall'art. 2 del R. decreto-legge 22 maggio 1924, n. 751. (027U1766) ed entrata in vigore del provvedimento il 3 ottobre del 1927.

✠ ¶ Si veda A. Torre, *Luoghi. La produzione di località in età moderna e contemporanea*, Donzelli, Roma 2011, p. 342.

¶ Ivi, p. 343.

¶ A. De Rossi, *La Costruzione delle Alpi. Il Novecento e il modernismo alpino (1917-2017)*, Donzelli, Roma 2016, p. 363.

¶ D'ora in poi nel testo la denominazione Bonifica Montana Conte di Monterubello Progetto di Bonifica Integrale del Bacino Montano del Torrente Sessera verrà riportata come Piano di Bonifica Integrale del Bacino Montano del Torrente Sessera.

¶ Arrigo Serpieri, Bologna 15 giugno 1877-Firenze 29 gennaio 1960. Esperto di economia agraria, sottosegretario del Ministero dell'Agricoltura e delle Foreste durante il Ventennio fascista fu presidente dell'Accademia dei Georgofili, tra il 1926 e il 1944, Rettore dell'Università di Firenze, tra il 1937 e il 1942 e Senatore nell'anno 1939. Fu fautore delle cosiddette "Leggi Serpieri" relative alle trasformazioni fondiarie di pubblico interesse e alla possibilità di esproprio o

di esecuzione coatta dei lavori di bonifica sui fondi privati.

¶ Si veda A. Serpieri, *La Bonifica nella storia e nella dottrina*, Edizioni agricole, Bologna 1991, p. 1.

¶ Ivi, p. 6.

¶ Il Piano Regolatore della Val d'Aosta fu redatto fra il 1936 e il 1937. Il gruppo di lavoro, coordinato da Adriano Olivetti, che ne è il promotore, porta la firma degli architetti Antonio Banfi, Ludovico Barbiano di Belgioioso, Piero Bottoni, Luigi Figini, Enrico Peressuti, Gino Pollini ed Ernesto Rogers, a cui si aggiunge la collaborazione di Renato Zvereremich, direttore dell'ufficio pubblicità della Olivetti a Milano, e dell'ingegnere Italo Lauro. Si veda A. Olivetti (a cura di), *Studi e proposte preliminari per il Piano regolatore della Valle d'Aosta*, Nuove edizioni Ivrea, Ivrea 1943.

¶ D. Craveia, *Il lanificio antico va in mostra il 1936. A Trivero il "presepe vivente" della mistica laniera di Ermengildo Zegna*, in "Eco di Biella", 5 novembre 2009.

¶ "Arbiter" è una rivista fondata nel maggio del 1935 dalla Società Anonima L'Editrice di Milano, dedicata all'uomo nel suo essere individuo, ma anche membro di élite definite da "affinità selettive" basate sul buon gusto declinato nell'abbigliamento, negli accessori, nel pensiero e nel comportamento. Ermenegildo Zegna ne fu sostenitore fin dalle prime uscite, anche se la rivista si mantenne sempre indipendente. Per un maggior approfondimento sulla rivista "Arbiter" si legga Danilo Craveia, *Arbiter: dal 1935 la moda e la vita maschile. Memorie d'eleganza. La raccolta della rivista "Arbiter" nell'Archivio Zegna*, per il ciclo di racconti *Zegna stories* promosso dalla Fondazione Zegna e Casa Zegna, Trivero, 27 maggio 2020, disponibile al link: http://www.fondazionezegna.org/news_casa_zegna/arbiter-dal-1935-la-moda-e-la-vita-maschile/. Si veda anche M. Franceschi, *Codici di italianità. Strategie per la definizione di una moda maschile italiana*, in M. Lupano, M. Franceschini (a cura di), *Uomini all'italiana 1968. La confezione Zegna dalla sartoria all'industria*, Marsilio, Venezia 2018, p. 92.

¶ E. Zegna, *Un lanificio del 600*, in "Arbiter", 32, luglio-agosto 1938, pp. 58-59, 72.

¶ Analogamente all'ebraico 'adam e 'adamah, in latino le parole "uomo" homo e "suolo" humus derivano dalla medesima radice indoeuropea. Si veda H. Brunon, *Prendersi cura: giardino, vita attiva, saggezza*, in P. Boschiero, L. Latini, S. Zanon (a cura di), *Curare la terra /Caring for the land. Luoghi, pratiche, esperienze/Places, practices, experiences*, Fondazione Benetton Studi Ricerche-Antiga edizioni, Treviso 2017, p. 19.

¶ J. Dixon Hunt, *The afterlife dei giardini. Un oggetto non può competere con un'esperienza*, in Id., *Sette lezioni sul Paesaggio*, a cura di V. Morabito, Libria, Melfi 2015, pp. 50-75; si veda anche Id., *The Afterlife of Gardens*, Penn Press, Philadelphia 2004.

¶ Ivi, p. 72.

¶ L. Latini, *op. cit.*, p. 16.

¶ A. Berque, *Ecumene. Introduzione allo studio degli ambienti umani*, a cura di M. Maggioli, Mimesis, Milano 2019, p. 223 citato in J. Dixon Hunt, *Sette lezioni sul Paesaggio* cit., p. 51.

¶ Alessandro Sartori intervistato da Alessandra Roncato, per "D" di "Repubblica", il 12 giugno 2020 spiega: "Phygital" una crasi tra digitale e fisico e quello che pensiamo di realizzare è uno show reale, con una collezione che avrebbe sfilato, e montare un prodotto video che abbia la parte di camminata, la parte di dettagli e la storia dei capi. Tutto ambientato in una situazione che possa raccontare quello che vogliamo e con la possibilità per gli utenti di poter investigare nel particolare, con dei contenuti extra". L'intervista è disponibile al link: https://d.repubblica.it/moda/2020/06/12/news/alessandro_sartori_di_zegna_il_nostro_futuro_e_phygital_tutte_le_possibilita_del_digitale_saranno_al_servizio_dei_nostri_-4742661/.

¶ L. Burckhardt, *Il falso è l'autentico: politica, paesaggio, design, architettura, pianificazione, pedagogia*, a cura di G. Licata, M. Schmitz, Quodlibet, Macerata 2019, p. 93.

¶ B. Latour, *On Technical Mediation*, in "Common Knowledge", 3, 2, 1994, p. 32.

¶ "Caratteristica del corpo sublimato è conservare intatte le sue proprietà, a tal punto che l'operazione si definisce innanzitutto come un procedimento di purificazione, che mira a liberare il corpo dalle sue parti eterogenee". B. Saint Girons, *Fiat lux. Una filosofia del sublime*, tr. it. C. Cali, R. Messori, Aesthetica, Palermo 2003, p. 18.; ed. or. *Fiat lux. Une philosophie du sublime*, Quai Voltaire, Paris 1993.

¶ L. Burckhardt, *op. cit.*, p. 142.

¶ Ivi, p. 217.

¶ Ivi, p. 162.

¶ A. Corboz, *Il territorio come palinsesto*, in "Casabella", 516, settembre 1985, p. 27.

¶ *Ibid.*

¶ *Ibid.*

¶ S. Marini, *Nuove terre. Architetture e paesaggi dello scarto* cit., p. 29.

¶ M. De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Lavoro, Roma 2001, p. 282; ed. or. *L'invention du quotidien*, vol. I, *Arts de faire*, Gallimard, Paris 1990.

¶ H. Arendt, S. Finzi, *Vita attiva: la condizione umana*, Bompiani, Milano 2017.

¶ M. Perniola, *Il Sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino 1994, pp. 112-113, citato in S. Marini, *Nuove terre. Architetture e paesaggi dello scarto* cit., p. 46-47.

¶ *Ibid.*

¶ La parola "significato" è usata da John Dixon Hunt per spiegare l'"afterlife" dei giardini. Ma la struttura del progetto Zegna può essere a tutti gli effetti paragonabile alla costruzione di un parco paesaggistico su vasta scala. I rimboschimenti che punteggiano le ampie zone a prato; le aperture visuali, costruite lungo il percorso principale della Panoramica Zegna; le architetture, oggi in parte abbandonate, che si presentano come "rovine", scoperte e occasioni lungo il percorso nell'Oasi Zegna; sono tutte caratteristiche che permettono di estendere il concetto huntiano di "significato" al progetto di Ermenegildo Zegna per il territorio di Trivero. J. Dixon Hunt, *op. cit.*, pp. 60-61.

¶ Ivi, p. 73.

¶ Ivi, p. 218.

¶ S. Marini, *Sine nostalgica. Macchine sceniche in torsione nel paesaggio della città*, in S. Marini, E. Cutillo (a cura di), *Macchine sceniche. La dimensione teatrale dell'architettura e alcune mise-en-scène*, Nicomp L.E., Firenze 2019, pp. 7-13.

¶ G. Clément, *Breve trattato sull'arte involontaria: testi, disegni e fotografie*, tr. it. di G. Lucchesini, Quodlibet, Macerata 2019, p. 13.

¶ C. Andre intervista radiofonica datata 1970, citato in S. Marini, *Nuove terre. Architetture e paesaggi dello scarto* cit., p. 16.

FROM SCRATCHES. TRE DISEGNI DI SELVE DI FONDAZIONE

JACOPO LEVERATTO

Solitamente, si usa far coincidere la nascita del pensiero ecologico e, di conseguenza, quella di un'idea più consapevole di abitazione e di progettazione del mondo, con la metà del XIX secolo e con la formalizzazione di quella visione "arcadica" della relazione fra uomo e natura, generalmente attribuita a Henry David Thoreau[†]. Ma anche se è vero che questa visione ha rappresentato un contributo essenziale per lo sviluppo di tale pensiero, non si può dire che sia stato quello preminente in questo senso[‡]. Solo un decennio dopo la pubblicazione di *Walden*, per esempio, gli studi di scienze naturali incentrati sul rapporto tra gli organismi viventi e il loro ambiente biofisico iniziano a guadagnare sempre più credito, da quelli di Charles Darwin a quelli di Ernst Haeckel[‡]. E l'immagine trascendentalista della natura inizia presto a essere sostituita da quella più prosaica ma anche più gestibile di un sistema dinamico fatto di componenti interdipendenti. Così, in pochi anni, oltre a coloro che ritengono che le persone debbano adattarsi all'ordine naturale invece di cercare di trasformarlo, un numero sempre maggiore di studiosi comincia a intravedere la possibilità di intervenire in questo sistema per migliorarne le prestazioni attraverso il metodo scientifico. E le foreste rappresentano da subito il principale campo di sperimentazione per una forma progettuale complessa che inizia ad ampliare la gamma dei suoi soggetti di riferimento.

In effetti, ci vuole un secolo perché questa posizione scientifica si sviluppi anche a un livello culturale più ampio. Gli anni, cioè, che vanno dalla pubblicazione del manifesto di Thoreau al 1954, quando Jean Giono pubblica per la prima volta un racconto intitolato *L'homme qui plantait des arbres*; la storia di un pastore di nome Elzéard Bouffier che il narratore incontra per la prima volta nel 1913, durante un'escursione sulle Alpi francesi[‡]. Un uomo rimasto vedovo che decide di ripristinare il paesaggio devastato dalla guerra piantando da solo un bosco, albero dopo albero, innescando, così, un cambiamento che, in meno di dieci anni, fa rifiorire la valle. E anche se Bouffier è un personaggio di fantasia, la sua vita ricorda molto da vicino quella del biologo e botanico britannico Richard St. Barbe Baker che, nello stesso anno, con la pubblicazione di *Sahara Challenge*, inizia a promuovere uno dei più imponenti progetti ambientali di tutti i tempi, al quale dedicherà trent'anni della sua vita[‡]. La "costruzione" di un "fronte" di alberi lungo dodicimila chilometri e largo quarantacinque dal Senegal a Gibuti, per contenere l'avanzata del Sahara nel Sahel.

Naturalmente, l'idea che le foreste possano essere oggetto di una qualche forma di progetto non è nuova a quell'epoca. Per millenni, infatti, i popoli che avevano abitato le foreste le avevano deliberatamente modificate[‡]. Allo stesso tempo, però, le avevano considerate solo come una risorsa da sfruttare. La sil-

vicoltura moderna, al contrario, così come si sviluppa durante l'Illuminismo, emerge in risposta a una nuova forma di cautela nei confronti delle modificazioni della natura †. Nel 1826, per esempio, un rapporto ampiamente discusso descrive in dettaglio il ruolo svolto dalla foresta di Białowieża nel regolare il flusso delle acque e il clima dell'area †. Mentre alcuni anni dopo, un libro di notevole diffusione inizia a documentare come la deforestazione, il disseccamento e la siccità siano strettamente interrelati in tutta la regione mediterranea †. Tutti studi che, nel 1855, portano Lord Dalhousie, governatore generale dell'India britannica, a istituire la creazione delle prime riserve forestali della storia moderna che, a loro volta, spingono la prima generazione di ambientalisti a guardare alla protezione e alla progettazione delle foreste come strumento primario per la gestione dei cambiamenti climatici † †.

Questo è anche il retroterra di St. Barbe Baker, che dopo essersi diplomato alla School of Forestry di Cambridge inizia la sua vita professionale nel 1920, come assistente conservatore per l'ufficio coloniale britannico in Kenya. Qui, infatti, può osservare direttamente le fasi di degrado dalla foresta al deserto, che fanno maturare in lui la convinzione che la "conservazione" coloniale non possa funzionare senza una rigenerazione attiva. Per questo, come parte del suo compito, si propone di piantare sempre più alberi, avviando con le popolazioni locali il primo esperimento di silvicoltura sociale della storia, che replicherà più volte, dalla Nigeria alla California, grazie alla fondazione di un'associazione internazionale dedicata a questo scopo † †. È solo nel 1946, però, durante il First World Forestry Charter Gathering, che inizia a pensare per la prima volta di affrontare la bonifica del deserto del Sahara, proponendo di reindirizzare le energie spese a livello internazionale per gli armamenti verso una "guerra" contro un nemico comune. Un obiettivo che lo porterà a un viaggio esplorativo di quarantamila chilometri attraverso il deserto per trovare le prove della sua tesi e, una volta trovate, a uno sforzo incessante per persuadere le amministrazioni coloniali della fattibilità dell'impresa † †.

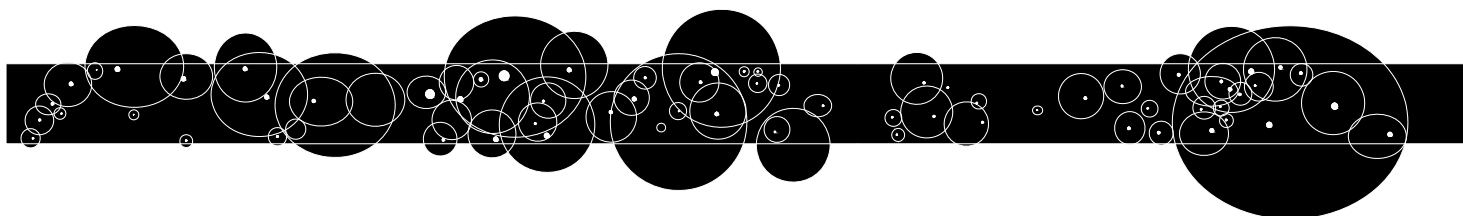
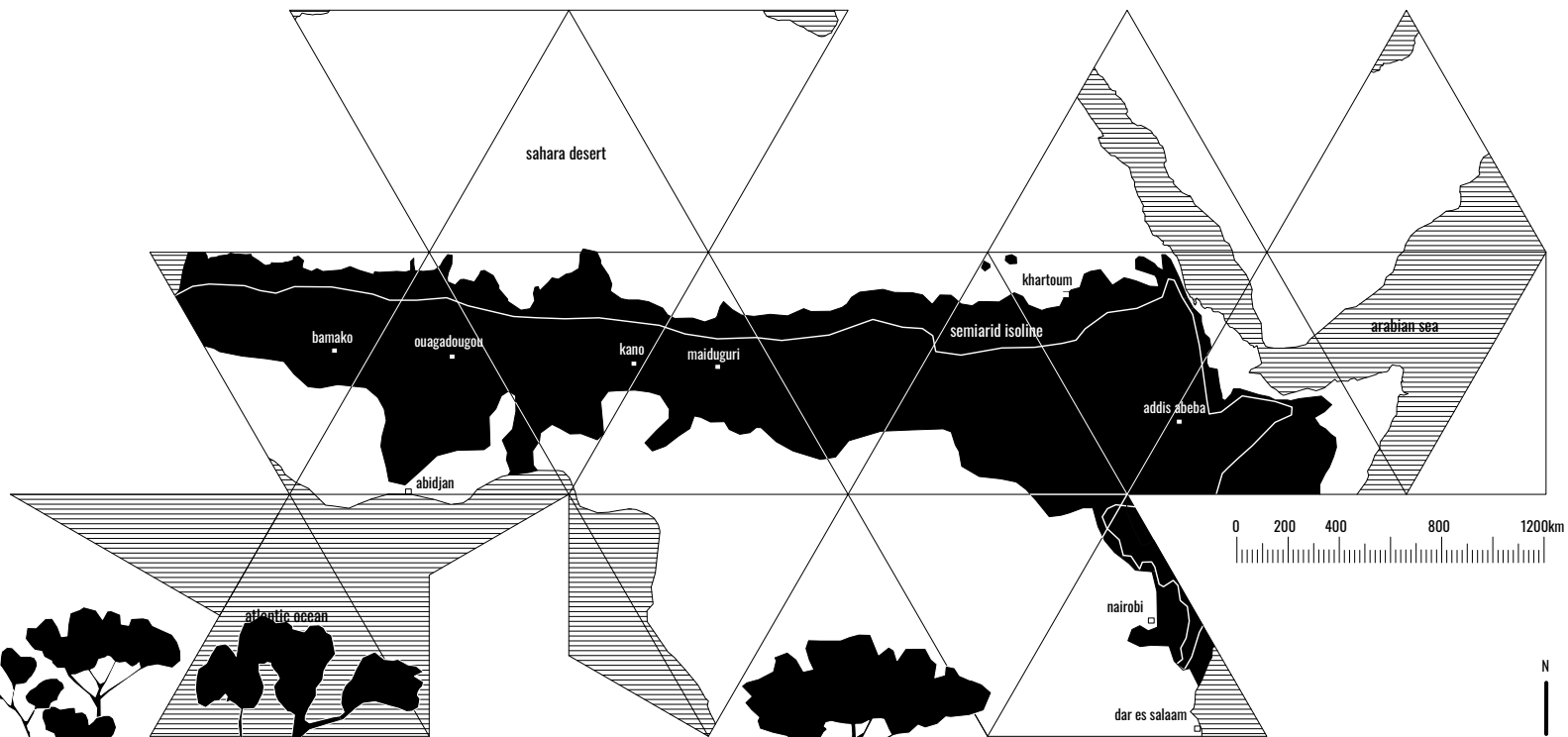
In questo senso, infatti, non mancano precedenti esemplari. Nel 1935, per esempio, Franklin Delano Roosevelt, nell'ambito dei programmi del New Deal, in risposta alle devastanti tempeste di polvere del Dust Bowl, aveva avviato il Prairie States Forestry Project, un sistema di frangivento verdi piantati sui perimetri delle fattorie che, nel 1942, contava duecento milioni di alberi piantati † †. Un'idea che, dopo la grande carestia del 1946, aveva spinto Joseph Stalin a varare il suo Grande Piano per la Trasformazione della Natura, che doveva attraversare gli Urali fino all'Ucraina con una gigantesca rete di canali di irrigazione e cinture piantumate, per ridurre la velocità del vento e diminuire

l'evaporazione dell'umidità dal suolo † †. Con questi precedenti, però, St. Barbe condivide solo il modo di pensare estremamente ambizioso, mentre il loro approccio strettamente funzionalista gli è sostanzialmente estraneo. Perché St. Barbe non considera la foresta come una semplice infrastruttura per i bisogni umani. Al contrario, anni prima degli studi seminali di Aldo Leopold e Rachel Carson † †, la intende come una comunità interconnessa di piante, animali, uccelli, insetti e funghi, collegati tra loro attraverso cicli di nutrienti e flussi di energia. O, nelle sue parole, come una "società degli esseri viventi" † † autoregolante e vitale, mantenuta dall'interrelazione sinergica di aria, acqua, suolo e organismi che si sviluppano nel corpo degli alberi. Per questo, il suo progetto per il Fronte Verde non intende semplicemente creare una barriera contro il vento o una riserva di acqua dolce, ma vuole ricreare le condizioni complesse per la crescita di qualsiasi tipo di vita. Umano, ovviamente, ma prima di tutto vegetale e animale. Perché la vivibilità umana rappresenta solo uno degli effetti e non lo scopo del suo progetto, che è invece immaginato per dare forma a un vero e proprio ecosistema. Il tutto attraverso un approccio globale e una prospettiva olistica che distingue il suo piano dai precedenti anche dal punto di vista del progetto.

A questo proposito, infatti, sebbene St. Barbe non lasci schizzi o indicazioni generali, nessuna immagine sarebbe più inappropriata per raffigurare il Fronte Verde di quella rappresentata dalla perfezione geometrica delle foreste lineari della propaganda stalinista. Perché, come conservatore forestale, St. Barbe ha una visione cristallina della scala e dei processi attraverso i quali il suo progetto può essere realizzato. Per questo, se si provasse a ricostruire il possibile esito del suo progetto, questo non somiglierebbe all'estruzione di una sezione tipica che caratterizza qualsiasi altra infrastruttura. Al contrario, ricorderebbe una sorta di mosaico fatto di una miriade di tessere diverse, addossato al profilo irregolare dell'isolinea semiarida africana. Ognuna caratterizzata da un diverso orientamento, composizione e andamento, in base ai venti dominanti, alle interazioni delle diverse specie e alla presenza di macchie coltivate. Ma anche da una diversa dimensione, densità e durata, a seconda dell'estensione della comunità locale, dei suoi mezzi di sussistenza e della sua stabilità. Tutte, però, accomunate dal principio guida di piantare alberi in ogni area disponibile e da un percorso progettuale condotto a diretto contatto con i suoi abitanti, pensato per innescare la scintilla di un processo di autoregolazione destinato a evolversi e persistere nel tempo.

In sintesi, con la sua forma processuale, la sua strategia situazionale e il suo approccio relazionale, St. Barbe definisce un modo esemplare per "progettare" quello che secondo lui deve

Ricostruzione del Green Front secondo i piani di Richard St. Barbe Baker.



essere una foresta. Un sistema aperto di interdipendenza, in poche parole, tra una molteplicità di soggetti, siano essi animali, vegetali o minerali, partecipi della stessa totalità che abbraccia tutti gli esseri. Per questo, nella sua descrizione non sono citate funzioni o conformazioni specifiche. Perché l'oggetto del suo progetto è semplicemente la costruzione di nuove e vecchie forme di collaborazione e interrelazione tra specie diverse attraverso innesti specifici, che non verrà, però, mai realizzato nella modalità da lui immaginata. Venendo alla fine incorporato, nel 2012, trent'anni dopo la sua morte, all'interno di un piano strategico per affrontare l'insicurezza alimentare e la povertà nel Sahel^{¶*}, che non avrà niente a che fare con la sua visione complessa delle foreste come comunità autoregolanti.

Al contrario, il suo approccio anticiperà di quarant'anni uno dei cambiamenti più rilevanti nella progettazione del paesaggio della seconda metà del Novecento. Quella, cioè, guidata dal "giardiniero" e progettista francese Gilles Clément con l'introduzione del concetto di "Giardino Planetario"^{¶¶}, usato a partire dalla metà degli anni Settanta per identificare il necessario superamento di alcuni confini spaziali tradizionalmente costituiti. Perché, per Clément, la conoscenza ecologica del pianeta avrebbe dovuto portare il progetto a utilizzare il vocabolario di oceani e nuvole, ecosistemi e biotopi, inquinamento e bonifica, spingendo i progettisti a rispondere a domande diverse da quelle relative alla produzione e all'estetica. E, come St. Barbe, svilupperà un particolare modo di pensare il progetto della natura che sarà del tutto indifferente ai problemi legati alla geometria e all'ordine, avendo come obiettivo il mantenimento e l'incremento della diversità biologica di un'area. Il tutto, attraverso un processo che partirà da un attento riconoscimento delle specie e delle interazioni in gioco, per intervenire senza alterarne le dinamiche, facendo un uso più efficiente delle loro capacità naturali^{¶∧}, che, però, non riuscirà mai a esprimersi nella scala desiderata.

Al contrario, l'intervento che si avvicinerà maggiormente ai risultati di St. Barbe e Clément, anche se con un'ottica conformativa quasi opposta, sarà un esperimento totalmente involontario, curiosamente avviato un anno prima della pubblicazione di *Sahara Challenge*. E per la precisione, il 27 luglio 1953, quando i generali William Harrison Jr., in rappresentanza del Comando delle Nazioni Unite, e Nam Il, dell'esercito popolare coreano e di quello volontario cinese, firmano un armistizio per assicurare una completa cessazione delle ostilità tra Corea del Nord e Corea del Sud dopo tre anni di guerra^{¶∩}. L'armistizio stabilisce, infatti, che ciascuna parte sposti le proprie truppe indietro di due chilometri dalla linea del fronte. E qui, come misura preventiva di

contenimento, che venga creata una zona smilitarizzata lunga duecentocinquanta chilometri e attraversata da una frontiera in un unico punto, mantenuta da un piccolo contingente di polizia civile, che, nel giro di pochi anni, a dispetto dei trattati, verrà trasformata nell'area più militarizzata del mondo. Un territorio enorme, non solo inabitabile ma anche inaccessibile a chiunque, a eccezione dei militari autorizzati a pattugliare i rispettivi lati della linea del fronte, che rappresenta ancora oggi, anche dopo un parziale smantellamento delle infrastrutture militari, la zona di esclusione più ampia e rigorosa al mondo.

Ancora oggi, infatti, guidando da Seoul, a metà strada dal confine, ci si imbatterebbe per la prima volta in una vasta area disabitata, larga dai cinque ai venti chilometri, istituita alcuni mesi dopo la fine delle ostilità per impedire ai contadini di insediarsi nei pressi di un possibile campo di conflitto. E solo superata quest'area si avrebbe la possibilità di accedere alla linea del fronte vera e propria, tra il limite avanzato dell'area di battaglia e quello della linea generale degli avamposti. Anche arrivando qui, però, si sarebbe comunque al di fuori della Zona Demilitarizzata, visto che questo limite introduce solo al suo confine meridionale. Un confine circondato da tre recinti di filo spinato che attraversa la penisola da costa a costa, segnando l'inizio di un paesaggio totalmente diverso, che si apre e si dispiega per quattro chilometri fino al limite settentrionale. Un paesaggio fatto di foreste e paludi incontaminate, deserti e ghiaioni, nidi e tane, occasionalmente costellato dalle roccaforti in rovina ma senza nient'altro di artificiale, nemmeno una vera e propria linea di demarcazione tra le due Coree^{¶∩}. Come a testimoniare l'assenza permanente di ogni traccia umana che resiste da più di mezzo secolo e che ha fatto spazio, fin dall'inizio, all'insediamento di altri tipi di vita.

Perché malgrado il luogo rappresenti da oltre settant'anni un luogo mortale per l'uomo, il suo isolamento naturale e la sua particolare geografia si sono presto rivelati un'involontaria ma straordinaria risorsa biologica. Già nel 1966, per esempio, viene proposto di trasformare l'area in un parco naturale, dove la straordinaria profusione di vita vegetale e animale che vi è cresciuta indisturbata possa essere mostrata al pubblico^{¶∩}. E nel 1997, dopo che alcune prime indagini parziali la confermano come una delle aree di habitat temperato meglio conservate al mondo, con più di due terzi della biodiversità della penisola, viene fondata un'organizzazione internazionale non governativa per sostenere la conservazione di questa ricchezza biologica unica. Un'impressionante e spontanea rinascita di habitat primari, che ha visto, negli anni, il ritorno non solo di specie in via di estinzione, come la gru dalla corona rossa, la volpe coreana e l'orso nero

asiatico, ma anche di alcuni animali considerati da tempo scomparsi, come il leopardo dell'Amur e, forse, la tigre siberiana ㉑ . Tutti dati che vengono annunciati al mondo per la prima volta nel 2003, in occasione del cinquantenario dell'armistizio, e che vengono usati per rafforzare la proposta di un progetto formale di conservazione e sviluppo, pensato per proteggere ciò che è nato spontaneamente ed è riuscito a prosperare con tale forza.

L'idea, in altre parole, è quella di attribuire un nuovo valore a quello che Gilles Clément, proprio nel 2003, chiama "Terzo Paesaggio", per indicare la somma degli spazi lasciati dall'uomo alla sola natura e alla sua spontanea evoluzione, che in precedenza erano considerati del tutto trascurabili ㉒ . Non solo siti abbandonati, spazi di transizione, o terreni dismessi, ma anche luoghi inaccessibili, aree non coltivabili, o riserve. Tutti spazi che, rispetto ai territori soggetti al controllo umano, costituiscono un'area privilegiata di ricettività alla diversità biologica, finendo così per rappresentare il serbatoio genetico del pianeta. O meglio, secondo Clément, lo spazio del futuro possibile, fuori dalla logica di identità binarie. Uno spazio indeciso, in continua evoluzione e aperto a forme eterogenee di fertilizzazione incrociata. Determinato, da un lato, da schemi di crescita naturale non vincolati e, dall'altro, da un preciso riconoscimento politico. Un riconoscimento che, secondo il *Manifesto* di Clément, richiede a pianificatori e progettisti non solo di designare come servizi pubblici spazi non presidiati, caratterizzati, volontariamente o meno, dall'assenza di una destinazione funzionale, ma anche di includere nei loro nuovi progetti alcuni spazi per lo sviluppo di questo terzo paesaggio.

Qualcosa di simile a quanto tentato da Cedric Price nel 1989, quando inizia a ideare il primo progetto architettonico mai immaginato, anche se non realizzato, di "restituzione" consapevole. Quello pensato per la rigenerazione dell'antico porto cittadino di Amburgo, attraverso quella che lui stesso definisce una particolare forma di "sollevio dallo sviluppo", intitolata *Ducklands Experiment*, che invece di riutilizzare le aree portuali per abitazioni, uffici e altre funzioni terziarie, propone la creazione di una palude fluviale per uccelli migratori ㉓ . Prima, attraverso la demolizione degli edifici e delle strutture esistenti, a eccezione dei principali collegamenti ferroviari, e successivamente lasciando gradualmente sommergere l'area dal fiume Elba. Il tutto, avvalendosi di carriponte regolabili che sarebbero serviti, inizialmente, a rimuovere il suolo dal letto del fiume, poi per la semina e, infine, come passerelle adattabili per i visitatori che, come nella sua celebre voliera, sarebbero rimasti solo spettatori occasionali di un ambiente "costruito" esclusivamente per gli uccelli, con nient'altro che acqua, sabbia e piante. Con un principio finale e

ARTICLE V

MISCE

61. Amendments and additions must be mutually agreed to by both sides.

62. The Articles and the Agreement shall remain in effect either by mutually acceptable provision in an appropriate agreement at a political level between both sides.

63. All of the provisions of this Agreement, except those specified in Paragraph 12, shall become effective on 27 JULY 1953.

Done at Panmunjom, Korea, on the 27th day of JULY, 1953. Chinese, all texts being equal.



김일성 회백후 Mark W. Clark

KIM IL SUNG
Marshal, Democratic
People's Republic
of Korea
Supreme Commander,
Korean People's Army

PENG TEH-HUAI
Commander,
Chinese People's
Volunteers

MARK W. CLARK
General, United States
Army
Commander-in-Chief,
United Nations
Command



Harrison
HARRISON, JR.



una strategia modale che negli anni successivi sarebbero stati replicati molte volte, anche se mai del tutto realizzati.

Ciò che, al contrario, è straordinario nella rinascita della vita nella Zona Demilitarizzata Coreana, nonostante la mancanza di qualsiasi intenzione diretta, è proprio la sua esistenza. Quella di una “riserva” viva e fiorente che testimonia con i fatti che un diverso modo di concepire il ruolo costruttivo umano è non solo immaginabile ma anche realizzabile. E che può essere così presa retrospettivamente come riferimento per progetti simili, a partire dai risultati e non dagli obiettivi, come se fosse l’esito di una forma additiva e provvisoria di progettazione del paesaggio che inspiegabilmente è riuscita a funzionare. In questo modo, per esempio, si noterebbe che l’emergere di un tale ecosistema naturale non è dipeso semplicemente dalla totale assenza di presenza umana ma dall’interdizione di ogni forma di addomesticamento del territorio. E che tale interdizione è stata attuata attraverso una strategia di definizione dello spazio realizzata non per recinzione ma, per così dire, per esclusione, sia in termini funzionali che figurativi. Perché l’area non è stata “disegnata” attraverso una forma proiettiva di confinamento, come i giardini o le riserve tradizionali. Al contrario, il suo perimetro è stato modellato, da un lato, da un atto di ritirata strategica e, dall’altro, dall’espansione di questo elemento lineare dato dalla linea del fronte, in una soglia ampliata fatta di diverse condizioni ambientali ed elementi architettonici, corrispondenti ad altrettanti livelli di vincolo e interazione.

Le narrazioni comuni sulla *zona*, però, tendono a ignorare queste caratteristiche specifiche, concentrandosi solo sul fatto che sia un “promemoria dell’enorme resilienza della natura” ☿ ♁. Al punto che le recenti proposte sulla sua conservazione rappresentano paradossalmente diversi tentativi di trasformare l’effetto involontario di un processo di ritirata nell’oggetto di un deliberato progetto di confinamento. O meglio, di trasformare la riserva spontanea, da un lato, in un laboratorio vivente per lo studio dell’adattabilità della natura, dell’ecologia umana e della sostenibilità. E dall’altro, in un parco naturale che possa costituire un volano sia per lo sviluppo economico sia per il mantenimento della pace. Questa è, per esempio, la prospettiva strategica che, pur attraverso una più raffinata concettualizzazione, ha costituito la base concettuale per alcune proposte progettuali riguardanti la sua conservazione e il suo sviluppo futuro. Come quella avviata nel 2015 dall’artista Jae-Eun Choi in collaborazione con Shigeru Ban, intitolato *Dreaming of Earth*, che propone un intervento globale per proteggere la riserva, creando un giardino di contemplazione che ricollega metaforicamente i due fronti ☿ ♁.

Quello che, però, tutte queste proposte non riescono a tenere in conto non è solo che quello che è stato a lungo considerato il perfetto archetipo spaziale dell’esclusione, in una sublime rappresentazione di “un universo senza di noi” ☿ ♁, può davvero fare spazio alla forma più radicale di inclusione che si possa immaginare. Ma anche che quella ritirata, piuttosto che rappresentare semplicemente la resa di qualsiasi strategia costruttiva, può essere intesa come una chiara azione progettuale. Sia formale, come idealmente mostra l’imponente conformazione infrastrutturale della Zona Demilitarizzata, sia ambientale, come la sua evoluzione biologica ha ampiamente dimostrato negli anni. Tutto questo attraverso un particolare tipo di progetto che, pur rifiutando ogni forma di predeterminazione, non esclude l’umanità e il suo ruolo formativo, pur con una diversa intenzionalità originaria. Perché, come ha scritto l’antropologa Anna Tsing nel 2015, la rinascita della natura ha spesso bisogno di un atto umano di “disturbo per migliorare la diversità e il sano funzionamento degli ecosistemi” ☿ ♁. Un atto che può essere sia deliberato nelle intenzioni che non intenzionale nei suoi effetti, ma che tuttavia resta, in molti casi, strettamente necessario al suo inizio e al suo sviluppo.

Ma ciò che è davvero interessante del termine “disturbo”, almeno per come lo usa Anna Tsing quando descrive le relazioni interspecie nelle foreste giapponesi, è che non solo riformula perfettamente la gamma dell’azione umana nel processo di modellazione dei paesaggi, decentrando e valorizzando il suo ruolo. Ma anche che questa riformulazione, dal suo punto di vista, rappresenta anche una precisa strategia di “sopravvivenza collaborativa”. O meglio, un nuovo modo di immaginare diverse forme di convivenza tra soggetti diversi, “facendo mondo insieme”, siano essi umani, pini o anche funghi. Perché la capacità di farlo, a suo avviso, “non è limitata agli esseri umani”, ma appartiene a “tutti gli organismi [che] creano ambienti abitabili” attraverso progetti che spesso si sovrappongono e lasciano spazio ad altri soggetti, in quello che può essere interpretato come un processo complesso, a volte inconscio o non intenzionale, di costruzione interspecie del mondo ♁ ♁. Sfidando così l’idea tradizionale di “habitat” che si è consolidata negli anni e, con essa, uno dei concetti ecologici più cruciali per descrivere il rapporto tra le specie e il loro ambiente.

In effetti, va detto che la consistenza del termine per descrivere relazioni così complesse era già stata messa in discussione nel 1959, con la distinzione fra l’idea di habitat, inteso come la somma delle risorse fisiche e biotiche di una località che consente la sopravvivenza e la riproduzione di una particolare specie, e quella di biotopo, definito come l’habitat non di una determinata popolazione, ma di un’intera comunità biotica ♁ ♁. Una distinzione che

non riguarda solo un soggetto esteso di riferimento, ma anche una scala specifica, locale anziché territoriale, un alto livello di connessioni reciproche tra i diversi biotopi, la presenza umana al loro interno e, di conseguenza, un certo grado di artificializzazione che spesso risulta di grande importanza per la loro generazione. Tutte caratteristiche che combaciano perfettamente con le osservazioni di Tsing, e che vengono realizzate *ex-novo*, in una foresta giapponese e nello stesso periodo della pubblicazione del suo libro, attraverso il primo tentativo consapevole di progettare e costruire un biotopo in tutta la sua complessità, non solo come habitat per una comunità biotica, ma anche come forma d'arte.

Tutto ha inizio nel 2013, in una zona boscosa ai piedi del monte Nasu, a Tochigi, una prefettura a nord di Tokyo, dove una residenza d'artista locale, significativamente denominata Art Biotop, sta progettando un ampliamento. L'idea iniziale è quella di dotare il resort di uno spazio condiviso in cui i visitatori possano darsi alla coltivazione, come un altro modo di esplorare la propria creatività in rapporto con la natura. Tutto questo grazie alla trasformazione di un'ex risaia vicino alla residenza, che in precedenza era stata una foresta ricoperta di muschio, in un giardino che possa funzionare come una nuova forma di spazio agricolo. Un compito che viene immediatamente assegnato al giovane Junya Ishigami che, nonostante la sua età, ha già dimostrato una straordinaria capacità di trattare con la stessa raffinatezza i materiali del paesaggio e quelli dell'architettura. Lo stesso spirito con cui affronta l'incarico di progettare il nuovo giardino, attraverso una concettualizzazione inedita del suo ruolo agricolo.

L'intenzione della residenza d'artista di portare i committenti a diretto contatto con la natura, infatti, contrasta in parte con il fatto che, tradizionalmente, dall'introduzione dell'agricoltura intensiva, il paesaggio creato dalle attività agricole è molto più artificiale di quello di qualsiasi città nel mondo. Ishigami, al contrario, fin dall'inizio della sua pratica, lavora su un'architettura di "liberazione" da qualsiasi funzione, formato e scala pre-determinata. Per questo, vista anche la relativa esiguità della superficie disponibile e la diversità agricola prevista, invece di elaborare un piano dettato da determinate condizioni di produzione, si concentra su uno specifico contesto spaziale, il giardino a corte giapponese, chiamato *tsubo-niwa*, che incorpora in una forma organica e sintetica tutte le caratteristiche che cerca. E comincia a lavorare all'adattamento di questo modello domestico, moltiplicandolo sull'intera estensione del campo, attraverso "un disegno geometrico concepito [...] come la ripetizione di pezzi di un puzzle". Ognuno caratterizzato, oltre che da una diversa varietà di piante, anche dallo scavo di un piccolo laghetto,

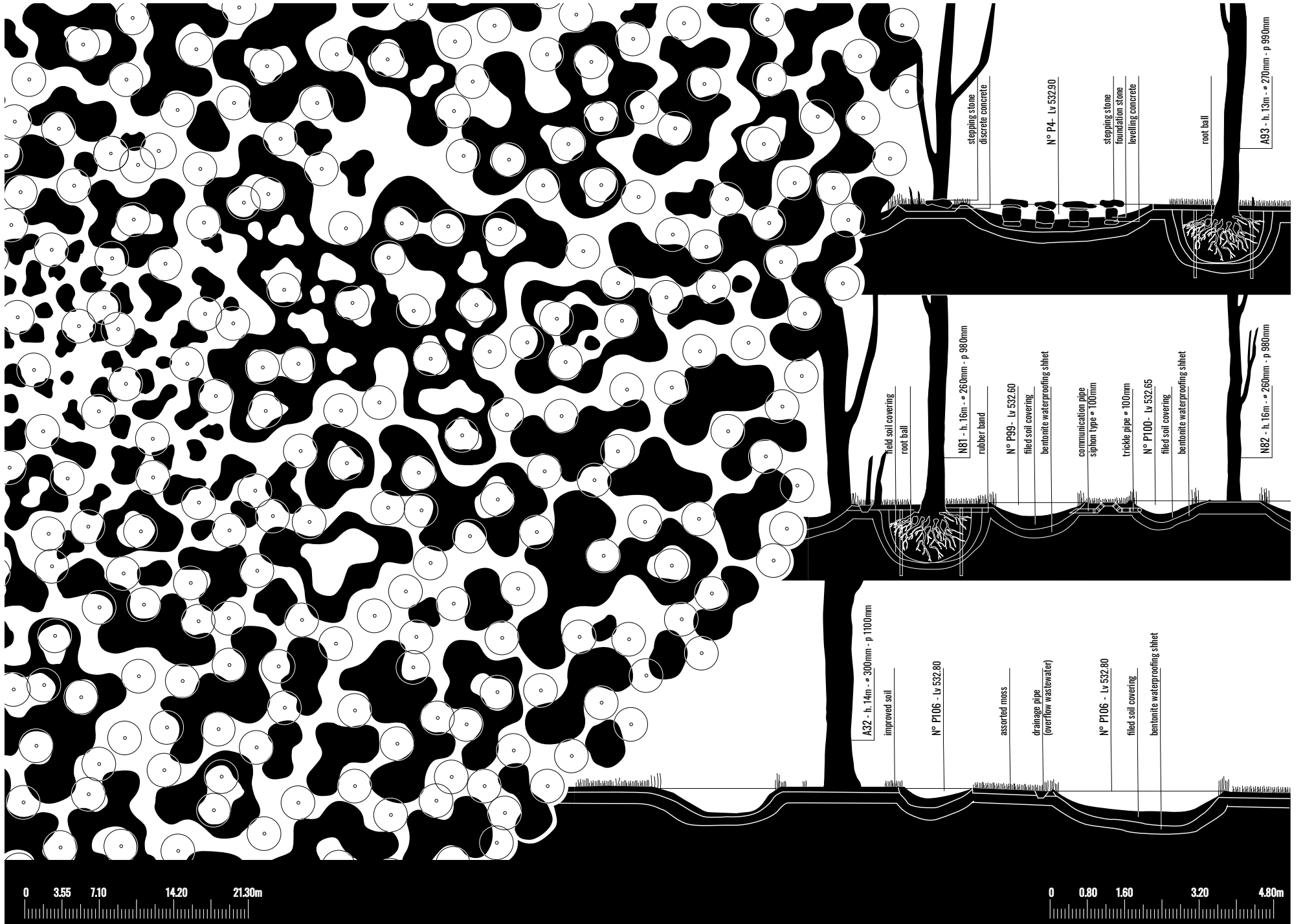
alimentato a portate variabili e ricordato agli altri dall'impianto di irrigazione esistente.

Presto, però, le cose si fanno più complesse, quando entra in scena il progetto per la realizzazione di un ristorante, una biblioteca, un centro sanitario e quindici abitazioni. Il sito previsto per queste nuove strutture è, infatti, un fitto bosco vicino alla risaia che avrebbe dovuto essere abbattuto. E visto che la superficie totale del bosco e del campo è approssimativamente la stessa, Ishigami inizia a pensare di trasferire l'intera popolazione di alberi nel campo adiacente, non solo per salvarli, ma anche per creare un nuovo tipo di paesaggio vivente, dato dalla sovrapposizione di diversi strati. Facendo, prima, un catalogo accurato di tutti i trecento alberi della piccola foresta e pianificando, poi, una seconda campagna di scavo per alloggiare le piante già mature tra i centosessanta stagni progettati. Il tutto, in un assetto studiato per innescare interazioni biologiche ed estetiche inaspettate, attraverso una fitta densità e una varietà che in natura non sarebbero mai state rintracciabili.

In parte una risaia e in parte una foresta, il giardino acquatico di Ishigami mette, quindi, in discussione i confini tra architettura, progettazione del paesaggio, arte ed ecologia. Essendo al tempo stesso un ambiente altamente artificiale, finemente modellato attraverso processi invasivi e manufatti tecnologici, e un indiscusso ecosistema naturale vivente, che cresce nel tempo secondo le proprie dinamiche intrinseche. Quelle di una collezione di centosessanta biotopi diversi, sia autonomi che interconnessi, che rappresentano altrettanti mondi per una miriade di possibili comunità biotiche, emergenti dalle condizioni ambientali inedite stabilite dal progetto. Come se gli stagni fossero pensati come incubatori per lo sviluppo di una nuova forma di natura, attraverso un approccio progettuale che non solo non mostra esitazioni circa il proprio ruolo formativo nell'adempimento di un compito così delicato, ma che si concretizza anche in una composizione spaziale che riflette perfettamente questa visione della natura e del "disturbo" umano.

Il tentativo di Ishigami di creare una nuova forma di natura, in altre parole, può essere visto sia come un tentativo di conservazione sia come un tipo sperimentale di innesto, pensato per migliorare e condensare varietà e diversità in un unico luogo, e aumentare, così, la sua capacità spontanea di "creazione di mondi". Tutto questo, però, utilizzando le risorse e gli strumenti propri dell'architettura e lavorando su una composizione di diversi elementi naturali, strati temporali e condizioni ambientali, ridotti a un vocabolario essenziale e interpretati attraverso un esercizio di calligrafia estremamente raffinato. Non sorprende, quindi,

Ridisegno del progetto di Junya Ishigami per L'Art Biotop.



che gran parte della sua notevole risonanza, invece di risiedere nella sua profondità ecologica, sia dovuta alle sue caratteristiche spaziali uniche e al suo potere figurativo. Quello di un vasto paesaggio, precipitato nello spazio limitato di un piccolo campo, concepito come una sorta di “terreno cartografico” ↓ ↓ † in cui le relazioni planetarie sono portate in una forma quasi domestica di possibile interazione con la natura, trasformata in una nuova fonte di espressione poetica.

Oltre a questo, però, nel progetto di Ishigami c'è qualcosa in più dal punto di vista del progetto. Non solo per il fatto che suggerisce un possibile modo per costruire effettivamente un biotopo, piuttosto che semplicemente abitarlo, ma anche perché sfida la teoria architettonica contemporanea che l'attuale progettazione di biotopi invece sostiene ↓ ↓ †. La teoria, cioè, che enfatizza un approccio eco-scientifico e mette in discussione l'idea di architettura come sistema simbolico storicamente costituito. Perché il giardino acquatico di Ishigami, come ogni altra lettura ricostruttiva della natura, “complica l'affermazione che il lavoro ecologico [...] contemporaneo operi in un regime post-rappresentativo” ↓ ↓ †. Offrendo un'interpretazione architettonica che, pur tenendo conto di tutti i processi metabolici e gli scambi coinvolti, de-enfatizza le interrelazioni fisiche, per concentrarsi su un immaginario specifico e sul suo potere simbolico. E mostra così il progetto non solo come insieme di istruzioni per vivere diversamente dagli standard comuni, ma soprattutto come una vera e realizzabile “promessa di felicità”. Un fatto ancora più importante della sua effettiva realizzazione, da un punto di vista politico, per promuovere una visione differente del mondo che possa essere socialmente accettata.

- † † H.D. Thoreau, *Walden; or Life in the Woods*, Ticknor and Fields, Boston 1854.
- ∞ D. Worster, *Nature's Economy. A History of Ecological Ideas*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, p. 2.
- ↓ ↓ C. Darwin, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, John Murray, London 1859; E. Haeckel, *Generelle Morphologie der Organismen. Allgemeine Grundzüge der organischen Formen-Wissenschaft*, Berlin 1866.
- † J. Giono, *L'homme qui plantait des arbres*, Gallimard, Paris 1996.
- ∟ R. St. Barbe Baker, *Sahara Challenge*, Lutterworth Press, London 1954.
- † J. Radkau, *Wood. A History*, Polity, Cambridge 2011.
- † J. Evelyn, *Silva, or a Discourse of Forest-Trees and the Propagation of Timber in His Majesty's Dominions*, John Martin, London 1664; J.C. Brown, *French Forest Ordinance of 1669 with Historical Sketch of Previous Treatment of Forests in France*, Oliver and Boyd, Edinburgh 1883.
- † B. de Brincken, *Mémoire descriptif sur la forêt impériale de Bialowieza en Lituanie*, Glucksberg, Warsaw 1826.
- † M.J. Schleiden, *The Plant. A Biography*, Hippolyte Bailliere, London, 1848.
- † † G.A. Barton, *Empire Forestry and the Origins of Environmentalism*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.
- † † R. St. Barbe Baker, *Men of Trees. In the Mabogony Forests of Kenya and Nigeria*, The Dial Press, New York 1931.
- † ∞ K. Gridley, *Man of the Trees. Selected Writings of Richard St. Barbe Baker*, Ecology Action, Willits 1989.
- † ↓ S. Thomas Karle, D. Karle, *Conserving the Dust Bowl. The New Deal's Prairie States Forestry Project*, Lsu Press, Baton Rouge 2017.
- † † S. Brain, *The Great Stalin Plan for the Transformation of Nature*, in “Environmental History”, 15, 2010, pp. 670-700.
- † ∟ A. Leopold, *A Sand County Almanac. And Sketches Here and There*, Oxford University Press, Oxford 1949; R. Carson, *Silent Spring*, Houghton Mifflin, Boston 1962.
- † † R. St. Barbe Baker, *My Life, My Trees*, Lutterworth Press, London 1970, p. 55.
- † † D. Goffner, H. Sinare, L.J. Gordon, *The Great Green Wall for the Sahara and the Sabel Initiative as an Opportunity to Enhance Resilience in Sabelian Landscapes and Livelihoods*, in “Reg Environ Change”, 19, 2019, pp. 1417-1428.
- † † G. Clément, *Thomas et le voyageur*, Albin Michel, Paris 1997.
- † † G. Clément, *Le jardin en mouvement*, Pandora, Paris 1991.
- ∞ † R. Koehler, *The DMZ. Dividing the Two Koreas*, Seoul Selection, Seoul 2010.
- ∞ † J. Park, *DMZ. Demilitarized Zone of Korea*, Steidl, Göttingen 2017.
- ∞ ∞ G.D. Paige, *1966-Korea Creates the Future*, in “Asian Survey”, 7, 1967, p. 27.
- ∞ ↓ H. Healy, *Korean Demilitarized Zone. Peace and Nature Park*, in “International Journal on World Peace”, 24, 2007, pp. 61-83.
- ∞ † G. Clément, *Manifeste du Tiers paysage*, Éditions Sujet/Objet, Paris 2003.
- ∞ ∟ C. Price, “Building Design”, 1071, 1991, pp. 18-21; S. Hardingham, *Cedric Price Works 1952-2003. A Forward-Minded retrospective*, vol. 2, Architectural Association, London 2016, p. 432.
- ∞ † H. Healy, *op. cit.*, p. 61.
- ∞ † Il progetto è stato presentato alla Biennale di Architettura di Venezia del 2016, curata da Alejandro Aravena.
- ∞ † M.A. Taylor, *Universes without Us. Posthuman Cosmologies in American Literature*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013.
- ∞ † A. Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton 2015, p. 152.
- ↓ † Ivi, p. 22.
- ↓ † M.F.D. Udvardy, *Notes on the Ecological Concepts of Habitat, Biotope and Niche*, in “Ecology”, 40, 1959, pp. 725-728.
- ↓ ∞ Si veda J. Ishigami, “El Croquis”, 182, 2015, pp. 256-261.
- ↓ ↓ Ivi, p. 157.
- ↓ † Ivi, p. 259.
- ↓ ∟ J. Ishigami, *Artificial Landscape Poetry*, in “Domus”, 1036, 2019, pp. 664-673.
- ↓ † J. Desimini, C. Waldheim, M. Mostafavi, *Cartographic Grounds. Projecting the Landscape Imaginary*, Princeton Architectural Press, New York 2016.
- ↓ † Si veda per esempio il progetto di Raumlabor per la Floating University di Berlino (2019).
- ↓ † D. Gissen, *The Architectural Reconstruction of Nature*, in S. Allen, M. McQuade (a cura di), *Landform Building Architecture's New Terrain*, Lars Müller, Zürich 2011, p. 456.

TUTELA E PROMOZIONE DELLA SELVA URBANA A VENEZIA

GABRIELE TORELLI

Nella prospettiva del giurista, la categorizzazione dei fenomeni della realtà e la conseguente riconduzione a una specifica fonte normativa, che ne definisca il regime giuridico, sono operazioni tanto ovvie quanto necessarie, in mancanza delle quali il suo ruolo e il suo contributo al dibattito scientifico interdisciplinare è privo di valore.

Non fa eccezione l'indagine dedicata al tema della "selva", che viene disciplinata dal d.lgs. 3 aprile 2018, n. 34, cosiddetto "Testo unico forestale", il cui art. 3 oltre ad assimilare i termini "bosco", "selva" e "foresta", dichiara il "patrimonio forestale nazionale" come "l'insieme dei boschi [...] e delle aree assimilate a bosco [...] di proprietà pubblica e privata"¹. Tuttavia, in base alle specificazioni dei commi seguenti dell'art. 3, si desume chiaramente che la nozione di "patrimonio forestale" descrive un complesso di vegetazione arborea e arbustiva diverso dalla realtà urbana e dal territorio urbanizzato, ai quali anzi si contrappone in modo piuttosto evidente; ragione per cui occorre individuare un'altra categoria normativa che qualifichi la "selva urbana" e ne disciplini la tutela, la gestione e la valorizzazione.

Emerge, a questo punto, un problema: sul piano legislativo, non si rinviene una definizione specifica di selva urbana, lacuna che richiede un'analisi più approfondita per valutare se, all'interno del panorama normativo sia individuabile una fonte da cui ricavare, ancorché per via analogica, o comunque interpretativa, una categoria di promozione del complesso arboreo o arbustivo nel territorio urbanizzato.

Considerata la situazione in questa prospettiva, il compito diviene meno arduo, perché il legislatore nazionale ha promulgato la l. 14 gennaio 2013, n. 10, "Norme per lo sviluppo degli spazi verdi urbani", che all'art. 6 disciplina gli "spazi verdi urbani", sebbene non ne dia una definizione generale. Alcuni spunti possono però ricavarsi dal testo della disposizione, che menziona vari elementi: cinture verdi intorno alle conurbazioni, e cioè gli spazi verdi che collegano il nucleo urbano maggiore ai centri urbani minori; le coperture a verde per ridurre l'effetto di isola di calore estiva, che fungono da copertura di un edificio; i giardini pensili, comprendenti anche le tecniche di verde pensile verticale; le aree adibite a verde pubblico nell'ambito della pianificazione urbanistica.

Sebbene la tecnica legislativa si guardi bene dal rendere una nozione univoca di "verde urbano" e la categoria risulti molto ampia – anche perché al suo interno possono rinvenirsi numerose sub-categorie, come ad esempio il verde pubblico, il verde pubblico attrezzato, il verde ecologico, il verde sportivo e il ver-

de privato – la l. n. 10/2013 è comunque importante perché lega la tutela e la promozione degli spazi verdi urbani allo sviluppo del potere di pianificazione e di regolazione edilizia². Pertanto, la costruzione dello spazio verde urbano va ricercata, in un primo momento, nei flessibili indirizzi offerti dalla l. n. 10/2013 e, in uno successivo, nella discrezionalità di cui l'amministrazione dispone nell'esercizio della funzione pianificatoria.

Non deve trarre in inganno il riferimento al “verde pubblico nell'ambito della pianificazione urbanistica”, espressione che non rende insensibile all'esercizio del potere pianificatorio il verde privato: la giurisprudenza, infatti, ha spesso interpretato la nozione di “verde pubblico” in senso lato, chiarendo che il Comune, nell'esercizio della funzione di pianificazione, può legittimamente porre un vincolo conformativo sul bene, che prescinde dalla natura del soggetto proprietario³. Certo, sulle aree adibite a verde di proprietà pubblica, il potere pianificatorio individua più una modalità di gestione dell'area che un vincolo conformativo vero e proprio, il quale va soprattutto a insistere sulle aree verdi di proprietà privata.

Preme però sottolineare l'importanza del ruolo delle amministrazioni locali: proprio in ragione di un'effettiva categorizzazione normativa del verde urbano – situazione che pure può creare problemi di incertezza normativa e giurisprudenziale – i Comuni vantano una discrezionalità marcata nella regolazione degli spazi verdi urbani pubblici e privati, per cui la tutela (e la promozione) della selva urbana sono il risultato di una strategia pianificatoria permanente, rivolta alla salvaguardia di un vero e proprio interesse differenziato⁴.

Il prossimo passaggio consiste nella verifica dei limiti di questo potere esercitato a livello comunale.

2. LE VICENDE GIURIDICHE SOTTESI ALLA TUTELA E PROMOZIONE DEL VERDE URBANO

In base alle indicazioni della l. n. 10/2013, la disciplina della “selva urbana” va dunque ricercata all'interno delle disposizioni degli enti locali sul governo del territorio, e in particolare in quelle fonti che definiscono gli strumenti per l'attuazione della strategia pianificatoria permanente: i piani del verde, intesi come variante al piano urbanistico, e i regolamenti sul verde urbano, che regolano l'uso e la gestione del verde urbano. Sono però questi ultimi a destare maggiore interesse, perché costituiscono un supporto specifico ai primi, individuando prescrizioni tecniche e di dettaglio, poi attuate mediante il piano: pertanto, nel prosieguo, saranno considerati esclusivamente le tipologie di regolamento del verde, che rappresentano il *corpus* delle disposizioni caratterizzanti la selva urbana.

La dottrina ha già avuto modo di spiegare che esistono diverse tipologie di regolamento del verde, classificabili a seconda dell'incidenza sulla proprietà privata, considerando che le disposizioni riguardano non solo piante e alberi insistenti sul suolo pubblico, ma anche vegetazioni arboree e arbustive presenti sul suolo privato⁵. In accordo agli studi qui citati, a cui ci si sente di aderire appieno, i regolamenti sul verde urbano possono essere ordinati in due macro-categorie: quelli costruiti sul semplice binomio divieto/autorizzazione e quelli rivolti alla tutela di specie vegetali in aree pubbliche e private in quanto bene pubblico⁶.

La prima macro-categoria di regolamenti è basata sulla promozione di vincoli di conservazione⁷, che risultano conformi rispetto ai principi dell'ordinamento, perché attinenti alla disciplina della proprietà fondiaria regolata dal codice civile. Infatti, tali regolamenti non definiscono un regime speciale di proprietà, perché non attribuiscono ai comuni delle utilità particolari e/o dirette sui beni e riferiscono le misure alla generalità dei soggetti: in breve, le prescrizioni regolamentari non determinano l'esercizio di un potere sostanzialmente espropriativo perché non risultano sufficientemente incisive rispetto al diritto proprietario dei terzi, con la conseguenza che i vincoli posti devono considerarsi semplicemente “conformativi”, a tutela della qualità dell'ambiente.

Approccio ben diverso da quello dei regolamenti di cui alla seconda macro-categoria, rivolti a definire una protezione piuttosto marcata delle specie vegetali e arboree in aree pubbliche e – soprattutto – private, per cui queste ultime vengono di fatto considerate alla stregua di un bene pubblico, in ragione dei benefici che il “verde urbano”, ancorché sito in proprietà private, apporta all'intera comunità. L'elemento che meglio contraddistingue questa tipologia di regolamenti è, appunto, la qualificazione giuridica della natura del bene, perché il verde privato è di fatto trattato come verde pubblico⁸, secondo una prospettiva di “patrimonio comune”. Questa situazione è integrata da specifiche misure, come ad esempio le norme che impongono l'obbligo di sostituzione dell'albero o del complesso arbustivo tagliato e/o eliminato indipendentemente dalle ragioni della eliminazione (che possono essere fitosanitarie, di necessità, di pubblica sicurezza, eccetera), tutte operazioni che definiscono una vera e propria obbligazione a carico del proprietario.

L'approccio, benché nobile nelle intenzioni perché rivolto a valorizzare il verde nelle nostre città, individua nel Comune il comproprietario del verde privato e, per questo, suscita qualche perplessità di carattere strettamente normativo in ordine alla coerenza con art. 956 c.c.⁹. Un regolamento comunale, infatti, non può derogare alle norme di legge a tutela della pro-

prietà, mentre questo è quanto sembra verificarsi con le misure promosse dai regolamenti della seconda macro-categoria, che come sopra premesso richiedono un reimpianto coattivo in caso di sostituzione dell'albero e, in caso di impossibilità di reintegro in forma specifica, un indennizzo a favore del comune a seguito dell'eliminazione della specie vegetale. Sono queste disposizioni che si fondano su un presupposto ben preciso: un diritto di co-proprietà del verde privato a favore al comune, costruito per regolamento amministrativo¹¹⁴.

In altre parole, i regolamenti afferenti alla seconda macro-categoria costituiscono un dominio dominicale del comune sul verde privato e pongono effetti direttamente ablatori, che implicano una sostanziale espropriazione, senza l'adeguata copertura legislativa. Di conseguenza, il proprietario non può godere appieno della specie vegetale, o meglio ne beneficia in modo assolutamente parziale, considerando anche che non è previsto un contributo pubblico per la manutenzione.

Per tutti i motivi elencati, il secondo tipo di regolamenti non sembra conciliarsi appieno con il principio di legalità e l'obiettivo di garantire la conservazione perpetua del verde privato – la cosiddetta “strategia pianificatoria permanente” – è perseguito attraverso la costruzione di un diritto dominicale e con l'imposizione di prestazioni patrimoniali al privato senza indennizzo alcuno, in probabile contrasto con i principi della giurisprudenza costituzionale.

3. IL REGOLAMENTO DEL VERDE DI VENEZIA E LE SUE “OSCURITÀ”

Dopo avere ricostruito sul piano teorico le peculiarità delle due macro-categorie in cui possono essere ricondotti i regolamenti del verde urbano – e avere esternato alcune perplessità in merito alla seconda – è bene chiedersi in quale tipologia rientri il regolamento del verde del comune di Venezia. Per rispondere all'interrogativo, bisogna per prima cosa esaminare le disposizioni sulla tutela, così da comprendere se le relative misure siano configurabili alla stregua di vincoli espropriativi o, al contrario, conformativi.

L'art. 3 del regolamento veneziano specifica che, con riferimento al suo ambito di applicazione soggettivo, le norme si riferiscono esclusivamente a “edifici di pertinenza pubblica, aree pubbliche non utilizzate o recuperabili come aree a verde”. Il che evidenzia come la disciplina regolamentare sia molto cauta con riguardo alle aree private, in relazione alle quali si limita a prevedere l'obbligo di manutenzione del verde in capo ai proprietari per evitare pericoli all'incolumità pubblica, di carattere igienico-sanitario, o dovuti all'occultamento della segnaletica strada-

le causato da una crescita non controllata della vegetazione (artt. 28, commi 1, 2 e 3). Se ne ha un'ulteriore conferma leggendo l'art. 28, comma 1, il quale sottolinea come le misure ivi previste siano “linee guida da intendersi quali indicazioni di buona prassi da seguire per mantenere il patrimonio verde sano e in grado di esplicitare al meglio le proprie funzioni vitali, senza creare pericolo di incolumità pubblica e problemi igienico-sanitari”. Il richiamo alle “indicazioni di buona prassi” è, dunque, un chiaro riferimento al valore non vincolante degli indirizzi, e perciò alla loro natura non espropriativa e, al contempo, coerente con l'assunto secondo il quale un regolamento comunale non è lo strumento idoneo a comprimere il diritto proprietario di terzi. Tanto è vero che, per giustificare prescrizioni più incisive, l'art. 28, comma 4, dello stesso regolamento richiama l'art. 892 c.c. (norma di rango primario) per motivare gli obblighi di potatura in ossequio alle distanze delle alberature tra i confini delle proprietà.

In breve, il regolamento veneziano appare conforme ai principi dell'ordinamento, come confermato anche dal fatto che gli obblighi di sostituzione arborea si applicano al solo verde pubblico in senso stretto, cioè a specie vegetali presenti su terreni in proprietà pubblica (art. 17).

Chiarito che il modello di riferimento è quello della prima macro-categoria, basata sul binomio divieto/autorizzazione, è ora opportuno considerarne uno dei casi più significativi, ossia quello relativo alla richiesta di autorizzazione, da parte del privato, relativa alla potatura o abbattimento di alberi sotto tutela per vincoli paesaggistici; il riferimento è, in particolare, agli alberi monumentali, di cui all'art. 136, lett. a), d.lgs. n. 42/2004, oggetto di dichiarazione di notevole interesse pubblico per tramite di un provvedimento amministrativo regionale ai sensi dell'art. 140, d.lgs. n. 42/2004. Al riguardo, l'art. 28, comma 5, del regolamento del verde del comune di Venezia afferma che, per l'esecuzione di potature/abbattimenti su alberi sottoposti a vincoli paesaggistici, occorre richiedere la preliminare autorizzazione all'ufficio comunale competente, senza però dettare ulteriori precisazioni.

È in questo passaggio che si insinua una prima “oscurità” del regolamento, il quale non specifica a quale tipo di autorizzazione si stia riferendo, con la conseguenza che andrebbero meglio delineati i risvolti sul piano giuridico dovuti alla presentazione della richiesta da parte dell'istante.

Il provvedimento accrescitivo in oggetto consiste in un'autorizzazione paesaggistica disciplinata dall'art. 146, d.lgs. n. 42/2004, funzionale a legittimare un intervento su una specie arborea sulla quale – appunto – insiste il vincolo paesaggistico. Ai sensi dell'art. 146, comma 6, il rilascio dell'autorizzazione pae-

saggistica spetta alle regioni, ovvero ai comuni da queste delegati attraverso una apposita disposizione legislativa o comunque amministrativa. Analizzando la normativa regionale del Veneto, ci si avvede del fatto che l'art. 45-*quater*, l.r. Veneto n. 11/2004 delega alla Giunta regionale la formazione dell'elenco dei comuni che possono rilasciare il provvedimento autorizzativo di cui si discute: la delibera di Giunta regionale n. 2945/2010 ha menzionato (com'era ovvio) anche quello di Venezia. In particolare, per essere autorizzato all'intervento, l'istante dovrà rivolgersi all'ufficio comunale per il verde pubblico, competente *ex art.* 8, lett. d), del regolamento del verde, il quale ufficio è a sua volta chiamato a coinvolgere la soprintendenza¹¹, il cui parere è in tal caso di natura obbligatoria ma non vincolante¹².

È dunque evidente come il semplice richiamo all'autorizzazione a interventi di potatura e abbattimento di alberi sottoposti a vincolo paesaggistico determini diverse "insidie" per il privato e il funzionario comunale, obbligato ad avviare un sub-procedimento amministrativo, di competenza di enti decentrati dello Stato – quali sono le soprintendenze – con un evidente allungamento dei tempi e della complessità delle valutazioni di cui il regolamento veneziano non rende conto *ictu oculi*, obbligando l'interprete ad un ragionamento di non immediata percezione per chi non fa dello studio delle norme il proprio lavoro quotidiano¹³.

Un altro settore in cui il regolamento presenta delle "oscurità" riguarda l'ambito della promozione della "selva urbana" grazie alla partecipazione dei privati, tema interessante soprattutto con riferimento al coinvolgimento e responsabilizzazione della collettività. I punti che difettano di chiarezza sono diversi. Per prima cosa, l'art. 5 elegge il cittadino a "difensore" del verde, senza però specificare in quale modo questi possa rivestire un simile ruolo né i relativi strumenti che potrebbe vedersi attribuire nel co-esercizio di questa funzione pubblicistica: la norma sembra dunque più un esercizio in stile retorico che un efficace strumento per la cura del verde urbano tramite il ricorso alla sussidiarietà orizzontale. Inoltre, non è neppure chiaro quali soggetti rientrino nella categoria "cittadino", che potrebbe riferirsi al residente, al cittadino italiano, o ancora alla persona che "vive" in città per motivi di studio e/o lavoro ancorché senza risiedervi: insomma, la definizione non è delle più chiare, considerata anche l'ulteriore complicazione dovuta al fatto che, in ambito giuridico, il concetto di "città" non è positivizzato e dunque non esiste, se non come titolo "onorifico" (art. 18, d.lgs. n. 267/2000).

Una risposta all'interrogativo può desumersi dal Forum per la partecipazione responsabile del verde, ossia un istituto che aspira a promuovere un confronto tra privati e istituzioni per incenti-

vare confronti e collaborazioni rivolti allo sviluppo della cultura del verde tramite proposte, progetti, idee. L'allegato A del regolamento specifica che possono fare parte del Forum i soli residenti, scelta che determina una netta esclusione nei confronti dei cosiddetti "adottati urbani", ovvero quei soggetti che contribuiscono allo sviluppo della città attraverso la propria attività lavorativa, pagamento dei canoni di locazione, iscrizione agli istituti scolastici e universitari, e che fruiscono dei suoi servizi pur non essendo residenti¹⁴. La scelta, sebbene non illegittima, appare curiosa perché in contrasto rispetto alle tendenze del legislatore statale e di quelli regionali che, di regola, favoriscono la partecipazione dei non residenti nei procedimenti amministrativi riguardanti beni e servizi che incidono sulla comunità complessivamente intesa¹⁵. Ma lo stesso ragionamento può riferirsi anche agli enti locali: quando disegnano i propri procedimenti partecipativi in tema di rigenerazione e recupero del patrimonio urbano, infatti, l'apertura è massima e coinvolge qualsiasi soggetto interessato allo svolgimento delle consultazioni e ai relativi effetti sulla città¹⁶.

In definitiva, il regolamento di Venezia si presenta cauto, ma comunque apprezzabile, sui profili della tutela, mentre risulta più incerto e bisognoso di aggiornamenti con riguardo alle evoluzioni dell'ordinamento per i profili più strettamente attinenti alla promozione della "selva urbana". Ciò anche perché il processo di transizione ecologica delle nostre città non può non passare attraverso il coinvolgimento, quantomeno in termini di sensibilizzazione, di fasce il più possibile ampie della collettività, senza che la tutela e la promozione della "selva urbana" rappresentino una eccezione.

4. GLI UTILIZZI TEMPORANEI DELLE AREE VERDI:

UN NUOVO METODO PER LA VALORIZZAZIONE DELLA SELVA VENEZIANA?

Diversamente rispetto a quanto osservato nel precedente paragrafo, il giudizio sul regolamento del verde urbano di Venezia è pienamente positivo con riguardo a una particolare previsione, che trova dei modelli di riferimento anche nel sistema legislativo in tema di rigenerazione urbana.

Il richiamo è all'art. 8 del regolamento, il quale prevede la facoltà per l'ufficio del verde di autorizzare usi temporanei delle aree verdi in deroga alle altre prescrizioni regolamentari. La norma non offre ulteriori specificazioni in questo senso, ma è probabile che si riferisca agli artt. 11 e 12, e cioè alle disposizioni in tema di pianificazione e di programmazione, i quali definiscono, rispettivamente, gli interventi di tutela e valorizzazione sul patrimonio verde e le attività di gestione, con i relativi interventi, sulla base di una programmazione annuale. In altre parole, l'ufficio del verde può

consentire l'esecuzione di attività differenti da quelle pianificate e programmate, per presumibili contingenti esigenze di valorizzazione e coinvolgimento della collettività¹¹, sebbene le decisioni già assunte dallo stesso ufficio non ne consentirebbero lo svolgimento.

Analoghi profili – si accennava poco sopra – trovano oggi una compiuta disciplina anche nel settore della rigenerazione urbana, ambito in cui il tema degli usi temporanei in deroga agli strumenti urbanistici configura un'importante novità nel quadro normativo statale e (soprattutto) nei quadri normativi regionali, definendo un sistema volto a incentivare il recupero di spazi e immobili inutilizzati, adibendoli a nuovo uso ancorché non compatibile con la sua attuale destinazione, senza che sia obbligatorio il rilascio dell'apposito titolo edilizio¹². Non fa eccezione la Regione del Veneto, che con l'art. 8, l.r. Veneto 9 giugno 2017, n. 14, ha definito questo tipo di previsioni con l'evidente intenzione di favorire processi rigenerativi e di contrasto al consumo di nuovo suolo. Certamente, le leggi regionali e il regolamento di Venezia si riferiscono ad ambiti e obiettivi connessi ma pur sempre differenti¹³, per cui non avrebbe senso compiere un pieno confronto tra quelle e queste norme; ma allo stesso tempo è inevitabile registrare come tanto le regioni quanto gli enti locali – nelle materie di propria competenza e nei limiti degli strumenti normativi che l'ordinamento riconosce loro – stiano considerando la medesima prospettiva proprio perché hanno colto come la limitatezza temporale degli interventi sia in grado di giustificare le deroghe alle prescrizioni pianificatorie.

Traendo dunque ulteriore legittimazione dall'esperienza legislativa regionale, il comune di Venezia può “osare” di ipotizzare alcune azioni innovative, funzionali alla valorizzazione della “selva urbana”, che prevedano nuove destinazioni dell'area verde (anche attraverso un globale coinvolgimento della collettività e degli attori del territorio), quali ad esempio percorsi di formazione, eventi culturali, attività di sensibilizzazione, o comunque qualsiasi tipo di operazione possa risultare proficua, considerando che la discrezionalità amministrativa al riguardo risulta estremamente ampia.

Non che disposizioni che vadano in una direzione simile non siano già presenti all'interno del regolamento: si pensi, su tutti, all'art. 27, rubricato “usi particolari”, che ammette, previa autorizzazione dell'ufficio del verde pubblico, “attività di tipo commerciale anche temporanee”, “manifestazioni pubbliche”, “attività di cantiere con occupazione di area verde pubblica, e ogni altra attività che si svolga in area verde pubblica con uso di strutture e attrezzature”. Di fatto, operazioni assimilabili a quelle sopra ipotizzate ai sensi dell'art. 8 dello stesso regolamento.

Ci si potrebbe allora chiedere quale sia l'utilità nel valorizzare il disposto sugli “usi temporanei” delle aree verdi – scomo-

dando per di più la legislazione regionale – se già nel regolamento veneziano esiste una norma che consentirebbe di svolgere attività sostanzialmente simili nella “selva urbana”. La risposta va ricercata, ancora una volta, nel fatto che gli usi temporanei permettono di prescindere dal titolo edilizio, il quale sarebbe invero necessario per mutare la destinazione del bene. Il problema del mutamento di destinazione persiste in tutti quei casi in cui nell'area verde sia ubicato un manufatto edilizio, ipotesi tutt'altro che astratta perché la selva urbana presuppone l'urbanizzazione del territorio e, pertanto, al suo interno è naturale rilevare la presenza antropica e i relativi effetti.

Al riguardo, è bene ricordare che l'art. 42-*bis*, l.r. Veneto n. 11/2004, richiede la sola SCIA se il mutamento di destinazione è realizzato senza opere edilizie, mentre in presenza delle stesse è necessario il permesso di costruire. Soprattutto in questa seconda evenienza, la promozione degli usi temporanei, unitamente alla facoltà di prescindere dalla richiesta autorizzatoria, consentirebbe di valorizzare più agevolmente l'area verde e i manufatti ivi insediati: infatti, la lettura coordinata dell'art. 8 del regolamento del verde urbano e dell'art. 8, l.r. n. 14/2017, ammetterebbe delle azioni più incisive rispetto ai soli usi particolari di cui all'art. 27 dello stesso regolamento, proprio perché consentirebbe di mutare liberamente la destinazione del manufatto immerso nella porzione di “selva urbana”, consentendo un insieme di azioni e attività presumibilmente più ampio, e comunque più celere non dovendo richiedere il titolo edilizio, rispetto ai soli *usi particolari*.

Del resto, questa lettura va nella direzione di valorizzare gli obiettivi della l.r. n. 14/2017, il cui art. 8, comma 2, lett. d), l.r. n. 14/2017, elenca tra le funzioni prioritarie per il riuso anche “le nature urbane”, composte da orti sociali di prossimità, giardinaggio urbano collettivo, parchi urbani, e perciò aree di fatto considerabili alla stregua di “selva urbana”, secondo l'interpretazione sin qui data.

In conclusione, i profili della rigenerazione urbana tramite gli usi temporanei non dimenticano il ruolo che la “selva” può rivestire nel contesto urbanizzato e, al fine di valorizzare al meglio questa prospettiva, il percorso da intraprendere richiede un coordinamento tra le disposizioni legislative in tema di riuso e quelle regolamentari sul “verde”, così da costruire un progetto rigenerativo che sfrutti al massimo le potenzialità offerte dall'ordinamento. In questo senso, il regolamento del verde urbano del comune di Venezia sembra assolutamente compatibile con le nuove frontiere del recupero del costruito.

✦ Per uno studio della disciplina si vedano A. Abrami, *La nuova legislazione forestale nel decreto 3 aprile 2018*, n. 34, in "Rivista di diritto agrario", I, 2018, pp. 101-109; A. Abrami, *Riorganizzazione ministeriale e politica forestale*, in "Rivista giuridica dell'ambiente", I, 2018, pp. 221-227; A. Crosetti, *Beni forestali, ambiente, territorio e paesaggio nel nuovo t.u.f.*, in "Rivista giuridica dell'edilizia", II, 2019, pp. 113 ss.; A. Crosetti, *Evoluzioni normative sulle valenze dei beni forestali*, in "Rivista giuridica di urbanistica", II, /2019, pp. 206-235; N. Ferrucci, *Il nuovo testo unico in materia di foreste e filiere forestali*, in "Diritto agroalimentare", II, 2018, pp. 265-304; R. Gallia, *Problematiche ambientali nella pianificazione territoriale. Il nuovo testo unico in materia di boschi e foreste*, in "Rivista giuridica del Mezzogiorno", IV, 2018, pp. 1107-1123.

✧ Per un commento al concetto di "verde urbano" e un'attenta analisi delle diverse sub-categorie di verde urbano, si rinvia a V. Giomi, *Il verde pubblico come risorsa comune: da necessario strumento di soddisfacimento di bisogni collettivi a forma di tutela di beni vincolati*, in "giustamm.it", IV, 2016, pp. 1-42, in particolare pp. 7-8.

⏴ Sul punto, Cons. St., sez. IV, 29 novembre 2012, n. 6094; Tar Abruzzo, L'Aquila, sez. I, 24 ottobre 2019, n. 518; Tar Toscana, sez. I, 3 novembre 2017, n. 1345; Tar Emilia-Romagna, Bologna, sez. I, 13 novembre 2014, n. 1095.

⏴ Sugli interessi differenziati e la loro centralità nella pianificazione territoriale e urbanistica, P. Chirulli, *Urbanistica e interessi differenziati: dalle tutele parallele alla pianificazione integrata*, in "Diritto amministrativo", I, 2015, pp. 51-120.

⏴ Sul tema, è fondamentale il riferimento a B. Graziosi, *I nuovi Regolamenti Comunali per il verde urbano e la pubblicizzazione del "verde privato"*, in "Rivista giuridica dell'edilizia", VI, 2012, pp. 189-204.

⏴ *Ibid.*, e comunque in modo incisivo si vedano le riflessioni all'interno del par. 5.

✦ Cioè le prescrizioni rivolte a evitare danni e pregiudizi, come ad esempio l'obbligo di taglio di arbusti che invadono le proprietà altrui, le autorizzazioni per l'abbattimento o la potatura di alberi sotto tutela.

⏴ Al riguardo, è chiaro, ad esempio, l'art. 1 del regolamento del verde urbano del comune di Bologna.

⏴ Ai sensi dell'art. 956 c.c. non può essere costituita o trasferita la proprietà delle piantagioni separatamente dalla proprietà del suolo, cosa che invece sembrerebbe accadere dal momento che il Comune può ordinare il reimpianto della specie vegetale eliminata, ordinando di fatto al proprietario di porre in essere un'azione sulla sua proprietà, non necessariamente proporzionata rispetto alla tutela dell'interesse pubblico.

✦ Tra i regolamenti del verde più significativi in questo senso, si vedano quelli dei comuni di regolamenti di Bologna, Modena, Reggio-Emilia, Rimini, Napoli.

✦ Ai sensi dell'art. 146, comma 5, d.lgs. n. 42/2004.

✧ Il parere della soprintendenza è infatti obbligatorio e vincolante quando il bene è vincolato per legge o attraverso il piano paesaggistico (art. 146, comma 5, primo periodo, che rinvia al comma 1 della stessa norma e, ulteriormente, all'art. 143, relativo al piano paesaggistico), mentre è solo obbligatorio quando il bene (l'albero monumentale nel caso di specie) è vincolato tramite provvedimento amministrativo (art. 146, comma 5, secondo periodo).

⏴ Sulle insidie per i funzionari pubblici insite nelle norme sui procedimenti amministrativi si veda G. Piperata, *I corpi tecnici del patrimonio culturale e le insidie della legge n. 241/1990*, in AA.VV. (a cura di), *La legge n. 241 del 1990, trent'anni dopo*, Giappichelli, Torino 2022, pp. 294-306.

⏴ Sul tema, sia consentito il rinvio a G. Torelli, *Residenti e non residenti nel rapporto con le Istituzioni tra equiparazioni e disuguaglianze*, in "Le Regioni", VI, 2020, pp. 1401-1430.

⏴ Si pensi, giusto per fare un esempio, al dibattito pubblico, la cui regolazione a livello statale è disciplinata dall'art. 22, d.lgs. n. 50/2016, e dal regolamento di attuazione d.P.C.M. 10 maggio 2018, n. 76. Sul tema della partecipazione estesa, in letteratura, si vedano G. Arena, *Introduzione all'amministrazione condivisa*, in "Studi parlamentari e di politica costituzionale", III-IV, 1997, pp. 29-65; L. Bobbio, *Dilemmi della democrazia partecipativa*, in "Democrazia e diritto", IV, 2006, pp. 11-26; G. Arena, F. Cortese (a cura di), *Per governare insieme: il federalismo come metodo. Verso nuove forme della democrazia*, Cedam, Padova 2011. Con più specifica attenzione al dibattito pubblico, si veda A. Averardi, *La decisione amministrativa tra dissenso e partecipazione*, in "Munus", I, 2018, pp. 129-144; Id., *L'incerto ingresso del dibattito pubblico in Italia*, in "Giornale di diritto amministrativo", IV, 2016, pp. 505-510.

⏴ Il tema partecipativo è esaminato in alcuni contributi presenti all'interno di E. Fontanari, G. Piperata (a cura di), *Agenda Re-cycle. Proposte per reinventare la città*, il Mulino, Bologna 2017, ma anche in F. Cortese, *Dentro il nuovo diritto delle città*, in "Munus", II, 2016, pp. 5-11.

✦ Benché l'art. 8 del regolamento non espliciti le finalità, l'interpretazione della norma conduce verso questa conclusione.

⏴ Sugli usi temporanei, sia nuovamente consentito rinviare a G. Torelli, *Le ultime frontiere del recupero e della valorizzazione del patrimonio urbano: gli usi temporanei*, in "Diritto amministrativo", II, 2021, pp. 475-502.

⏴ Cioè le leggi regionali sono rivolte al recupero del costruito, mentre il regolamento di Venezia alla tutela e valorizzazione del verde, ambiti distinti ma pur sempre coordinati.



SEQUENZE PER TRACCE NATURALI

BLACK ITALY (LUCA RUALI, MATA T. TRIFILÒ)

Dal 18 ottobre al 16 novembre 2021 Black Italy ha curato il profilo Instagram *@iuav_sylva*. Una sequenza di post montata cercando di definire la sintonia tra lo studio di progettazione di Luca Ruali e Mata Tomasello Trifilò e i temi cui è dedicato il Prin “Sylva” in un ecotono particolare: il campo emotivo e ambientale, tra sensazioni di piacere e pericolo che è possibile registrare appena fuori le case e tra le piante, tra l’abitato e la foresta. Il campo dell’indagine di questa relazione è descritto forse dall’espressione *pleasure ground*, titolo ripetuto di seminari e azioni di ricerca prodotte da Black Italy, una espressione che indica una replica naturale dell’abitare, spazi dedicati insieme all’intimità dell’abitare e all’attrazione verso la natura.

The word *pleasure ground* is difficult enough to render in German and I have therefore felt it better to retain the English expression. This means a piece of land adjacent to a house, which is fenced in and ornamented, of much greater extent than gardens, and something of an intermediate thing, a connecting element between the park and the actual gardens [...] if the park is an idealised, condensed piece of the natural world, so the pleasure garden is an extended residence [...] in this way [...] the suite of rooms, is continued on a larger scale in the open air. ¶

Black Italy definisce il suo immaginario di studio di progettazione attraverso sessioni di ricerca sul campo nei territori abbandonati dell’Italia interna. Un abbandono e un trasporto che ha ridistribuito la popolazione nel secondo Dopoguerra e di cui è possibile ancora registrare le conseguenze psicologiche, quando un sentimento della nuova vita urbana deve essere stato la malinconia per gli aspetti magici del mondo rurale, dove la realtà si deformava quotidianamente per l’azione dei morti, per accogliere atti di devozione e secondo influssi naturali. La relazione tra quel trasporto emotivo e analoghe dinamiche attuali stabiliscono lo spazio di applicazione contemporaneo dell’immaginario di Black Italy.

Lasciati i paesi, si era stabilita in Italia una nuova comunità urbana e magnetica. Nel 1954 iniziano le trasmissioni regolari del Programma Nazionale (Raiuno) e la proposta di un immaginario che aumenta la seduzione della città. Nel 1957 l’intero territorio è coperto dal segnale. I telespettatori emigrati in città chiedono di mantenere possibilità magiche nella vita urbana e che venga loro offerta una sostanza eccezionale in un ambiente e con un linguaggio quotidiano.

Decine di sceneggiati televisivi si occuperanno – dal 1969 al 1977 – di intelligenze aliene, occultismo, *déjà vu*, malattia mentale, ufologia, archeologia misteriosa e ragazze fantasma, usando l’elemento straordinario come lente di osservazione sociale,

condividendo una sensibilità antropologica con trasmissioni di natura solo apparentemente differente come *Specchio segreto*, titolo invece esoterico delle prime *Candid Camera* prodotte da Nanni Loy (1964), centrate non sulla derisione della vittima quanto su una lettura amplificata a scala sociale dei suoi comportamenti.

Stabilita una nuova condizione casalinga e urbana, la presenza televisiva rinnova l'influenza della registrazione e della trasmissione di segnali audio e video nell'indagine e quindi nella definizione di un sentimento popolare. Le trasmissioni studiano e ripropongono il proprio pubblico recuperando i modi dell'indagine antropologica delle registrazioni sul campo degli etnomusicologi Alan Lomax e Diego Carpitella che avevano introdotto un *criterio magnetico* nell'indagine antropologica demartiniana.

Nell'estate del 1954 Lomax e Carpitella, equipaggiati con un registratore a bobine Magnecord PT-6, con l'aiuto di personale e attrezzature Rai, raccolgono e montano un archivio di campionature audio e fotografiche che costituisce, se l'espressione è possibile, un *suono del paese*. Con la tensione all'arcaico e al reale del periodo, vengono provocate e registrate alcune centinaia di azioni soniche che andranno a comporre il corpo iniziale del Centro Nazionale di Studi di Musica Popolare assieme alle registrazioni delle estati successive che Carpitella realizzerà ancora al Sud e per Ernesto De Martino. Del rilievo audio in Salento restano i canti a paravoce, le polifonie, le lamentazioni funebri, le espressioni della cerimonialità domestica e familiare, l'intonazione individuale e di gruppo durante il lavoro. Rilevanti come l'archivio sono le tecniche per costruirlo, renderlo disponibile e replicarlo. L'associazione delle tecniche di registrazione e di rudimentale postproduzione alla costruzione di un archivio inteso come immagine territoriale può indicare un metodo.

Se l'abbandono interessa un sistema territoriale che aveva generato e mantenuto complessità sociale, lavorare all'immaginario di un territorio è un esercizio di rottura di formati e contenuti consueti. La frequenza di alcuni termini: registrazione, campionatura, montaggio e sovrapposizione di tracce, allude a una relazione tra abbandono, ascolto e progetto. L'abbandono genera una condizione sonora – un nuovo silenzio – che apre il campo a pratiche di ascolto e registrazione nel quale le azioni di progetto cercano un'attitudine al *fuori formato* in analogia alle pratiche di produzione audio, per generare strumenti complessi di gestione del territorio.

Il trasporto della popolazione nei centri urbani ne modifica l'immaginario da quello territoriale a quello cittadino, in analogia alla riduzione dimensionale delle onde che trasmettevano le comunicazioni a servizio di queste comunità differenti. Una ridu-

La traccia verde, regia di Silvio Maestranzi, prima puntata, Rai, 1975.



zione da frequenze di lunghezza chilometrica a metriche, dal sogno a occhi aperti radiofonico, alla ipnosi per immagini. L'ampiezza dell'indagine territoriale attorno alle spedizioni di registrazione sul campo si riduce di scala in pochi anni, verso una introspezione psicologica e domestica sugli effetti di questa nuova relazione ridotta tra gli appartamenti urbani, i nuovi sentimenti dei loro abitanti, i giardinetti condominiali, le piante in vaso. Gli elementi osservati conservano ruoli arcaici: persone, natura, influssi, ma la nuova dimensione di indagine ha la scala del diorama.

Le prime sequenze pubblicate sull'account Instagram @ *iuav_sylva* sono tratte da *La traccia verde* uno sceneggiato giallo in tre puntate trasmesso dalla Rai nel 1975 che trova soluzione sottoponendo una pianta di *Dracena* ai sensori della macchina della verità. La sovrapposizione dei temi sembra seguire un sentimento che avvicinava l'elettromagnetismo e la vita delle piante, connessi come sopravvissute presenze non ordinarie nel quotidiano. Le antenne condominiali, i cavi televisivi sulle facciate degli edifici, la luminescenza degli schermi dalle finestre, gli interruttori e le prese, sono presenze tecniche ancora instabili negli appartamenti anche se capaci di nuove sorprese, forse parallele all'ambiguità e alla meraviglia della presenza naturale nelle case. Sistemi che si dispongono attorno alla ordinaria gestualità domestica.

Canti e vedute del giardino magnetico è il primo album di Alvin Curran, suonato e allestito al Beat 72 e in altri club di Roma per almeno due anni prima dell'incisione. La dimensione della registrazione è ancora quella di un pantografo territoriale, costruito in anni di registrazioni sul campo e limitato allo stesso tempo a una stanza-giardino in cui attorno alle piante si confondono altre eccezioni e oggetti come il sintonizzatore analogico VCS3, un Sinthi A, un piatto amplificato.

Strumenti ancora in grado di trasmettere suoni che in quegli anni arrivano da nuove registrazioni popolari. I Cantacronache e poi il Nuovo Canzoniere Italiano, i Dischi del Sole e Giovanna Marini, se stabiliscono malintesi attorno l'apparizione di una idea di folklore, sono ancora capaci di connettere scale differenti: la scala territoriale dei paesaggi rurali arcaici e quella intima e nuova delle stanze degli appartamenti urbani dove queste esperienze sonore vengono riascoltate.

La relazione a pantografo tra radure e stanze è il desiderio che stabilisce il tono del lavoro progettuale di Black Italy, dedicato a esigenze domestiche di produzione e trasmissione audio/video per comportamenti che interpretano la casa come luogo di lavoro, scena, rappresentazione del proprio intrattenimento e piacere. Residui di hobbismo degli anni '70, come della commercializzazione di sistemi *hi-fi* appena successiva, residui di cul-

tura house, fino alla teatralizzazione dello *smart working* e alle prime relazioni tra *streamers* e progetto di interni, stilemi produttivi del *display* dell'arte contemporanea e della messa in scena *off*, presenza del suono e possibilità di *editing* avvertite come preliminari rispetto alla formalizzazione dello spazio, come se le sorprese audio e il sogno ad occhi aperti che definiscono fossero la principale azione progettuale quando i comportamenti che si stabiliscono attorno a questi strumenti sono tra i pochi naturali registrati dalla fotografia dell'ultimo decennio, oltre a set naturali che escludono le persone.

Recuperando la linea temporale di questo contributo, molto prima della costruzione di piattaforme in rete e del rilascio di applicazioni dedicate a questi sentimenti e contro l'immaginario delle distorsioni di ascolti e postproduzioni, si organizzano diverse forme di reazione urbana e chiarificatrice, con l'obiettivo di allontanare i residui del magismo dai condomini. Se ancora nel 1969 Peter Kolosimo ha potuto vincere il premio Bancarella con *Non è terrestre*, registro della sua attività di paleoantropologo, psicologo dell'eros e esobiologo; nel 1978 Piero Angela produce la trasmissione *Indagine critica sulla parapsicologia*, che porterà nel 1989 alla fondazione del Cicap (Comitato Italiano per il Controllo delle Affermazioni sul Paranormale), un'organizzazione che da statuto "promuove un'indagine scientifica e critica nei confronti delle pseudoscienze, del paranormale, dei misteri e dell'insolito".

La sesta puntata della trasmissione è dedicata al tentativo di confutare una relazione magnetica tra rami, persone e suolo: in un campo alla periferia di Roma, vengono nascoste tubazioni d'acqua che seguono un disegno segreto. Qui viene testata la prevedibilmente fallimentare capacità di alcuni raddomanti di indovinarne il tracciato. Le immagini descrivono una volontà ossessiva di rimuovere un rapporto rituale con il terreno rispetto al quale la credibilità degli officianti non è un parametro rilevante. Il ciclo di trasmissioni si disinteressa delle ragioni che producono una esigenza del magico disposta ad accettarne manifestazioni poco verosimili, dedicandosi con soddisfazione a smascherare trucchi così grossolani da non meritare un simile apparato di indagine. L'oggetto inespresso di questa importante reazione richiede un'indagine su cosa sia stato realmente abbandonato nel trasporto di popolazione dalle ambientazioni rurali a quelle urbane.

Insieme ai paesi era stato abbandonato un sistema territoriale che ha generato per secoli complessità sociale e culturale. L'abbandono è una condizione naturale in Italia. Accanto al sistema vivo dei paesi è sempre stato presente il sistema ambiguo delle rovine delle civiltà precedenti come le fratture successive dei terremoti. Le rovine ospitano e provocano storie. Strutture spar-



se che muovono le persone sul territorio e le attraggono verso sequenze spezzate e casuali. La comprensione del ruolo di queste case rotte può essere affidata alla quadreria medievale, che raramente ambienta i suoi fatti nelle città che restano sullo sfondo e che mostra invece una *storia* avvenuta tra strani edifici crollanti, porzioni di architettura abbandonate e al margine. Il fascino di questi luoghi sta nel loro essere spazi aperti all'interpretazione, al divenire, spazi del possibile. Portano tracce e segni cui ciascuno potrebbe agganciarsi per riscrivere la propria *storia*. Le rovine non sono le quinte di azioni umane, ma l'autore che le genera, favorisce narrative personali diverse e fuori formato che collaborano a un racconto sociale complesso.

L'abbandono di un edificio invita la natura a partecipare al processo di corrosione e rovina delle mura. Questo passaggio stabilisce un nuovo accordo tra le case e le piante, un'armonia che viene mantenuta anche dopo il recupero, accordando un nuovo potere ad alberi e animali e definendo un nuovo carattere per chi torna ad abitare quelle strutture.

Un sistema ancestrale di attraversamento del territorio per strutture in rovina indica anche la forma di archivio narrativo in grado di registrarne la complessità: una forma per sequenze di episodi allusivi, debolmente connessi tra loro che ha generato la tradizione letteraria dell'*Hypnerotomachia Poliphili* (1499), una processione ipnotica tra strutture in rovina, piante e giardini, in sintonia con qualsiasi tentativo anche contemporaneo di sottrarsi alle classificazioni. Un genere di attraversamenti che arriva alla storia di un burattino di Collodi, la cui struttura per sequenze indipendenti e oscure provoca la rottura di qualsiasi schema narrativo rassicurante, di qualsiasi convenzione con il lettore che attraversa quadri differenti in un movimento per scene imposto da attrazioni successive verso il territorio.]

Abusando di un abbandono che coinvolge tutto il Paese si possono usare paesi, edifici e storie per costruire episodi culturali incompleti, decisi solo assecondando un sentimento.

Black Italy lavora al suo immaginario con una ricerca editoriale e sul campo sui luoghi abbandonati dell'Italia interna e – in parallelo ai progetti di architettura – produce seminari, azioni editoriali e artistiche capaci di proiettare a una scala minore l'immaginario rilevato a una scala territoriale. *Una comunicazione magnetica con la natura* è l'azione che descrive la ricerca e assieme il metodo di Black Italy, in analogia a come il movimento sul territorio genera il formato di registrazione delle esperienze che vi si producono.

Da due tavoli contrapposti ai lati di uno schermo sono lavorati dal vivo un archivio di campionature audio (Nicola Di Croce) e uno di campionature video, grafiche e letterarie (Luca Ruali).

Pagine di editoria alternativa, casi di scomparsa, esami della quadreria e della letteratura medievale, serie televisive italiane a sfondo paranormale, interviste e specchi segreti, documentari itineranti, registrazioni antropologiche sul campo, sono montate secondo una sequenza inedita e compongono un paesaggio italiano che invita a due desideri.

Un desiderio politico. Una comunicazione magnetica con la natura offre all'amministrazione del territorio un linguaggio per la costruzione di un paesaggio seducente quando le case, i paesi, il territorio sono generati dalla scrittura di norme.

Un desiderio personale. Una comunicazione magnetica con la natura rende sensibili all'attrazione di un territorio riscritto e restituisce all'abbandono il senso di lasciarsi andare.

La scelta di un repertorio popolare di sequenze video usa l'intensa attività di registrazione cinematografica e documentaristica che il paese riceve dalla fine degli anni '50, come aggiornamento delle narrative legate allo spostamento sul territorio. La versione editata e riprodotta di questo materiale riceve una correzione sempre analoga e positiva, che ne rimuove – appena dopo la registrazione – ogni carattere scuro, confuso, naturale. La documentazione di questa banda sporca così evidente nelle prime impressioni offerte dal territorio rimane un evento di minima probabilità. †

La costruzione di panorami solo positivi è associata a condizioni di benessere, entusiasmi politici e industriali e accentuati da nuove sensazioni tecnologiche: l'alterazione radiofonica della scrittura di Guido Piovene nelle 88 trasmissioni del *Viaggio in Italia* (1953-1956); l'invenzione dell'Helivision meccanismo in grado di assorbire le vibrazioni della camera montata sull'elicottero, che ha consentito le riprese dei 14 documentari de *L'Italia vista dal cielo* (1967-1978)*.

Appare un'idea di rimozione del rumore e del disturbo, insita nell'attività di documentazione. *L'Italia vista dal cielo* stabilisce una precisa assenza umana nelle descrizioni e nelle riprese effettuate al mattino; la struttura si svolge secondo un registro prevedibile senza apparizioni inattese; il tono di queste trasmissioni simili, prepara il passaggio di una geografia di convenzioni all'immaginario del turismo di massa. † Una narrativa visuale appena più dura e determinata dagli elementi del paesaggio è stata stabilita, fino dagli anni '50, dal lavoro dei direttori della fotografia italiani. Martelli, Di Venanzo, Nannuzzi, Parolin, Delli Colli... . Riprese che trasferiscono il senso della direzione della fotografia a una indagine processionale sul verso emotivo di tali movimenti. Si attraversa il territorio attratti da una possibilità naturale allontanandosi dagli edifici e poi ancora per allontanare un timore indotto dalla presenza delle piante, si attraversa il territorio verso



attrazioni successive e diverse. Una quantità di girato di enorme successo ristabilisce una rappresentazione del paese quando questo è ormai stato lasciato, anticipando altri recuperi paesaggistici attraverso l'immagine. Sembra in questi anni ancora comune il senso di una narrativa in cui strutture, piante, figure, sono equivalenti nell'azione narrativa.

Ancora la tradizione letteraria dell'*Hypnerotomachia* come la sua proiezione successiva nel burattino di Collodi, anticipano il ruolo e l'apparizione di altre figure. La necessità di attraversare il territorio usando le case in rovina come avamposti è aumentata dalla azione di attrazione verso il territorio di alcune figure femminili sensibili, arcaiche figure di guida e dalle forme narrative connesse. Presenze che ancora proiettano la ricerca di Black Italy verso il progetto di spazi contemporanei dedicati al corpo e al gesto. ʘ

La seduzione può essere esercitata dai corpi di queste presenze, ma la corrispondenza che si stabilisce tra il territorio e le sue interpreti naturali produce certo il fascino come una forma per registrarne gli esiti:

La tragedia è il più occidentale fra i generi letterari. Essa non apparve in Giappone che verso la fine del XIX secolo. La volontà occidentale, contrapponendosi alla natura, drammatizzò il suo ineluttabile scacco come un universale umano, il che non è. Le protagoniste tragiche femminili sono rare. La tragedia è un paradigma di ascesa e caduta maschile, un diagramma che prospetta una velata analogia fra climax drammatico e sessuale. Il modo di raccontare tradizionale dell'Oriente consiste in catene orizzontali di episodi, del genere picaresco. C'è scarsa traccia di suspense o di senso del finale. ʘ ʘ

Lonzi: A me personalmente cosa mi attrae nel registrare? Mi attrae proprio un fatto elementare: poter passare da dei suoni a una punteggiatura, a uno scritto, trovare una pagina che non sia pagina scritta, ma sia una pagina che... Insomma, come nei processi chimici, quando c'è la condensazione... che da un suono si condensa in segno, ecco, come da un gas va in liquido. Questo mi piace molto, non saprei perché... e mi piace molto poter leggere una cosa che è diversa da quello che in genere tu leggi e che è prodotto sempre da uno sforzo del cervello che è così stancante ormai, a pensarlo. Una persona che si siede a un tavolo e mette giù delle idee, sola con sé stessa e con questo suo impegno di mettere giù delle idee... mi pare che il suo sforzo è così innaturale, la sua prova così faticosa, che io già ci sento la nevrosi e... sì, e l'accanimento su quello.

Accardi: Per altri può essere pure banale, per altri, la vita..., per esempio, com'è una persona durante la sua giornata... figurati, stai lì una settimana, non è che ti offre niente di vitale, ti può offrire una risata, qualcosa di puro. Però io parlo di te e di alcune persone che hanno, così, tutto unito, che se devi fare un libro di queste persone, sono sicura che viene sempre sbiadito e in quel modo. Allora proprio lo sforzo che tu hai di fare questo libro, che lo stai montando con dei pezzi disordinati...Vuoi avvicinare più possibile, più possibile, è vero? [...]

Lonzi: Mi sono accorta, tante volte, che cose che avevo registrato e mi sembravano noiose o così, non ti puoi immaginare dopo, che non toglieresti una virgola, perché io ho proprio il culto della cosa accaduta con tutto quello che implica, Anche un fatto misero implica tutto, proprio, capisci? Richiama una cosa così unitaria che a me fa impazzire... Poi, quando l'ascolto, non lascerei cadere niente. ʘ ʘ

Il territorio, come le presenze femminee e naturali che lo aumentano, genera episodi e tecniche di montaggio in cui la linea temporale del materiale originale viene rotta e le scene sparse vengono riassociate secondo il criterio analogo alla registrazione di un'azione psicogeografica, quando le persone si muovono secondo sequenze spezzate sul territorio, sedotte da attrazioni successive.

Piante e presenze si sovrappongono sfumate e associate dalla complessità dei sentimenti che producono come dei criteri di registrazione e riproduzione che generano, stabilendo la capacità di sistemi naturali a scala minima e territoriale di indurre crisi nei relativi protocolli normativi e progettuali. Lo scenario è quello di una normativa – quindi di una narrativa di origine urbana – inadatta a registrare e rigenerare la complessità di un sistema territoriale. Una semplificazione narrativa che asseconda una tendenza automatica alla censura verso il naturale e verso i suoi caratteri scuri e aggressivi.

Una banda registrata che resta parallela e non riprodotta rispetto al segnale convenzionale. Una zona di frequenze difficili da recuperare e riprodurre: *altre* frequenze.

Stryx è stato un varietà televisivo settimanale, trasmesso dalla Rai la domenica sera sulla Rete 2 (l'odierna Raidue) dal 15 ottobre al 19 novembre 1978. Sei puntate prima della prevedibile interruzione per il varietà satanista scritto e diretto da Enzo Trapani, costruito tra riti e processioni attorno alle orchestrazioni medievali di Angelo Branduardi e alle presenze di Gal Costa, Amanda Lear, Mia Martini, Patty Pravo, Grace Jones, apparizioni sempre in chiave cromatica, luce stroboscopica, fumi di ghiaccio secco.

I giardini di Abele, Sergio Zavoli, Rai, 1968.



Fortnite, schermata di gioco.



Rilevare lo sporco pur mantenuto da registrazioni evidentemente pericolose diventa un'azione impigrata quando si preferiscono interpretazioni rassicuranti di materiale complesso. Occorrono lenti deviate e procedimenti analitici specifici. Quell'altra lente usata da Manganelli nel rilevare per indizi la natura terribile di Pinocchio.

In parallelo a forme narrative originali sono state provate le forme di registrazione adatte a raccoglierle. Formati che non si curano della disposizione dei singoli episodi se non accostandoli per motivi formali o sentimentali, formati allusivi disinteressati alla chiarezza. Ancora un carattere di queste registrazioni è mantenere il rumore censurato da altre codifiche. La registrazione e il montaggio degli spostamenti in sequenze sul territorio si identificano per la capacità di trattenere una banda scura e pericolosa.

L'agitato, il pericoloso, lo scandaloso, cominciano a corrispondere a modalità umane di cui si vogliono conoscere le più intime motivazioni. ✠ ⚡

Nel 1968 Sergio Zavoli e le telecamere della Rai entrano nel manicomio di Gorizia diretto da Franco Basaglia. In una sospensione del montaggio e dei dialoghi la ripresa si sposta per tre minuti fuori dall'edificio; dove il parco di 14 ettari e le diverse strutture sparse, alludono a distribuzioni alternative a quelle che all'interno consentivano le pratiche di contenzione.

I rigogliosi giardini in cui, attraverso le cancellate, vediamo scorrere libera e serena la vita dei malati di mente, sono in realtà i giardini dei fratelli scomodi, sono i giardini di Abele. ✠ ⚡

La pericolosità del malato di mente emerge in antagonismo ai processi di industrializzazione, alle nuove pratiche di igiene sociale, alla definizione di un linguaggio corrente inadatto alle eccezioni.

Se il malato di mente è da ritenersi soprattutto pericoloso, le regole su cui si fonda l'istituzione che deve occuparsi della sua cura, sono state studiate in funzione di questa pericolosità o della malattia di cui soffre? ✠ ⚡

Un recitato montato su una ripresa del parco dell'Ospedale di Gorizia. Un testo che allude alla deroga, a una azione de-normativa delle piante. Il parco, l'osservazione dei comportamenti dei malati nel parco, contrapposta ai comportamenti negli spazi di contenzione interni ha suggerito una delle prime azioni di Basaglia: aperture e abbattimenti negli interni, secondo la possibilità di movimenti non ordinari.

La società è un insieme di moduli ricevuti che riducono la nostra umiliante passività verso la natura. Possiamo alterare questi moduli gradatamente o d'un tratto, ma non c'è muta-

mento sociale che possa alterare la natura. Gli uomini non sono i beniamini della natura. ✠ ⚡

Boschi, radure, strutture abbandonate continueranno a confondersi in narrative anche recenti di enorme successo e condivisione. *Battle Royal* ✠ ⚡ stabilisce la prima morfologia di alcune nuove fiabe che verranno sviluppate nei decenni successivi su piattaforme differenti. I partecipanti sono obbligati a sterminarsi; il campo è limitato a un modello naturale semplificato (ancora un diorama) e circoscritto (un'isola); il confronto è obbligato e si esaurisce in un tempo determinato (un collare esplosivo impedisce di sottrarsi alla lotta allontanandosi oltre un certo raggio). Le regole stabilite da *Battle Royal* tornano in *Fortnite*, videogioco disponibile gratuitamente online, sviluppato da People Can Fly e pubblicato da Epic Games nel 2017. Cento giocatori atterrano sull'isola dove si tiene la *battaglia reale*, fino a quando non ne resta solo uno, mentre la mappa disponibile si restringe costringendo al combattimento.

Fortnite conta 350 milioni di giocatori attivi – un essere umano su venti – che hanno superato i dieci milioni di anni di tempo giocato complessivamente. Il tempo complessivo di esposizione ad altre tradizioni visuali non è neppure comparabile: il genere umano ha assistito all'intera produzione cinematografica mondiale per un tempo mille volte inferiore. Se il gioco online è l'esercizio visuale più praticato e seguito degli ultimi 5 anni, l'attrazione esercitata da *Fortnite* è comunque fuori scala rispetto agli altri titoli di massa. Le persone scelgono ancora di combattere nei boschi, per movimenti successivi verso strutture abbandonate e altre apparizioni.

Il ritorno alle aree abbandonate si configura come virtuale e feroce ✠ ✠. Non attrae lo slogan amministrativo e sparso delle case a un euro; non sono seducenti le descrizioni istituzionali che ancora non aderiscono neppure alla superficie di quanto è stato abbandonato. Descrizioni e registrazioni distanti dalla realtà per l'incapacità di registrarne la gamma scura e naturale. L'attitudine normativa, che deriva da quella documentaria e che determina i nuovi aspetti narrativi del territorio, sono azioni incapaci di aderire alla durezza di quanto realmente osservato che viene idealizzato e tradotto in immagini rassicuranti e omologate, mai esistite.

Chi non ha sentito parlare di una particolare civiltà, la civiltà contadina, che ha richiamato anche etnologi di varie scuole a misurare i parametri di questa presunta civiltà? In realtà ciò che gli etnologi ritrovano non è affatto una civiltà particolare, ma il sovrapporsi stratificato nei secoli di residui pre-capitalistici (anche ideologici) nelle campagne, il cui peso è inversamente proporzionale allo sviluppo capitalistico. ✠ ⚡

✠ Si veda H. Fürst von Pückler-Muskau, *Andeutungen über Landschaftsgärtnerei: verbunden mit der Beschreibung ihrer praktischen Anwendung in Muskau*, Hallberger, Stuttgart 1834.

♀ Regia di Silvio Maestranzi, sceneggiatura di Flavio Nicolini. L'intreccio della serie cerca conferme nei controversi studi condotti da Cleve Backster negli anni '60 sulla capacità extrasensoriale delle piante. All'uscita de *La traccia verde*, Gilda Musa – poetessa e scrittrice di fantascienza – arrivò a contestare alla Rai il plagio del suo romanzo *La giungla domestica*, uscito nello stesso anno.

⌋ Ananda Records, Roma 1974.

♠ Si veda P. Kolosimo, *Non è terrestre*, SugarCo Edizioni, Milano 1969.

⌋ “Quello che vedrete è una apparenza di dibattito, ottenuto con quella tecnica del cinema che si chiama: montaggio. Cioè aggiunta di uno spezzone di un film ad un altro e che può essere manipolazione o aiuto a comprendere meglio”. Redazione TG1, *Gioventù mia*, 1979, (un giornalista del TG1 introduce il programma).

⌋ “Alpi più alte e gigantesche stavanci ancora inanzi: triste silenzio era tutto all'intorno. L'orridezza di quei luoghi era, non so s'io mi dica temperata o cresciuta, da immagini e simboli religiosi di croci fisse ne' luoghi di avvenute sventure”. G. Gardini, *Rimembranze di un viaggio all'Alpe di San Pellegrino e al monte Orientale o Cimone negli stati estensi di Galdino Gardini bolognese*, Tipografia governativa della volpe, Bologna 1852 citato in L. Clerici, *Il viaggiatore meravigliato. Italiani in Italia (1714-1996)*, il Saggiatore, Milano 1999, p. 83, nota 6.

✠ *L'Italia vista dal cielo*, serie di 14 documentari realizzati da Folco Quilici dal 1966 al 1978, prodotti dalla Esso italiana.

⌋ “Alla serie [...] delle immagini 'nere' si sovrappone un'altra serie di immagini contrastanti; così che sembra di vedere una pellicola impressionata due volte in due luoghi diversi”. G. Piovene, *Viaggio in Italia*, Bompiani, Milano 2017, p. 825; ed. or. Mondadori, Milano 1957.

⌋ “Sei una donna troppo seria e responsabile per i miei gusti!” / “Potrei anche essere diversa”. P. Schivazappa, *Dov'è Anna?*, settima puntata, Rai, 1976. *Dov'è Anna?* è lo sceneggiato di maggiore successo nella storia della televisione italiana, l'ultima puntata – trasmessa il 24 febbraio 1976 – è stata vista da 28 milioni di persone. Carlo e Anna Ortese sono una giovane coppia romana, che abita al Villaggio Olimpico. Lui venditore di libri porta a porta e lei segretaria di un'impresa edile. Una vita semplice interrotta quando il pomeriggio del 5 dicembre Anna scompare. La polizia abbandonerà il caso dopo mesi di indagini senza risultati e Carlo prosegue da solo la ricerca. L'elemento straordinario sembra scomparso da *Dov'è Anna?* se non fosse per l'apparizione a ogni puntata di un aspetto della persona assente associato a un tema d'attualità: adozioni, relazioni extraconiugali. Le nuove dinamiche

familiari sono un enigma per una società impreparata a definirle e sono trattate come presenze soprannaturali. Le ragazze come apparizione sociale. Una tensione soprannaturale si avverte solo nel minuto e mezzo della sigla in cui i protagonisti attraversano a piedi la galleria dell'Olmo di Bobbi sulla strada che porta da Ortona de' Marsi a Cocullo, centro dell'Italia magica che rinnova ogni anno la devozione a San Domenico abate con il rito dei serpari.

✠ ✠ C. Paglia, *Sexual Personae, Arte e decadenza da Nefertiti a Emily Dickinson*, Einaudi, Torino 1993; ed. or. *Sexual Personae: The Androgyne in Literature and Art*, Umi, Ann Arbor 1977.

✠ ✠ C. Lonzi, *Autoritratto: Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*, De Donato, Bari 1969.

✠ ♀ S. Zavoli, *I giardini di Abele*, Rai, 1968.

✠ ⌋ *Ibid.*

✠ ♠ *Ibid.*

✠ ⌋ C. Paglia, *op. cit.*, p. 10.

✠ ⌋ K. Fukasaku, *Battle Royal*, Ikuro Takano, 2000.

✠ ✠ C. Poggi, J. Vinel, *Tant qu'il nous reste des fusils à pompe*, 2014.

✠ ⌋ C. Daneo, *Agricoltura e sviluppo capitalistico in Italia*, Einaudi, Torino, 1969, citato in A.M. di Nola, *Gli aspetti magico religiosi di una cultura subalterna italiana* (1976), Bollati Boringhieri, Torino 2001, p. 8.

SPETTRI NOVISSIMI: TEATRO DEL MONDO, ARCA, *ASPIRATION*. TRE ATTI NELLA SELVA DEI SEGNI VENEZIANI

EGIDIO CUTILLO

Un aspetto peculiare della selva veneziana è la spettralità. Del resto, prima di pronunciarsi su Venezia pare sia sempre necessario tastarne il polso per accertarsi che sia ancora in vita, coscienti che la città risponde in modo diverso a seconda della sensibilità dei nostri strumenti diagnostici[¶]. Giorgio Agamben dedica a questo tema il noto pamphlet *Dell'utilità e degli inconvenienti del vivere fra spettri* riconoscendo nella città lagunare una forma di vita spettrale[§]. Secondo il filosofo, Venezia è uno spettro poiché ripetutamente dichiarata morta, eppure ancora in vita in uno stadio postumo che si esprime sia nella grazia del compiuto e nel garbo di chi non ha più nulla davanti a sé, sia nell'anelito al futuro, come una larva incapace di dirsi definitiva^{¶¶}. Lo spettro Venezia è tale perché porta con sé, o meglio su di sé, segnature, segni, cifre, monogrammi, simboli tanto immateriali quanto materialissimi che il progetto è costretto in qualche modo a interpretare, o quanto meno ad affrontare. Nella sua spettralità, secondo Agamben, Venezia incarna anche l'emblema della modernità, custodisce l'essenza del nostro tempo non nuovo "ma *novissimo*, cioè ultimo e larvale. Esso si è concepito come poststorico e postmoderno, senza sospettare di consegnarsi così necessariamente a una vita postuma e spettrale, senza immaginare che la vita dello spettro è la condizione più liturgica e impervia, che impone l'osservanza di galatei intransigenti e di litanie feroci, coi suoi vesperi e i suoi diluculi, la sua compieta e i suoi uffici"^{¶¶¶}.

D'altro canto, sembra che Venezia abbia bisogno dei suoi fantasmi per evolversi e aggiornare il proprio statuto ma, al contempo, pare che questo rinnovamento sia possibile solo quando è intangibile e non si verifica nella "realtà" – bensì nell'idea di Venezia – o quando siamo confortati dalla temporaneità dell'intervento. Questo potente meccanismo è ironicamente sottolineato dallo psicanalista Antonio Alberto Semi nel suo *Venezia in fumo. 1797-1997*^{¶¶¶}, una sorta di "manuale del buon governo" fatto di "istruzioni riservate", destinate agli amministratori di Venezia. L'autore smaschera i meccanismi astratti e concreti con cui Venezia viene amministrata e fornisce numerosi strumenti per interpretare ciò che definisce il "Grande Progetto per Venezia" (GPV), ovvero il perpetrarsi di una relazione "necrofila" con la città basata sulla mercificazione delle sue forme simboliche. Tecnicamente il GPV può dirsi come l'insieme di tutti i progetti – non realizzati e irrealizzabili – ideati e commissionati per alimentare il mito di Venezia e trarre profitto dalla sua figura, dalla sua immagine: è il "segreto dei segreti" con cui i veneziani riescono a "trarre dallo spirito l'elemento materiale"[¶]. "Il GPV serve solo a far vedere la funzione del simbolo di base: da un lato

‘Venezia muore’ (è caduta la Repubblica, crollano i palazzi ecc.) dall’altro la spazialità divisa della città. Sulla base di questo duplice senso del simbolo, tutti gli altri vengono di conserva: il GPV è il primo sottoprodotto del simbolo di base.”* Si tratta, sostanzialmente, della “via veneziana al simbolismo” che, oltre l’aura della mercificazione, può indicare strategie operative per progettare a Venezia. Semi suggerisce che margini di possibilità esistono laddove questo rapporto “necrofilo” – ma evidentemente necessario, vitale e salvifico – rivela i propri eccessi. Sottotraccia possiamo leggere che progettare spettri e con gli spettri è un modo per neutralizzare l’incanto della città e della sua sempre solo apparente immobilità:

Bisogna superare dunque lo stadio del cavallino di vetro che nonostante tutto pesa, occupa volume. Passare allo spirito. E gioire: eliminare i corpi è un salto qualitativo che neppure la GPS – Grande Produttrice di Simboli – ha mai fatto. Tu lo farai, [...] gioirai di questa popolazione morta, che non consuma energia e non corrode, che non trasforma, che lascia eternamente eguali i suoi prodotti. D’accordo, si tratta di necrofilia: ma non ti vede nessuno, neppure quella stessa popolazione che così a lungo ti ha eccitato e ora lascia che tu ti abbandoni all’ultimo singulto di piacere. ¶

Se nella selva veneziana ci troviamo tra spiriti in un tempo spettrale, in una babele di simboli che prende forma d’architettura, vale forse la pena cercare nello spettro una figura operativa per progettare dentro Venezia Sylva, accordando il nostro animo alle sue frequenze e ai suoi umori. Poiché non solo la città si pone come spettro, ma la spettralità, l’intenzionale surrealtà o l’evocazione di altre assenze, di fantasmi più o meno intimi, è una condizione propria di alcune architetture veneziane¹. Queste architetture tornano a infestare la città nel reale o nell’immaginario (entità inscindibili a Venezia), anche solo interrogandole col pensiero. Richiamando l’etimologia, queste sono spettri in quanto “apparizioni improvvisate”, che nel momento del loro apparire o riapparire si pongono come “mezzi per vedere” possibilità nell’apparentemente noto. Esse sono fantasmi in quanto “figure prese da alcuno”, dalla città e dalla laguna, per resistere alla sua aura, alla sua selva, per accoglierla o porsi in conflitto ¶ ¶.

Facendo reagire l’idea di “spettro” con la nozione di “selva” ci accingiamo a indagare l’indefinibile vitalità di Venezia rileggendo tre architetture note nel contesto lagunare con l’obiettivo di desumerne alcuni termini operativi. Tre progetti-spettri per tre atti che trovano luogo nella selva dei segni eterei e materialissimi che Venezia propone. Tre atti da intendersi sia come sezioni temporali, sia come vere e proprie azioni corpo a corpo con la laguna, tesi

a rilevare, appunto, in tre presenze architettoniche, capacità inedite, posture e comportamenti, cioè tre diversi modi di relazionarsi con la selva della terra veneziana. Seguendo un processo di progressiva immedesimazione tra architettura e laguna – che tenderanno a con-fondersi – *attraverseremo la selva* con il Teatro del Mondo di Aldo Rossi, che ha navigato per Venezia e l’Adriatico tra il 1979 e il 1980; ci *annideremo nella selva* con l’Arca che Renzo Piano realizza nel 1984 all’interno della Chiesa di San Lorenzo per la prima dell’opera *Prometeo. Tragedia dell’ascolto* di Luigi Nono; *diverremo selva* con il progetto *Aspiration (Aqua alta 1.0)* sviluppato dallo studio R&S(n) in occasione del Concorso di progettazione per una nuova sede Iuav nell’area dei Magazzini Frigoriferi a San Basilio tra il 1997 e il 1998. L’ordine è anche cronologico per sottolineare cambiamenti paradigmatici nel modo di relazionarsi con l’“ambiente veneziano” che corrispondono a una sempre più materiale compromissione con esso: tutti e tre i progetti cercano il corpo a corpo con Venezia e sono legati all’elemento naturale dell’acqua, tesi tra la polarità della condizione urbana e l’ambito dell’ecosistema lagunare. In altri termini, tutti e tre si pongono come avamposti e stipulano alleanze o contese tra biologico e artefatto, selvatichezza e umanità: il Teatro del Mondo sondando la città sui flutti, l’Arca sollevandosi come in attesa dell’alta marea, *Aspiration* radicandosi nella torbida acqua della laguna, risucchiandola nelle intercapedini murarie e diventandone parte.

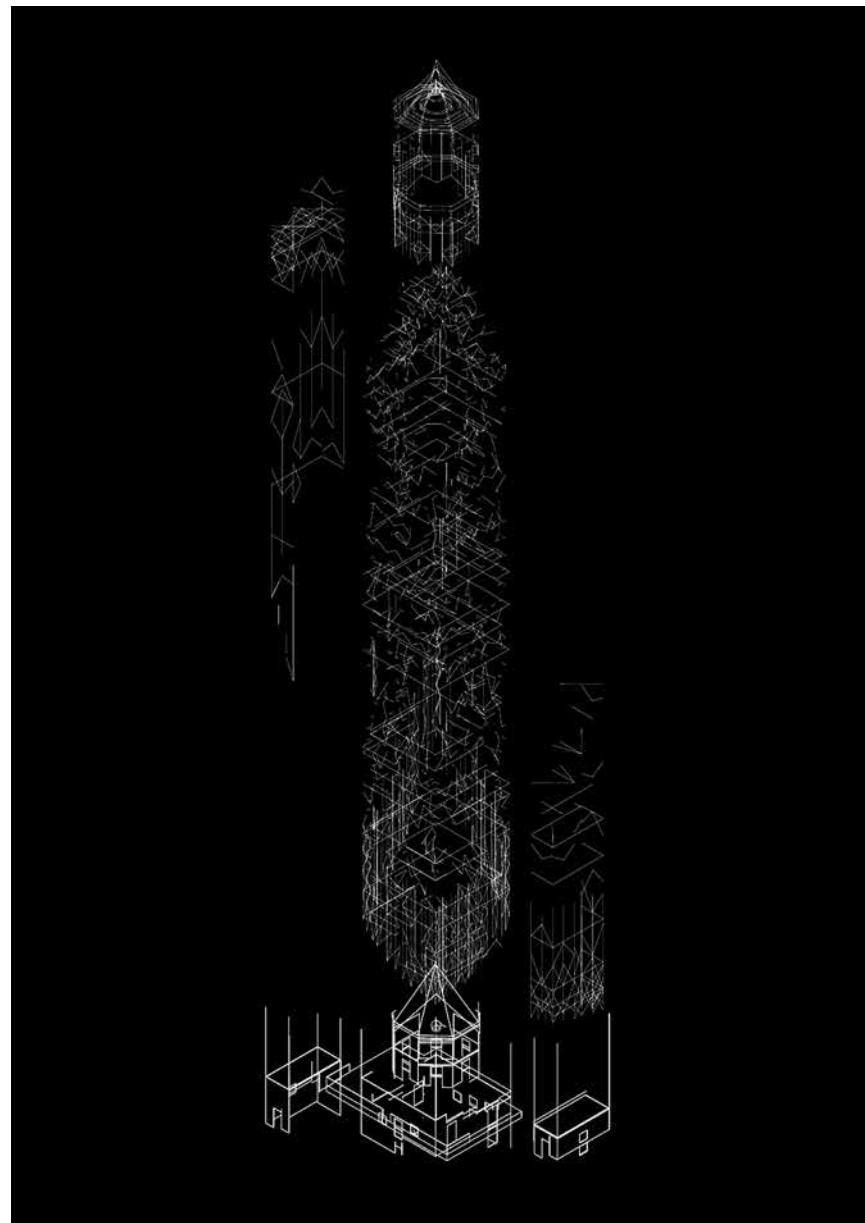
ATTO I. ATTRAVERSARE LA SELVA

Il Teatro del Mondo è progettato e realizzato da Aldo Rossi nel 1979 in occasione della mostra “Venezia e lo spazio scenico” ¶ ¶, poi utilizzato nel 1980 dal Settore Teatro della Biennale per la prima edizione del Carnevale di Venezia, trasportato via mare nell’estate dello stesso anno al Festival Teatrale di Dubrovnik, infine smantellato e ricostruito temporaneamente a terra nel 2004 a Genova. Il teatrino è costituito da una struttura reticolare di tubi giunti rivestita da un tavolato di legno decorato da fasce azzurre che marcano le estremità e le bucare e – il tutto poggiato su una chiatta che ne ha permesso il galleggiamento e il traino. La sua figura stilizzata è il risultato del montaggio di alcuni pezzi elementari, analogicamente veneziani: il corpo principale è un prisma a base quadrata di 9,5 metri per lato, alto 11 metri, sormontato da un tamburo ottagonale coperto da un padiglione a falde di zinco, a cui vengono accostati due vani scala prismatici a base rettangolare, disposti simmetricamente ai due alti e superiori di circa due metri d’altezza rispetto al corpo centrale. In cima alla copertura è posta un’asta che sostiene una sfera e una ban-

Teatro del Mondo. Egidio Cutillo, *Genius mimetico*, 2015.
Fotomontaggio digitale, 42 × 42 cm.



Teatro del Mondo. Egidio Cutillo, *Un teatrino di meno. Dispersione I*, 2015.
Disegno digitale, 29,7 × 42 cm.



dierina triangolare per un'altezza totale di circa 25 metri. Sia per la sua natura costruttiva (navale) sia per la sua vita (eroicamente in viaggio dai cantieri di Fusina a Punta della Dogana e poi alla volta della Croazia) il teatrino si attesta come presenza del territorio lagunare ancor prima di essere *tranche* urbana. È lo stesso Rossi a darci alcuni indizi in merito nell'*Autobiografia scientifica* quando afferma che il Teatro del Mondo è progettato per subire i movimenti della laguna, leggerne l'instabilità, attraversarla come un avamposto mobile da osservare, ma anche da cui osservare l'evolversi della scena:

Perché questo mi piaceva soprattutto; l'essere una nave e come nave subire quei movimenti della laguna, leggere oscillazioni, il salire e scendere, così che nelle ultime gallerie alcuni potevano provare una leggera nausea che disturbava dall'interesse ed era aumentata dalla linea dell'acqua che si vedeva oltre le finestre. Ho tagliato queste finestre secondo il piano della laguna, quello della Giudecca e quello del cielo [...] e queste finestre rendono il teatro simile ad una casa ed è appunto come i fari un luogo per essere osservati ma anche da cui osservare. ¶ ♪

Ma se tale è la sua attitudine – da pioniere che attraversa un territorio noto come se fosse incerto, impervio, inesplorato ¶ ♪ – allora forse i segni della memoria che porta addosso, o meglio che indossa, possono essere reinterpretati come se fossero una sorta di tuta mimetica. La mimetica di un *genius loci*, necessaria per confondersi con la scena e per non soccombere confrontandosi con l'aura della città mentre, passandovi attraverso, scardina il suo equilibrio. D'altronde, il Teatro del Mondo è “un essere sempre mediato o mediano”, come lo stesso Rossi afferma. “La presenza del teatro alla Punta della Dogana, una alterazione topografica, una appendice provvisoria eppure conclusiva nello scardinare l'equilibrio di un sistema ormai stanco.” ¶ ♪ In altri termini, la pelle lignea del Teatro del Mondo è il dispositivo con cui confondersi nella selva veneziana per poterla attraversare incolume, scardinando un equilibrio e celando ironicamente un'altra natura che avrebbe preso vita indipendentemente dalla città. Ne sono testimonianza sia gli spettacoli teatrali che sono andati in scena nella pancia del teatrino ¶ ♪, sia la struttura stessa del Teatro del Mondo, che, come abbiamo già detto, è fatta sia delle stesse impalcature che quotidianamente rigenerano gli edifici più stanchi della città lapidea, sia dei tavolati lignei che rievocano una Venezia primordiale. Il teatrino, questo scheletro di ferro vestito del fantasma della città-Venere racconta, per converso, di come la Serenissima sia feroce nel fagocitare ciò che si confronta con essa senza rubarne i connotati. E, al contempo, in transito sui flutti,

ci mostra come porsi quale eccezione inattesa al contesto e agli avvenimenti. Così, da oggetto effimero, il Teatro del Mondo ha ricalibrato la propria concretezza scoprendo, nell'attraversamento della città, corrispondenze impreviste, di volta in volta non verificate, non calcolate, generate progressivamente con una propria autonomia rispetto al disegno urbano, producendo quinte sensibilmente diverse anche se solo per un momento.

ATTO II. ANNIDARSI NELLA SELVA

Tra il 1984 e il 1985 Renzo Piano è chiamato a progettare e realizzare uno spazio scenico per l'opera *Il Prometeo. Tragedia dell'ascolto* di Luigi Nono ¶ ♪. L'architetto configura un'architettura in grado di custodire e innescare i meccanismi interni al contenuto rappresentato, capace di abitare il suono come una cassa armonica ¶ ♪. La cosiddetta Arca va in scena due volte, prima a Venezia e poi a Milano, in configurazioni diverse. Qui tratteremo solo il caso veneziano in cui il progetto è collocato nel grembo della Chiesa di San Lorenzo per sottolineare la postura che esso assume all'interno del corpo cavo della chiesa, ovvero una disposizione propria del nido, del nascondiglio o dell'accampamento, in modo da non lasciare traccia apparente dopo la propria dipartita. Prima di entrare nel merito di come la macchina scenica si conformi a queste caratteristiche, vale la pena fare un appunto sulla gestazione dell'opera musicale e architettonica, poiché in questo caso la selva è anche condizione immanente al progetto secondo diversi piani di lettura. L'opera nasce in una selva di voci ed è il risultato della polifonia dei cosiddetti “quattro dell'Apocalisse” ¶ ♪ – Nono alle musiche, Cacciari ai testi, Vedova alle luci, Piano all'architettura. In secondo luogo, è selvatica la figura dell'arcipelago – naturalmente conforme alla realtà fisica di Venezia – usata sia da Cacciari e Nono per definire la struttura insulare dell'opera, sia da Piano per organizzare la platea e i palchi nello spazio tridimensionale della scena. Il *Prometeo* è per l'appunto un arcipelago di musiche e parole definito attraverso azioni di *frammentazione*, *citazione*, *con-temporaneità* e *multi-direzionalità* ¶ ♪. Tutti principi di natura spaziale che ritornano come moventi dell'architettura e che hanno un precipitato diretto nel progetto.

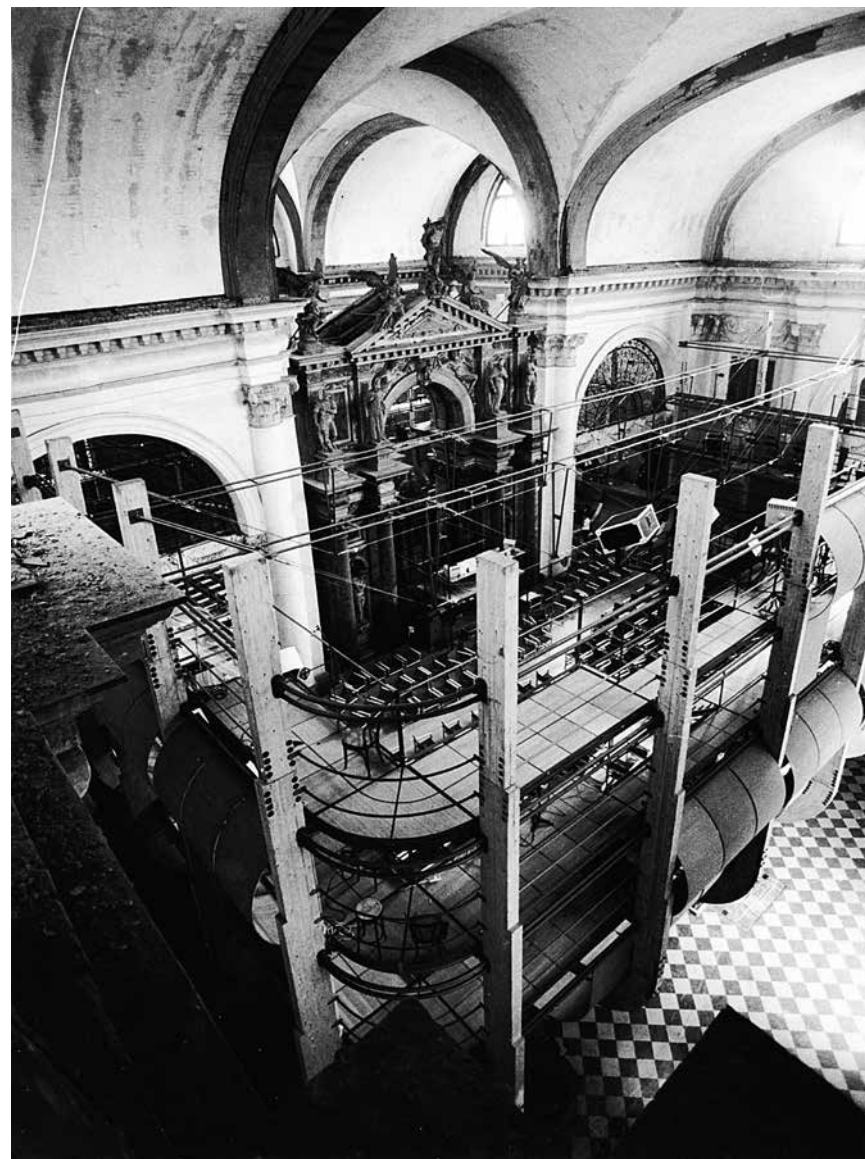
Come scrive Luigi Nono in una lettera a Renzo Piano ¶ ♪, Cacciari ha inventato un nuovo linguaggio per scrivere il libretto dell'opera. Un linguaggio che risulta dalla mescolanza di frammenti e citazioni – ancora un groviglio inestricabile di voci –, con ritorni, sovrapposizioni, suoni mobili. “Citazioni, certo – afferma Cacciari – il testo stesso è costruito attraverso una rete indistricabile di citazioni – ma citare è *tradurre*, dis-locare, inquietare.” ¶ ♪

E così si comporta anche l'architetto per impostare le prime azioni progettuali: sottrae all'appartenenza del passato una scena di vita settecentesca ritratta da Gabriel Bella nel quadro *Vestiario di una nobil donna veneta a San Lorenzo* e la traduce al presente innestando l'Arca nella chiesa con la medesima configurazione delle tribune del coro nel dipinto. La storia veneziana si mostra così nella sua mobilità, si presenta in senso psicanalitico, come ritorno del rimosso che emerge attraverso rievocazioni e produce un cortocircuito temporale e spaziale. Nel progetto dell'Arca si dischiudono potenzialità non agite di passati accatastati *in situ* e si mette in atto un'idea di memoria che non è né celebrativa né documentale, ma operativa. L'architettura del Prometeo, continua Nono nello stesso carteggio sopracitato, deve fare propri questi principi: incorporare la metafora dell'arcipelago veneziano, mappe, rotte e navigazioni, i caratteri topografici della terra e traslarli nelle tre dimensioni. Renzo Piano deve progettare uno "spazio continuamente / mobile / tempi: non unico-unitario / come tradizione / ma tempi diversi-conflittuali / contrastanti / [...] / Da trovare con le stelle / e con il profondo mare = / moto quasi in panne. / Uragano ciclone. / Vento in poppa. / Materiali-invenzioni-scoperte / navigazioni tue splendide / inedite: nuovi cieli / nuove stelle / nuovi mari / nuovi abissi / nuove muraglie di acqua / nuovi pianeti / nuovi buchi neri / nuove catastrofi / nuovi caos innovativi / istinto-viscere-cuore-emozioni / ragione non illuministica né sistematica / progettare il non progettabile / non statico / non risolto / aria ↔ fuoco ↔ terra ↔ acqua" ∞ ∞. Insomma, rendere spazio l'immateriale, il suono e la luce, le forze della natura che attraversano gli anfratti più inquieti della laguna, progettare una macchina scenica che tenga saldi tecnica e pensiero.

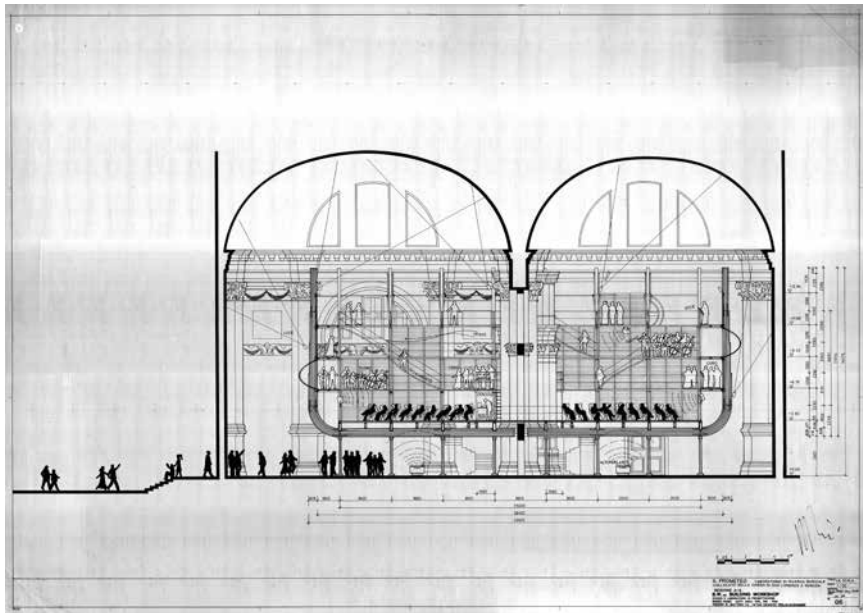
La frammentazione di cui parlano Nono e Cacciari è anche principio costruttivo dell'Arca, che trova in questo le possibilità del cantiere. La costruzione avviene all'interno della chiesa per assemblaggio di elementi, registrando anche nella fase esecutiva il meccanismo di montaggio dell'opera musicale. La struttura è realizzata a secco intrecciando travi di legno lamellare in due direzioni come nella chiglia di una nave, pannelli di legno e tubolari in acciaio. La figura dell'Arca è così resa nelle sue linee strutturali essenziali, esponendo il dato tecnologico in antitesi al disegno del corpo della chiesa che occupa. La Chiesa di San Lorenzo presenta un impianto rettangolare a navata unica e misura circa 29 per 34 metri di lato per 21 metri d'altezza che restituiscono una volumetria di oltre 18 mila metri cubi. L'impianto è allungato lungo l'asse d'ingresso e suddiviso in due aule dall'altare centrale che si sviluppa per tutta la lunghezza trasversale dal pavimento alle volte. L'Arca ricalca e rettifica tale impianto distanziandosi

Arca. Renzo Piano architetto - B.W. Building Workshop, *Prometeo Musical Space*, Venezia, 1984.

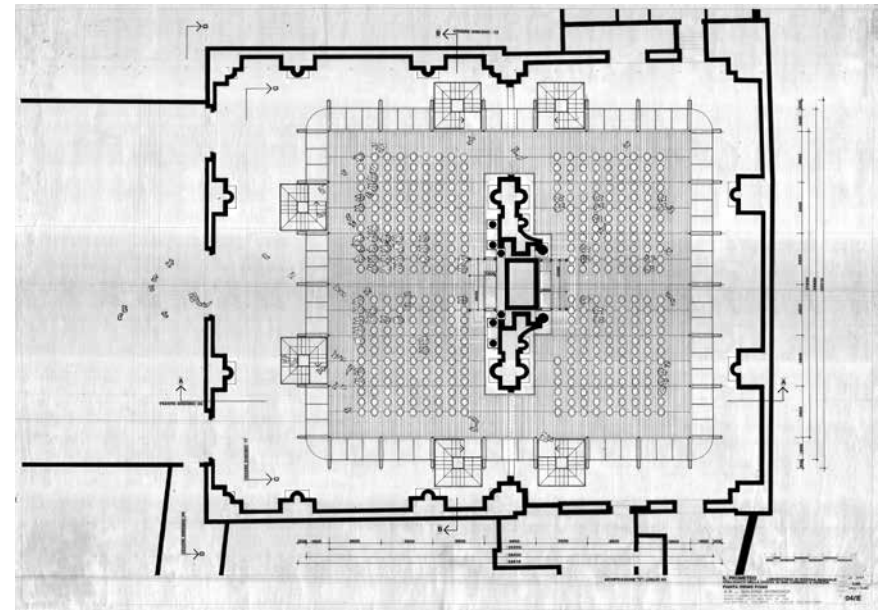
Fotografia di Gianni Berengo Gardin, 1984. © Gianni Berengo Gardin.



Arca. Renzo Piano - Shunji Ishida / Renzo Piano architetto - B.W. Building
Workshop, *Prometeo Musical Space*, Venezia, 1984.
Sezione A-A, scala 1:50, 122,50 × 87 cm. © Fondazione Renzo Piano.



Arca. Shunji Ishida - Donald Hart / Renzo Piano architetto - B.W. Building
Workshop, *Prometeo Musical Space*, Venezia, 1984.
Pianta primo piano, scala 1:50, 123 × 88 cm. © Fondazione Renzo Piano.



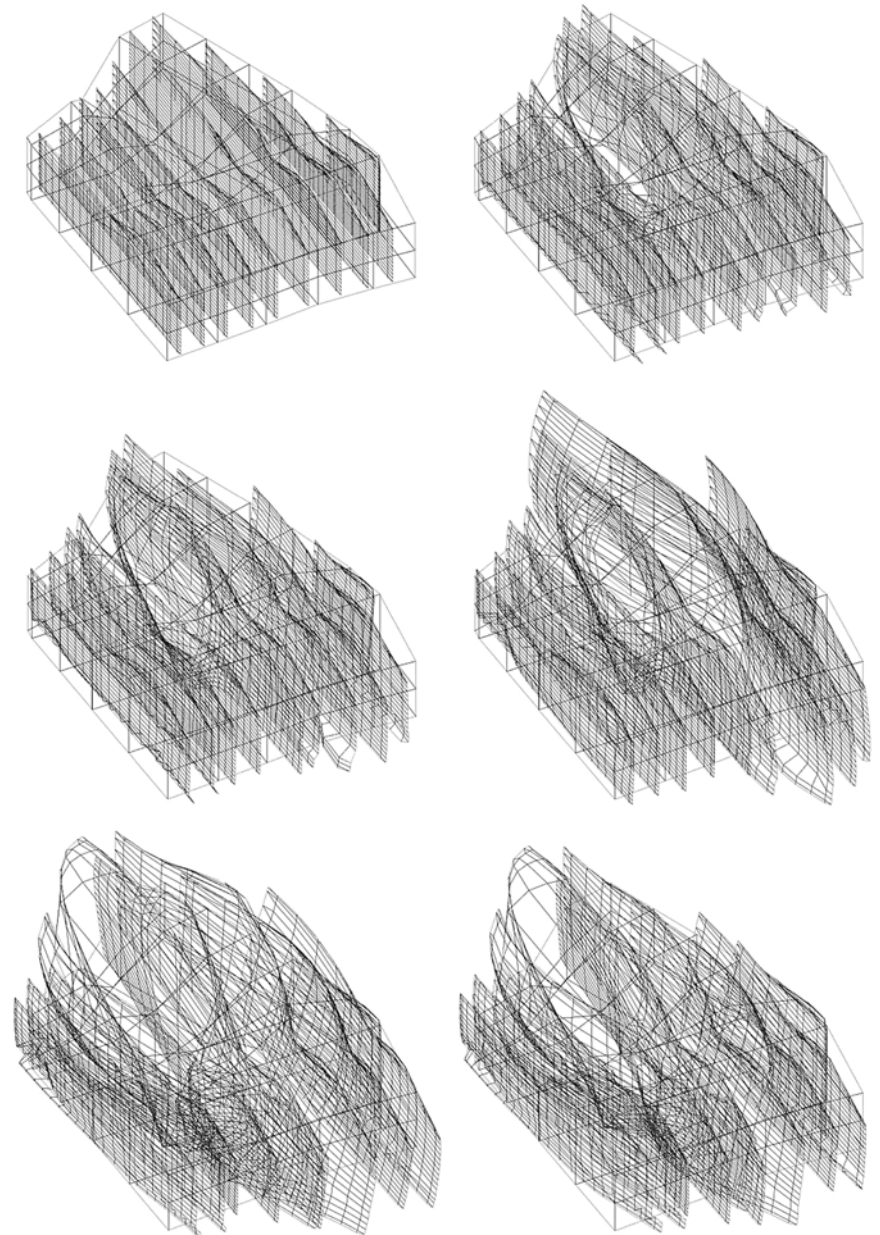
dalle pareti, è sbilanciata verso il fondo per lasciare più spazio all'ingresso e si colloca al suo interno abbracciando l'altare per riunire in un unico vaso le due aule. Si presenta come una grande cesta a cielo aperto, priva di copertura, sviluppata su quattro livelli in elevazione fino al piano d'imposta delle volte. Ma quello che ci interessa rilevare è soprattutto la postura con cui l'Arca s'insedia temporaneamente, perché essa si annida come se dovesse sostare precariamente su un terreno accidentato, individuando i punti di frana e i punti stabili, riconoscendo dove potersi appoggiare o ancorare e dove no. Il progetto, dunque, non cerca le proprie ragioni in un rapporto diretto con il suolo che presto dovrà abbandonare: non è fondata perché non appartiene a questo mondo. Tantomeno con le pareti che lambisce ma non tocca, dichiarandosi reversibile, anticipando la propria sparizione nella distanza critica dall'esistente. In altri termini, l'Arca ci permette di evidenziare un modo in cui sostare nella selva dell'architettura veneziana: andare a caccia dei suoi spazi di riserva, perimetrati dalla dimenticanza o dalla fatica della manutenzione, sondarli e occuparli temporaneamente con distacco, senza cercarne la messa in ordine o la troppa chiarezza né cambiare apparentemente la scena, ma sfruttando le possibilità implicite nello spazio trovato.

ATTO III. DIVENIRE SELVA

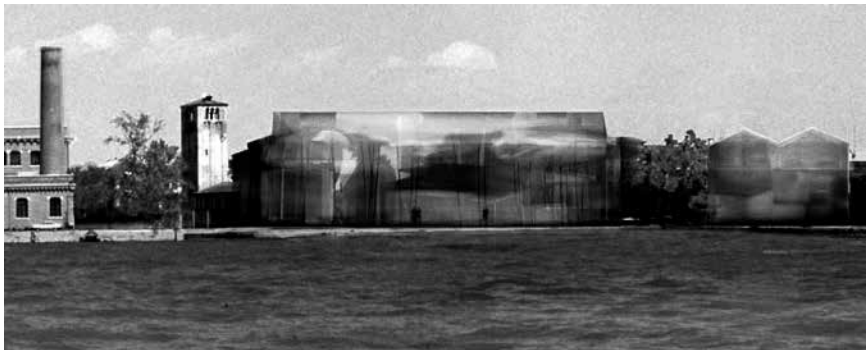
Giungiamo infine a interrogare il terzo progetto, *Aspiration (Aqua alta 1.0)*, una forma di vita architettonica che si radica nella laguna e ne prende umori, logiche e capacità, divenendo essa stessa selva. Allargando il campo dall'ambito urbano ritroviamo il sistema lagunare che protegge e minaccia: qui l'acqua è simbiote e antagonista urbano che contamina e purifica la città, è l'elemento costitutivo della terra veneziana più selvaggia con cui l'architettura deve negoziare la propria esistenza, la propria consistenza, i propri cicli di vita. Ed è proprio l'equilibrio precario fra il respiro delle maree e il lento sprofondo delle insule urbane la ragione dell'architettura inquieta che lo studio R&Sie(n), in un sistematico delirio paranoico-critico, propone al Concorso di progettazione per una nuova sede Iuav nell'area dei Magazzini Frigoriferi a San Basilio nel 1997-1998. ¶

Lo scenario previsto dai progettisti impone la sostituzione degli edifici preesistenti conservandone l'impronta fantasma che viene riprodotta in una nuova architettura la cui sagoma si dissolve in una consistenza liquida dai riflessi cangianti. Un ambiguo processo di sostituzione tra quello che ci ha lasciato la storia e il suo riciclo mutante, in cui il ritorno del rifiutato, dell'esausto, assume un'apparenza spettrale. Ma repulsione e rifiuto diventa-

Aspiration. R&Sie(n), Aspiration (Aqua alta 1.0), Venezia, 1998.
Sequenza delle operazioni di digitalizzazione e spazializzazione del moto ondoso. © New-Territories 91-19.



Aspiration. R&Sie(n), Aspiration (Aqua alta 1.0), Venezia, 1998.
Fotomontaggio digitale del fronte lagunare. © New-Territories 91-19.



Aspiration. R&Sie(n), Aspiration (Aqua alta 1.0), Venezia, 1998.
Fotomontaggio digitale del fronte urbano. © New-Territories 91-19.



no la forma di radicamento primario nella specificità del contesto, poiché il risucchio della materia di Venezia – impurità, alghe, microrganismi eccetera – e i residui del suo passato industriale, conformano la pelle dell'edificio per effetto di risalita capillare. Forme di vita lagunari colonizzano la doppia membrana plastica che costituisce l'involucro dell'edificio causando la crescita incontrollata di un ecosistema al fine di ottenere un fenomeno di acqua alta permanente. Le forme dell'acqua sono digitalizzate e rese significanti spaziali attraverso operazioni booleane di unione, intersezione o differenza che definiscono sia la tridimensionalità degli spazi interni, sia l'andamento delle pareti in sezione. Le forme dell'acqua prendono corpo anche nell'impianto planimetrico costituito da setti ondeggianti, anch'essi capaci di risucchiare acqua – ovvero di riportare a galla viventi e inquinanti, rendendo tangibile il rimosso del contesto generalmente ignorato – e che pur accogliendo un programma ben definito sviluppano modi d'uso fluidi e in divenire. “L'onda, lontana da ogni speculazione formale, sembra voler materializzare non tanto le dimensioni estetiche e letterarie pur consuete a Venezia, quanto la costituzione ecologica della città, le negoziazioni millenarie che le comunità viventi e non, hanno intrattenuto con il sito.” ☞ ⌘

L'organismo architettonico sembra così concretizzare, in un cortocircuito temporale e schizofrenico, le parole che Salvador Dalí dedica all'opera di Antoni Gaudí nel suo panegirico sulla bellezza terrificante e commestibile dell'architettura stile liberty:

Si tratta di edifici reali, veritiere sculture del riflesso delle nuvole crepuscolari nell'acqua, reso possibile grazie al ricorso ad un immenso e insensato mosaico multicolore e rutilante, l'iridescenza divisionista da cui emergono *delle forme dell'acqua capillari, forme dell'acqua in diffusione, forme dell'acqua stagnate, forme dell'acqua luccicanti, forme dell'acqua increspate dal vento*. Tutte queste forme dell'acqua costruite in una successione asimmetrica e dinamica-istantanea di rilievi cruciati, sincopati, intrecciati, fusi dai nenufari e dalle ninfe 'stili-naturalisti' si concretizzano nell'eccentrica convergenza, impregnate ed annientate dalle fitte protuberanze della paura, che sgorgano dall'incredibile facciata. ☞ ⌘

Il progetto sfrutta, in tal modo, l'identità lagunare di Venezia, la sua relazione con l'acqua, evitando deliberatamente le ipotesi di purificazione per dare espressione ai processi di sedimentazione e ibridazione. Si innesca così una modificazione continua e una sorta di contestualizzazione fisiologica che interseca la vita dell'edificio con la vita dell'ecosistema, istituendo una interazione diretta anche con il tempo e gli eventi della realtà naturale ☞ ⌘. In altri termini, dietro la matrice verde-laguna della sagoma, il progetto

prende la scala della laguna stessa, assumendone logiche e umori, rispondendo all'attrazione gravitazionale della luna. Diviene, sostanzialmente un pezzo di Venezia Sylva. Una Venezia Sylva in cui possiamo riconoscere anche noi stessi entità acquose “come questa larga piana invasa dai miasmi. Mi sono spesso chiesto che mai sarebbe essere dentro la palude; non come colui che viene avvolto dal fango, dalle sabbie omicide, ma come chi abiti per naturale disposizione all'interno della palude, come chi sia, per quel che può un mortale quale io sono, essere palude” ☞ ⌘.

SPETTRI NOVISSIMI PER FUTURI SELVATICI

Per concludere, ricapitolando, tra il Teatro del Mondo, l'Arca, *Aspiration* e Venezia intercorrono affinità elettive, relazioni e compromissioni di diverso ordine e grado che ci consegnano manovre diversive, tattiche di occultamento e strategie operative per progettare nella selva veneziana. Se da un lato questi spettri *novissimi* hanno costruito le proprie ragioni sulle logiche della città lagunare, dall'altro hanno sfruttato la sua stessa aura per rendere evidenti, anche se solo nel tempo di un'apparizione, quella pulsione vitale che lo spettro Venezia cela nella selva dei suoi segni. Il Teatro del Mondo si è interfacciato prevalentemente con la scala della città e ha attraversato la laguna come un pioniere in un territorio sconosciuto, indossando la mimetica del *genius loci* per uscirne incolume; si è posto in mimesi con la città facendosi carico dei segni della memoria di un'età lignea, precedente alla Venezia di pietre e marmi. Simboli e metafore dell'architettura della città fanno eco a un'architettura che proviene da una città altra. Venezia Sylva può essere attraversata cercando di confondersi con essa. L'Arca ha fatto della conformazione della terra veneziana una metafora corporea e si è confrontata con il corpo stesso dell'architettura, annidandosi al suo interno, cercando i punti stabili di un terreno accidentato. Nello spazio trovato resta l'eco di un'architettura altra che vi si è posta in antitesi. Nella selva veneziana possiamo sostare cercando di non lasciare traccia, rispettando anche la sua decadenza. *Aspiration* è divenuto selva, trattando l'architettura come un pezzo di laguna, operando un radicamento carnale e immergendosi nei segni materiali della città e del suo ecosistema. Qui fa eco una laguna altra che dimostra come, per persistere in Venezia Sylva, serve corrompersi con essa, diventarne sintesi. Umori, logiche e forme dell'artificiosa realtà terraquea impongono la ricerca di un'alleanza coi fanghi, del modo di fraternizzare con insetti e acque languide giacché, come afferma ancora Giorgio Manganelli nella *Palude definitiva*, non siamo poi così diversi “da questi minuti effimeri che fanno di questo spazio mirabile e orrendo un cimitero e un nido, una generante conclusione” ☞ ⌘.

✠ Molte parole sono state spese a difesa del corpo di una Venezia viva o per dichiararne l'ora del decesso, o ancora per affermarne la forma urbana o la figura simbolica, la verità o la falsità, il suo essere documento o monumento: ne emerge sempre un corpo bipolare, se non multiforme, come le due metà del pesce spaccato dal Canal Grande. Il dibattito si accende a più riprese nella storia della città ed è tutt'ora in corso, come testimoniano, ad esempio, tra gli altri che citeremo, da: M. Inseghi, *Se Venezia vive. Una storia senza memoria*, Marsilio, Venezia 2021; T. Scarpa, *Venezia è un pesce. Una nuova guida*, Feltrinelli, Milano 2020; S. Marini, A. Bertagna, *Venice. 2nd Document*, Bruno, Venezia 2017; A. Vettese, *Venezia vive. Dal presente al futuro e viceversa*, il Mulino, Bologna 2017; S. Settis, *Se Venezia muore*, Einaudi, Torino 2014; F. Mancuso, *Venezia è una città. Come è stata costruita e come vive*, Corte del Fontego, Venezia 2009; S. Bertini, *Idea di Venezia*, in Id., *Tempo e forma. Scritti 1935-1977*, a cura di A. Cavalletti, Quodlibet, Macerata 1996, pp. 26-38.

☾ G. Agamben, *Dell'utilità e degli inconvenienti del vivere fra spettri*, Corte del Fontego, Venezia 2011. Il testo si apre con la formula della seduta spiritica invocando il fantasma di Manfredo Tafuri che, nella prolusione tenuta all'Iuav (Istituto Universitario di Architettura di Venezia) in apertura dell'anno accademico 1992-1993, evoca il "cadavere" di Venezia (si veda M. Tafuri, *La dignità dell'attimo*, Grafiche veneziane, Venezia 1994). Agamben prende le mosse da questa "implacabile diagnosi" per affermare che se "Venezia non è più un cadavere, che, se essa in qualche modo ancora esiste, non può che essere necessariamente passata allo stadio che segue alla morte e alla decomposizione del cadavere. Questo stadio è lo spettro". Ivi, pp. 7-9.

⏚ Ivi, pp. 19, 21.

▲ Ivi, p. 29.

┌ A.A. Semi, *Venezia in fumo. 1797-1997*, Raffaello Cortina, Milano 1996.

└ "Si possono fare esempi a iosa, perché i nostri amministratori non hanno lesinato, in fatto di GPV. GPV sono stati, nel secondo dopoguerra, il progetto di Wright per una casa "in volta de canal", il padiglione di Kahn alla Biennale, l'ospedale di Le Corbusier a San Giobbe, la strada circumlagunare con terminal all'isola della Certosa, il progetto della terza zona industriale a Marghera. GPV sono stati la candidatura di Venezia all'Expo 2000, il progetto del sistema fognario di Venezia, il Progetto (notate) per la difesa dalle acque alte (cioè dalle maree), il progetto di disinquinamento della Laguna, il progetto per la metropolitana sublagunare. GPV in atto sono la rivalizzazione delle isole abbandonate della laguna e - grandissimo GPV, questo - il problema dell'affaccio (mistero dei misteri)". Ivi, p. 69. A proposito dei GPV si veda in particolare il capitolo *Segreto dei segreti* nello stesso volume.

✠ *Ibid.*

┌ Ivi, pp. 92-93.

┌ Come espressioni paradigmatiche di questo *modus operandi*, oltre ai casi che vedremo a seguire, vogliamo qui accennare anche ad altri due progetti: la *Cammaregio Town Square* di Peter Eisenman e le *Tredici torri di guardia di Cammaregio* di John Hejduk, entrambi sviluppati in occasione del Seminario di progettazione organizzato dall'Iuav, con la collaborazione dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Venezia, nel 1978 e pubblicati in F. Dal Co (a cura di), *10 immagini per Venezia*, catalogo della mostra, Officina, Roma 1980. Il progetto di Eisenman si basa su tre testi-linee temporali, tre azioni in sequenza che generano un sistema complesso: il primo - *vuoto del futuro* - invoca il progetto dell'ospedale di Le Corbusier tra le preesistenze quale generatore della matrice spaziale urbana; il secondo - *vuoto del presente* - costituisce una serie di architetture-oggetti inabitabili (a loro volta fantasmi-varianti della House XI dello stesso Eisenman) che si innestano sul sistema di cavità, deformandolo; il terzo - *vuoto del passato* - genera una faglia nel terreno, asse di simmetria topologica per gli oggetti, che disvela un sotterraneo altrove. Nelle *Tredici torri di guardia*, invece, John Hejduk propone un progetto in forma di sceneggiatura per costruire un ragionamento intimista sul ruolo della casa nella città, dell'abitante della casa e della città, sulla solitudine. Hejduk definisce Venezia come il "foro dei suoi contrasti interiori" e nelle *Tredici torri* inscena questa rappresentazione fantasmatica in un'eco di continui rimandi a suoi precedenti progetti: *Il cimitero delle ceneri del pensiero*, sviluppato per l'isola della Giudecca nel 1975, in cui, a sua volta, appare lo spettro di una delle *Wall House*.

✠ Si vedano le voci "fantasma" e "spettro", dizionario etimologico online, consultato il 4.4.2022.

✠ Si veda il catalogo della mostra tenutasi a Palazzo Grassi, Venezia, dal 6 ottobre al 4 novembre 1979: AA.VV., *Venezia e lo spazio scenico*, catalogo della mostra, La Biennale di Venezia, Venezia 1979.

✠ A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche, Parma 1990, p. 83; ed. or. *A Scientific Autobiography*, The MIT Press, Cambridge MA 1980.

✠ Come ancora Rossi afferma rispetto alla condizione propria di ogni paesaggio, anche il più ordinario: "Questi elementi, tra l'anomalo e il consueto, mi sono congeniali; si può intravedere dunque un paesaggio inesplorato, una geografia della città quasi sconosciuta che affiora nelle vicende dell'uomo". Ivi, p. 99.

✠ A. Rossi, *I quaderni azzurri. 1968-1992*, a cura di F. Dal Co, Electa-The Getty Institute, Milano-Los Angeles 1999, Q/A 26.

┌ Da Venezia a Dubrovnik il Teatro del Mondo ha ospitato numerosi spettacoli dai temi e dai toni più diversi. Per una disamina si rimanda al volume A. Rossi, *Il teatro del mondo da Venezia a Dubrovnik*, realizzazione a cura dell'Ufficio Stampa ATER Bologna, Cooprip, Modena 1980, al catalogo della mostra *Il Carnevale squarcia la nebbia. Venezia, Scaparro, La Biennale 1980, 1981, 1982*,

2006, a cura dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), La Biennale di Venezia, Venezia 2022 e alle fotografie di Molteni & Motta presenti nel programma del festival Carnevale Teatro '80 (Venezia, 14-19 febbraio 1980) in parte visionabili al sito www.moltenimotta.it, consultato il 4.4.2022.

┌ Progetto architettonico (progettazione 1983, costruzione 1984): B.W. Building Workshop - Renzo Piano direttore artistico. Consulenti: Favero & Milan (strutture), L. Nono (musica), M. Cacciari (testi), C. Abbado (direttore), con: R. Ceconi. Cliente: Ente Autonomo Teatro alla Scala. Si ringraziano la Fondazione Renzo Piano e l'archivio Gianni Berengo Gardin per la gentile concessione delle immagini relative al progetto.

✠ Abbiamo già trattato questo progetto con toni simili in un saggio monografico intitolato *L'Arca del Prometeo di Luigi Nono. Nostalgie novissime*, pubblicato in S. Marini, E. Cutillo (a cura di), *Macchine sceniche. La dimensione teatrale dell'architettura e alcune mise-en-scène*, Nicomp L.E., Firenze 2019, pp. 125-141.

┌ Si veda M. Dini, *I quattro dell'Apocalisse*, in "Panorama", 16 luglio 1984, pp. 94-95.

┌ Si veda Archivio Luigi Nono, manoscritti relativi a *Prometeo*, 51.04.01/20; busta di invio di una seconda stesura del testo di *Prometeo* datata 24.07.1978.

┌ In una lunga lettera manoscritta del 6.12.1983, che anticipa la fase progettuale dell'Arca, Luigi Nono elenca a Renzo Piano tutti gli assunti teorici che dovranno ricadere nel progetto. Si veda Archivio Luigi Nono, carteggi, Piano/R 83-12-06d.

✠ M. Cacciari, *Verso Prometeo, tragedia dello scolt*, in L. Nono, *Verso Prometeo*, a cura di M. Cacciari, La Biennale di Venezia-Ricordi, Venezia-Milano 1984, p. 21.

┌ Archivio Luigi Nono, carteggi, Piano/R 83-12-06d.

┌ Il concorso coinvolgeva l'area portuale di San Basilio e prevedeva la ridefinizione del Magazzino Frigorifero situato all'estremità occidentale della banchina "A. Di Cio" nell'ambito di una risistemazione generale del sito dettata dal PRG allora vigente e dal Piano Regolatore del Porto. "L'edificio, privo di particolare qualità architettonica, si affaccia sul Canale della Giudecca e sorge, sull'altro lato del rio di San Nicolò, accanto al complesso dell'ex Coronificio Veneziano, nel quale è ospitata gran parte delle attività didattiche del Corso di Laurea in Architettura, oltre alla sede del Dipartimento di Progettazione Architettonica dello IUAV. Il progetto preliminare del Piano Regolatore Generale (PRG) del Comune di Venezia e la Variante al PRG per la Città Antica adottata il 2 dicembre 1996 prevedono, previa l'elaborazione di un Piano Particolareggiato per l'area di San Basilio, la possibilità di demolire l'edificio del Magazzini Frigoriferi e di ricostruire un edificio con destinazione compatibile con l'uso universitario. [...]

La Società *IUAV Servizi Immobiliari Srl* intende realizzare nell'area attualmente occupata dai Magazzini Frigoriferi, un nuovo edificio destinato all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV) per ospitarvi, accanto a strutture didattiche e dipartimentali, alcuni servizi che lo IUAV medesimo potrà anche mettere a disposizione della città di Venezia e del suo *hinterland*, in particolare: un auditorium con capienza di circa 500 posti, una sala attrezzata per conferenze, uno spazio attrezzato per esposizioni, un ristorante e un bar, una libreria specializzata in pubblicazioni di architettura. La volumetria massima edificabile è di 35.000 metri cubi". Stralcio dal bando del *Concorso di progettazione per una nuova sede Iuav nell'area dei Magazzini Frigoriferi a San Basilio*, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Venezia 1997, p. 9. Il concorso è stato vinto da Miralles Tagliabue (EMBT), ma il progetto non è mai giunto a realizzazione.

▲ A. Di Raimo, *François Roche. Eresie macchiette e architetture viventi di New-Territories.com*, EdilStampa, Roma 2014, p. 11.

┌ S. Dalí, *De la beauté terrifiante et commestible de l'architecture du Moderne Style*, in "Minotaure", 3-4, dicembre 1933, pp. 74, 76 [T.d.A.].

┌ "We began with a kind of *contextualism* - I know that the idea of context has been very badly used by architects for the past 20 years - but a contextualism in terms of the biotope. The biotope is pre-existing, before we modify it, using the material substances of the biotope to be the vectors of their own transformation, the agents of their own transformation. So we start with psychasthenia, if you know Roger Caillou's approach to psychasthenia, where the biotope can create its own ornamentation, becoming a flower, or a building, through an extra-vitalism that directly extracts potential from its situation. But we reached a certain ambiguity, or kind of trouble, which, in the last 10 years, made us start to question how the position we were using *not* to dominate the situation was becoming a position of domination - not in terms of aesthetics, but intellectually". F. Roche, *Matters of Fabulation: On the Construction of Realities in the Anthropocene*. *François Roche in Conversation with Etienne Turpin*, in E. Turpin (a cura di), *Architecture in the Anthropocene. Encounters Among Design, Deep Time, Science and Philosophy*, Open Humanities Press, Ann Arbor 2013, p. 198.

✠ G. Manganelli, *La palude definitiva*, a cura di E. Flamini, Adelphi, Milano 1991, pp. 48-49.

┌ Ivi, p. 19.

VENICE TURBULENCES. L'ISOLA DI EMBT COME AVAMPOSTO NELLA SELVA

VINCENZO
MOSCHETTI

L'osservazione della selva, del suo spazio, restituisce sia questioni concrete che "avventure" teoriche.✱ Essa, riletta per mezzo di alcune considerazioni espresse da Agamben, è in sostanza un dispositivo, ovvero un sistema composto da linee di tensione.✶ Tali linee descrivono movimenti, sedimentazioni che, se riportate nella realtà, non sono altro che passaggi animali, attraversamenti, respiri vegetali in grado di dar vita a un corpo composto da una sommatoria di conflitti.

In questo senso selva e conflitto rappresentano gli elementi di un'indagine spaziale interessata da un sistema di turbolenze atto a spiegare motivi e tensioni ai fini del progetto.

Venezia, macchina scenica, città utopica, appartiene a tale sistema in costante respiro, che trova nei termini di turbolenza e di selva le ragioni della sua esistenza. Non solo la città dunque, ma soprattutto la laguna con le sue isole, sono chiamati a discutere e a subire le azioni di un "ambiente" che trasforma e modifica le quote, dando costantemente vita a *tempeste*. Alcune considerazioni espresse da Manfredo Tafuri indicano la collocazione di Venezia in un palinsesto di opposizioni, dove la messa su carta di progetti anfibi, come quelli del Cornaro per il Bacino di San Marco, già indicavano una possibilità di salvezza tra il *nero* che gli inchiostri degli archivi mettono in luce.

È all'interno di questa lettura che si colloca il progetto di ampliamento per il Cimitero di San Michele in Isola di Enric Miralles e Benedetta Tagliabue (EMBT): un'isola come avamposto nella selva. Il progetto rappresenta un lavoro che gli autori conducono per mezzo dei sedimenti e delle tensioni espresse da un intero mondo silvestre, soprattutto selvaggio, la laguna, entro cui trovare risposte e strumenti per il suo possibile attraversamento.

NELL'AMBIENTE, OVVERO NELLA TEMPESTA

Per sostenere le ragioni del progetto, in particolare quello elaborato da EMBT per San Michele in Isola, è necessario individuare teorie che prendano in considerazione i temi della selva, definendo gli scenari possibili in cui muoversi in funzione del progetto stesso. Alcune nozioni nella forma di lemmi possono rappresentare strade, percorsi o tracce di un discorso che vede la selva come "mondo nuovo". Nuovo perché lontanamente esplorato, spesso escluso dalla discussione civile, urbana, ma sempre sfondo di una vicenda nella quale l'architettura si colloca per sviluppare i suoi statuti.

Gli studi proposti da Lebbeus Woods, non direttamente legati al mondo selvatico ma vicini alle ipotesi qui in oggetto – in linea con le dichiarazioni di Morton✷ –, restituiscono riflessioni in funzione di un apparato di segni (parole, grafie...)

associabili al tema della *turbolenza*, ovvero a uno stato tendente “a suscitare disordini”^Λ. Un parallelo che riporta l’immagine a quella della selva dunque, “multitudo arborum diffusa et inculta”^Λ all’interno della quale verificare le “forme” e le forze del progetto. L’incrocio dei lemmi *turbolento*, *turba* e *turbine* individua una “mancanza di regolarità nella traiettoria”^Ε, un’“abbondanza [...] che porta confusione”^{*}, ovvero una “moltitudine disordinata”[¶], perturbante, in movimento impetuoso, di conseguenza, una “tempesta”^Λ. *Turbulence* si presenta come tema dei processi che diventano strumenti concreti o immateriali, quindi anche digitali, al fine di incrociare operazioni capaci di restituire nozioni utilizzabili in risposta alle ipotesi in oggetto.

Il riscontro tra i due termini, pertanto, quello di selva e *turbolenza*, sembra lavorare nello stesso campo di sistemi: se il primo indica elementi di comprensione di uno spazio poco nitido e sconosciuto, una moltitudine, il secondo si traduce in movimento, trovando ulteriore ancoraggio nello *slipstreaming* segnalato da Woods a partire dal suo blog.

The turbulence that most interests us today is of a different order than that which fascinated Da Vinci and characterized his time. It is the turbulence called a slipstream, created by a body—either fluid or solid—moving rapidly within a larger fluid body, which may itself be moving or at rest. The historically recent advent of propulsion systems capable of moving aircraft, boats, cars, and pulses of gas, fluids, or solids at high speed has resulted in the creation of a new type of turbulent space in their wake. † †

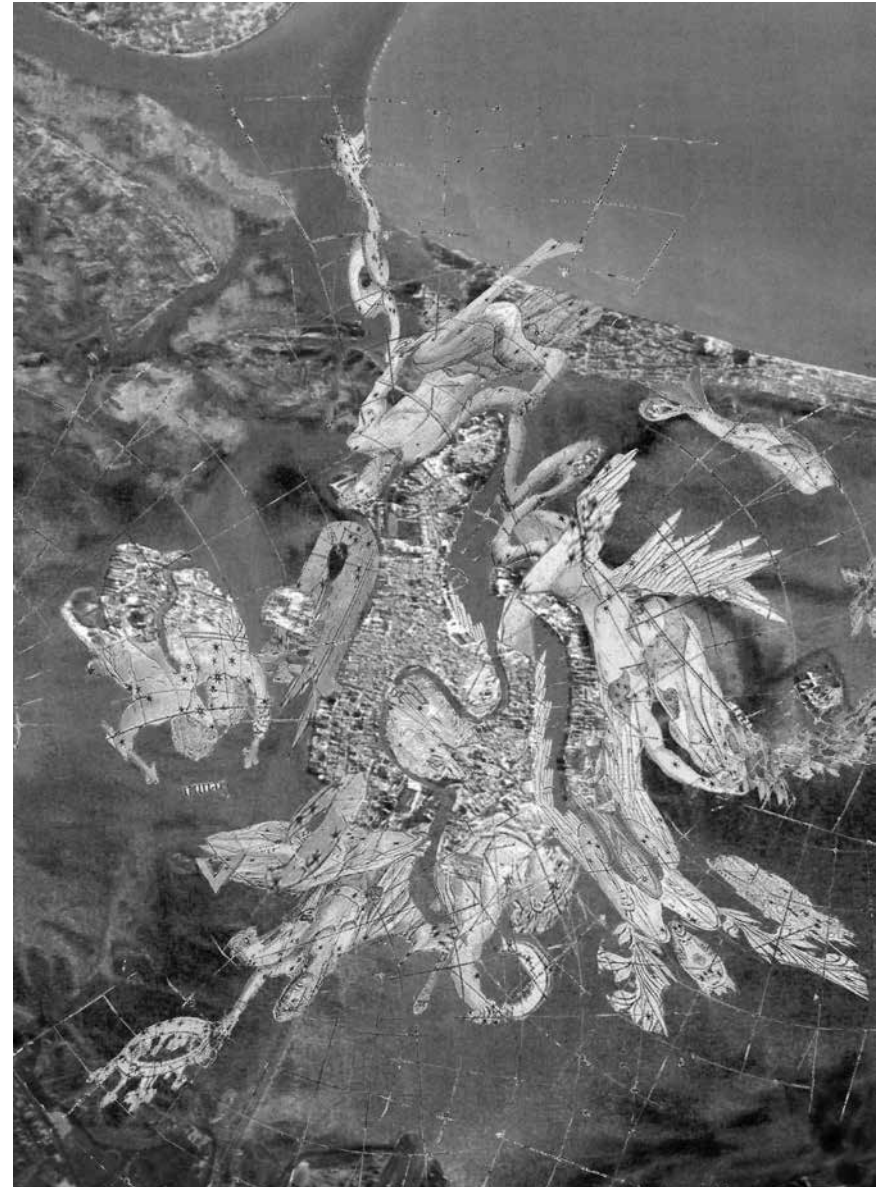
Questa direzionalità non ortogonale sposta l’attenzione e permette di entrare dentro la condizione macroscopica del sistema-selva: un mondo variabile nei suoi confini, in movimento appunto, dove al suo interno avvengono ulteriori spostamenti decretati dagli elementi visibili e invisibili (all’uomo) che lo compongono: animali, batteri, piante... † †.

Woods sottolinea criticamente come l’obiettivo sia stato quello di entrare nei territori di questi sistemi per proiettare un intero mondo vivente, ma sommerso, in cui l’umano e il naturale fossero tra loro “co-dependent and unified not through mere symbolism but by a richness of differences and diversity” † †.

L’uso della turbolenza nei codici rappresentativi segna le tappe di un percorso che fonde parole e grafie per aumentare l’armamentario progettuale rispetto a un’immagine non ancora operativa nel campo dell’architettura. Se da un lato la figura architettonica predisposta per la selva, spazio del conflitto, è appunto quella dell’avamposto † †. In maniera più dettagliata la teoria della *turbulence* manifesta la necessità di intuire questo elemento

“Venezia è la città di cui è stato scritto che ha ‘...per pavimento il mare e per tetto il cielo’” (EMBT, *Dossier di progetto*, 1998, p. 2, archivio).

© Fundació Enric Miralles e Benedetta Tagliabue EMBT Architects.



militare non come fulcro di un'opposizione all'avanzata, quanto come oggetto di osservazione rispetto a un ambiente in grado di modificarsi e di procedere nel tempo a movimenti autonomi distribuiti su più livelli. È il disegno di questa "selvatichezza" a entrare nei campi della descrizione progettuale, supportato dai lemmi, restituendo argomenti spaziali per configurare – riportandoli alla realtà – mondi e strutture nascoste.

Le immagini stabiliscono un'esistenza altra non dissimile dalla sovrapposizione di strati che hanno interessato l'evoluzione di Venezia. Per questo è evidenziabile come anche "i documenti della raccolta a stampa del Museo Correr [...]. Riproducono non solo elementi tangibili ma anche elementi immaginari, senza escludere i progetti nei quali è rappresentata un'ipotetica realtà non sempre concretizzabile." *^ Nell'*oscurità degli inchiostri* *^], sulla scorta di quanto dichiarato da Romanelli, è riscontrabile l'esistenza di tracce "neri", di segni incerti, di posizioni non sempre coincidenti con codici di binarietà, quanto movimenti e asimmetrie, correnti, spostamenti che aggrediscono la civiltà reinventando quote e assetti ai fini del progetto.

A Venezia *il controllo dell'indeterminato* *^ t è un fatto reale e il progetto della città sottolinea le pratiche di incrocio dei pericoli. Sono due quindi i movimenti principali che gli *inchiostri* mostrano, da un lato la posizione della città densa di architetture, dall'altro, sfondo della figura, un organismo vivo che respira, che ha a che fare tanto con il mondo vegetale, quanto con quello animale restituendo nell'alleanza, tesa alla visione progettuale, un'immagine biologica.

La *collocazione anfibia* è perciò il pretesto di rilettura del palinsesto lagunare dove Venezia non è da intendersi come centro assoluto di una composizione di base, quanto frammento di un discorso figlio di un'incertezza. Gli inchiostri delle carte emerse dagli archivi ribaltano quindi il pensiero che l'oscurità sia solo un luogo pieno di pericoli, "l'oscurità può essere anche un luogo di libertà e possibilità, un luogo di uguaglianza [...] abbiamo molto da imparare dalla non-conoscenza" *^ *.

Un'incertezza produttiva dove il rimando è all'ambiente che diviene, come individuato in "Rassegna", materiale per l'architettura, ovvero per il progetto:

Quanto alla parola *ambiente* [scrive Gregotti] noi vogliamo utilizzare in modo calcolato, la sua ambiguità, ed insieme restringere il suo significato a quello di materiale per l'architettura. [...] Inoltre tale nozione ci permette di rovesciare il nostro punto di vista e considerare l'architettura come una specie di superficie di incontro tra forze molto differenziate. Questa superficie di incontro possiede beninteso una propria specifica forma ma prende significato dalla rela-

zione con queste forze e modifica, con la propria presenza, il contesto delle stesse forze in movimento. Ma la nozione di ambiente possiede anche una connotazione fisica e spaziale assai più vicina alla nostra disciplina; suggerisce l'idea di una collezione di elementi, in relazione fra loro dentro ad uno spazio circoscritto; quindi l'azione del progetto in architettura come regolazione, trasformazione, sconvolgimento di tale sistema di relazioni, misurazione degli spostamenti prodotti dall'introduzione della nuova cosa dentro al sistema definito, unione della relazione di tale sistema con altri infiniti sistemi: con altri infiniti interni. *^ ||

Tale visione fissa le possibilità di "acquistare una nuova dimensione della vita" *^ ^ per cui la laguna sembra presentarsi come diagramma, ovvero un sistema aperto nel quale il progetto agisce. L'ambiente è la dimensione, si vedrà con EMBT, dove si manifesta "la sacralità delle origini veneziane: misteriosa 'congiunzione' di incorruttibilità e mondanità" *^ ^]. La *tempesta*, invece, è la metafora per rileggere la figura di Venezia, dimensione nella quale il progetto *cresce*, si sviluppa, dunque quell'ambientazione dove trovano luogo segni e azioni di quell'architettura che si serve della figura dell'avamposto – macchina del conflitto – per proporre spazialmente una possibile salvezza o sopravvivenza.

L'ISOLA DI EMBT

In *Venezia e il Rinascimento* un ridisegno dei tre progetti di Alvise Cornaro per il Bacino di San Marco (1560 ca.) sottolinea i piani di lavoro del libro di Tafuri. *^ * Due delle tre proposte presentate ai *Savi ed Esecutori delle Acque* di Venezia sono isole, ovvero un teatro e un "vago monticello". Le *forme* di progetto con le quali il Cornaro lavora sono dunque "isole" nell'idea che esse potessero salvaguardare e resistere ai *movimenti* della laguna. I progetti dell'architetto rinascimentale sono risposte allo stato di un paesaggio turbolento, in conflitto, nel quale il disegno è chiamato a operare come prefigurazione del possibile rapporto tra artefatto e mondo "biologico".

Il concorso di ampliamento per il Cimitero di San Michele in Isola, bandito dall'Amministrazione comunale nel 1997 per fronteggiare la scarsità di "terra" rimasta a disposizione per le tumulazioni, segna, come l'occasione di Cornaro, l'ingresso del progetto nella selva. Sulla visione di quest'ultimo, ovvero quella di fondare "nuove terre", insiste la proposta di Enric Miralles e Benedetta Tagliabue.

Il bando di concorso prevedeva due momenti consequenziali da attuare per il completamento del cimitero: una prima parte a saturazione della sacca esistente (15-18.000 mq); un secondo

“Una terra che sembra esausta.....da questo costante interrare e disinterrare,
interrare e disinterrare” (EMBT, *Dossier di progetto*, 1998, p. 8, archivio).

Fotografia del sopralluogo presso San Michele in Isola.

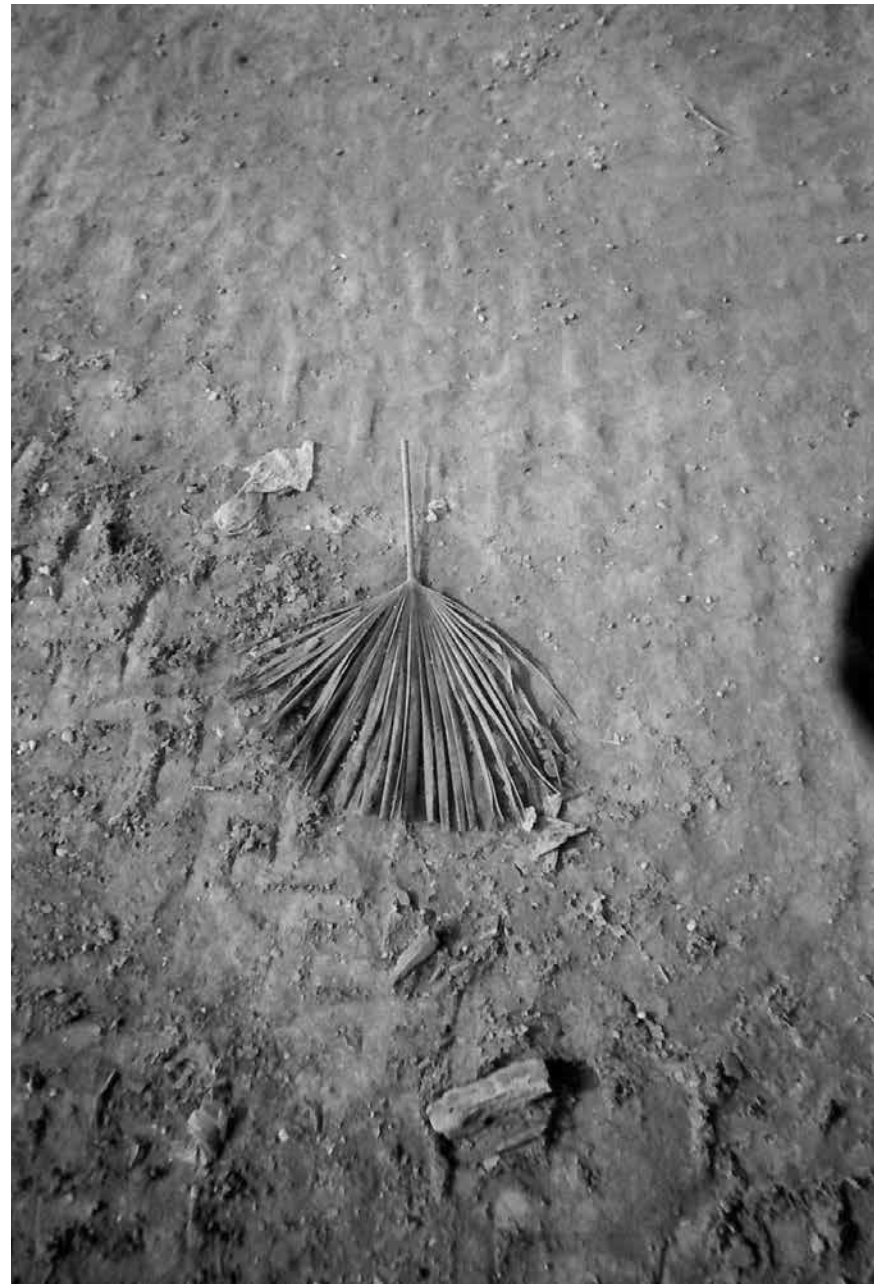
© Fundació Enric Miralles e Benedetta Tagliabue EMBT Architects.



“È come se la densità di tutte le inumazioni fosse presente in lei...una terra
che non può crescere....” (EMBT, *Dossier di progetto*, 1998, p. 8, archivio).

Fotografia del sopralluogo presso San Michele in Isola.

© Fundació Enric Miralles e Benedetta Tagliabue EMBT Architects.



atto a insediare una nuova “terra” verso Sud/Est (48-50.000 mq). Questo processo avrebbe permesso una scansione del programma progettuale dalla durata più estesa in modo da poter lavorare con gli strati esistenti che il sommerso restituisce o modifica. Se quindi le richieste identificavano un processo che riguardasse esclusivamente una relazione con l’isola di San Michele, già ampliata con l’annessione della vicina San Cristoforo, nella prima metà dell’Ottocento; Miralles e Tagliabue cercano la risposta nella completa estensione della laguna, come se a partire da quest’ultima terra potessero scaturirne delle altre. La laguna diventa l’interno in cui programmare le azioni del progetto.

Un’infestazione ideale dunque, come era stato il tentativo lecorbusieriano per l’ospedale, ovvero una nuova stella di una costellazione “only varied by the tides” costituita da quelle “linee quasi invisibili, a volte lunghissime, che puoi trovare, a cui il progetto si lega cercando di occupare lo spazio lasciato libero”. È la prima immagine a indicarci, su volontà degli autori, la direzione dello sviluppo compositivo.

La costellazione veneziana è il riferimento dove cercare una corrispondenza che, come evidenziato dal Bordone, ha una stretta correlazione con l’isolario. Gli autori interrogano l’organismo delle isole individuando in questo elementi di salvezza e di sopravvivenza, ovvero avamposti derivanti da un sistema di turbolenze sia superficiali che sommerse. L’isolario, dunque, mostra una tensione dialettica tra le parti segnando le possibilità di un’esistenza altra, dentro la tempesta, dove:

The fundamental finitude of the island should not be understood as a secluding boundary condition that creates a dichotomy between itself and the constitutive other. Instead, the island might better be seen through the dialectics established by the word’s etymological roots: island as simultaneously “land surrounded and isolated by water” (from the Latin *insula*) and “the moment where land and water blend” (from the Norse for “water-land”). It is this dialectical tension that makes the island an epistemological and speculative device. And its framed specificity allows us to better understand the interactions between things and the world [Lokman and Herrington] and also to construct new forms of thought that help reveal the world and render it legible [Sarkis and Salgueiro Barrio].

Questo rafforzamento dell’immaginario “ecologico”, che ricade in un discorso sull’ambiente, interviene nei sistemi progettuali che EMBT mettono in opera per fare dell’architettura dell’isola un avamposto nella selva e intensificare le relazioni del progetto secondo un incerto rapporto con il suolo. In effetti se si

ancora la teoria alla costruzione del lemma, è possibile sottolineare come l’etimo di isola, secondo Curtius, sia decomponibile “nella particella in *in* e *sàlum* = gr. *sàl-os mare*, e propr. *muovimento, agitazione dei flutti*, che si riconnette al gr. *saleyò nuovo, agito, sàle agitazione, tempesta*. Interrogando l’intero sistema di turbolenze, il progetto sceglie di attraversare la tempesta e farsi scarto, dunque prodotto di essa, e quindi della selva.

Dall’archivio della Fundació Enric Miralles e Benedetta Tagliabue emergono gli strati messi in opera nelle fasi progettuali. Una serie di fotografie dimostra gli strumenti utilizzati per escogitare strategie di risposta: piccoli animali, pezzi vegetali, movimenti tellurici, accatastamenti di terra a seguito di attività di scavo, sono le parti di un racconto e gli indizi di un processo. Le immagini indicano un programma che già sottende le condizioni con le quali l’architettura si posizionerà. La precisazione con la quale il progetto prende vita si muove secondo l’idea di essere dentro “una topografia animata” e la necessità, quindi, di addensare i segni lungo le forze proposte dall’ambiente.

La composizione, in osservazione del disciplinare, si alterna pertanto in due passaggi fra loro diversi ma complementari, consequenziali ma anche indipendenti rispetto a una narrazione generale dei sistemi.

The present Venice cemetery suffers from a fundamental contradiction: on the one hand, fantastic architecture and on the other, exhausted land. [...] As if the intensity of all inhumations were present here a land that cannot grow. [...] The first stage proposes the continuation of the existing porticoed cemetery building out to the new field, from where one can either begin the exit towards the graves or enter the Repose courtyard through the church.

Il primo passaggio tuttavia già evidenzia le intenzioni progettuali accogliendo lungo i confini le tensioni di un dispositivo, quello della selva lagunare, pronto a cambiarne le quote e quindi i perimetri. Il margine che sarebbe stato a contatto con il cimitero esistente ospita una faglia dentro la quale l’acqua e altri elementi biologici possono entrare. Il sistema anticipa e accetta le variazioni possibili, dando seguito alla logica di un’organizzazione spaziale seriale, non più normata, però, dalla condizione di un’ortogonalità monumentale. Le variazioni, utilizzando un tema fondamentale nella pratica di Enric Miralles, argomentano le fasi di progetto entrando come materiale da lavoro, permanentemente utile e misurabile a seconda delle condizioni del sistema in cui vengono esaminate.

L’interrogazione di un materiale accidentale: ecco l’origine visibile e al tempo stesso, fuori di paradosso, occulta dell’o-

pera. Ma per conservare il suo effetto, la sua potenza evocativa, e infine per fare del mistero dell'origine un mistero autentico, tale opera deve allontanarsi sempre più dalla materia interrogata. Deve acquistare, come dice Ernst, una precisione inattesa, "per scoprire la causa originaria dell'ossessione o per produrre un simulacro di quella". Così possiamo dire che la causa originaria di Ernst proviene da due fattori: dalla materia interrogata, certamente – per esempio dalla materia consunta – ma anche, in breve, da un "ricordo infantile", forse di lui stesso, ma più probabilmente "di Leonardo da Vinci". In ogni caso questi due fattori sono esterni all'opera e lontani da essa. D'altra parte lo "sviluppo delle possibilità costruttive offerte dalla necessità di sostenere terreni" di cui parla Miralles. ↓ ▲

È l'ambiente stesso, come avvenuto in altre occasioni commentate da Lahuerta, a indicare le forze d'azione che EMBT individuano come realtà operativa e come "già architettura" ↓ L. Questo ribaltamento di gerarchie, dove l'architettura si è sempre imposta per sopravvivere alla forza delle maree, ristabilisce una continuità tra le parti, processando attraverso l'operazione veneziana del nero degli inchiostri "a germinal conversation of a feeling into a sketch, from a sketch into a model, from a model into a building, from a building into an occupancy, from an occupancy into a feeling, from a feeling into a sketch..." ↓ †.

In dettaglio il processo diventa progetto, ovvero linee e idee, così come la collezione di dati si configura come materiale per la costruzione dello spazio. Segni che restituiscono nel progetto d'architettura il dispositivo interrogato, in questo caso la "selva", per chiarire le posizioni teoriche che divengono, nell'atto della disposizione degli elementi spaziali, questioni pratiche.

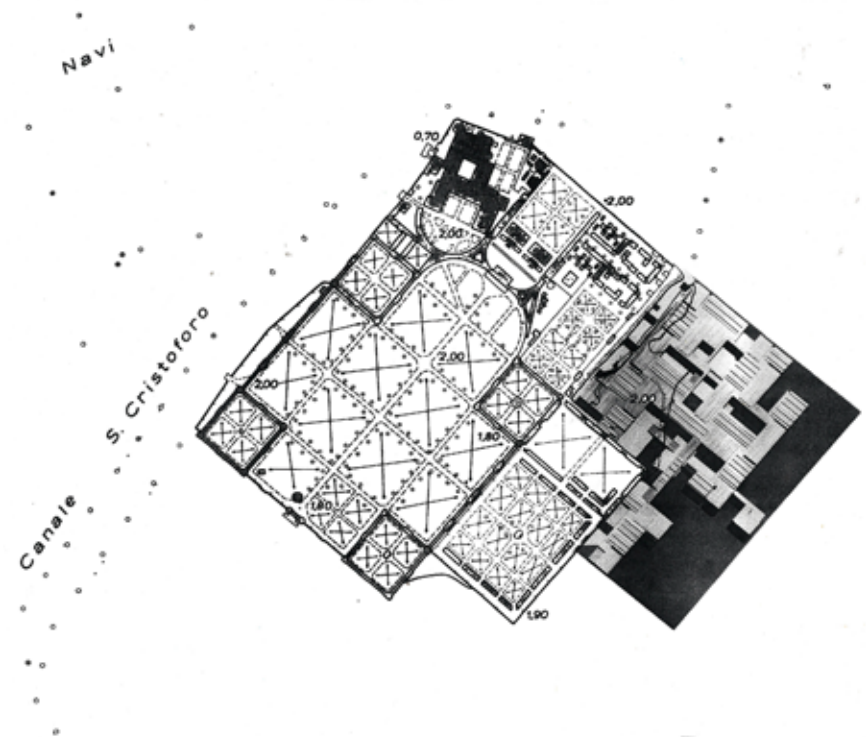
Le materie di assedio sono *un ammasso* di cose, riprendendo la definizione etimologica di selva, dove quest'ultima è sia processo che condizione: "as a process, forces of transformation unfurl at different scales and across diverse geographies, producing variegated social and ecological effects. As a condition, the moment of pause—of fallowness—is replete with potential to forge new social and ecological relations" ↓ *.

Il testo proposto dagli autori assume le sembianze di un racconto che raccoglie fra gli strati un uso delle tensioni che non restano impresse solo sul foglio da disegno ma si presentano come condizione per leggere uno spazio che si apre a più dimensioni di cui l'isola, il secondo "ambiente", è la lente.

Nella consapevolezza che le isole possano crescere o diminuire la loro estensione, gli autori legano la verificabilità dello spazio e del progetto alle condizioni che la laguna potrà offrire. Una que-

Prove dell'infestazione sono messe in opera nei disegni conservati in archivio dove il nuovo ospedale progettato da Le Corbusier diviene tentativo per "capire le diverse possibilità di crescita del nuovo cimitero. [...] Solenne, tra i suoi significati troviamo '...che si fa di anno in anno'" (EMBT, *Dossier di progetto*, 1998, p. 5, archivio).

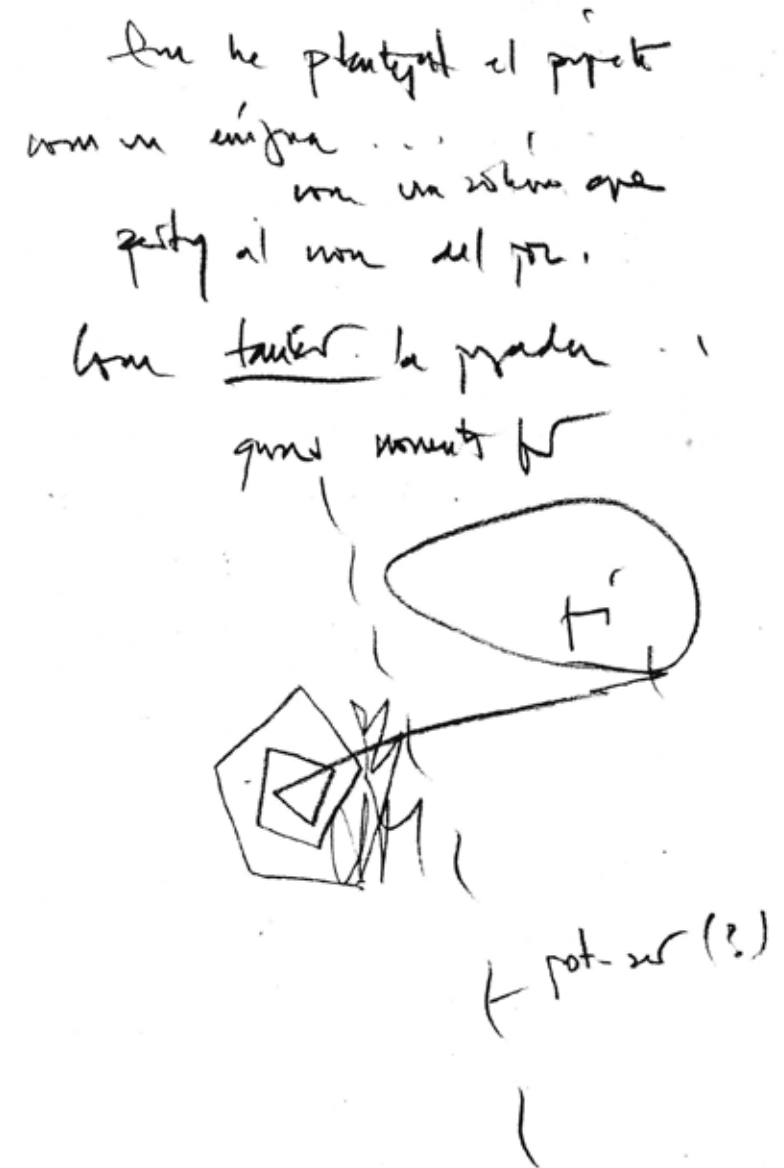
© Fundació Enric Miralles e Benedetta Tagliabue EMBT Architects.



Alcune strategie di attraversamento: il progetto per l'ampliamento.
© Fundació Enric Miralles e Benedetta Tagliabue EMBT Architects.



“Si propone un’isola [...] vorremmo fosse un pezzo di terra vergine”
(EMBT, *Dossier di progetto*, 1998, p. 17, archivio).
© Fundació Enric Miralles e Benedetta Tagliabue EMBT Architects.



stione che non restituisce un presupposto statico quanto un processo dinamico in grado di rispondere alle ecologie dell'ambiente.

L'isola di EMBT è interamente circondata dall'acqua, solo un passaggio, a partire dalla corte della prima costruzione, conduce direttamente al centro di essa. L'architettura è il risultato di un processo che si sommerà nel tempo e che crescerà secondo due fattori principali, il primo connesso alle maree, il secondo, collegato alla massa di rifiuti e fanghi che le ditte incaricate dall'Amministrazione riusciranno a raccogliere dai canali della città e nei dintorni per portarle in questa terra. Saranno quindi tempo e tempeste, azioni selvatiche, a dichiarare il destino, l'esistenza e la durata dell'avamposto di San Michele in Isola; un'isola disegnata dalle tensioni che insistono tra gli strati lagunari.

L'isola, figlia delle turbolenze, quindi, non ordina ma genera uno spazio vergine anti-monumentale, configurandosi come architettura di avanscoperta capace di posizionarsi tra i conflitti senza regolarne i processi. ⚡ ⚡ Essa ribalta l'immagine cimiteriale latina incoraggiando una visione possibile di vita oltre il lutto, dove vita è la terra vergine.

L'isola è perciò il risultato di un'alleanza tra parti scomposte e slegate, ovvero tra esperienza monumentale, tutelata della città, e laguna. In questo senso il progetto che nasce dalla raccolta di terre rifiutate, di scarti, fanghi, rimette in discussione le gerarchie compositive, senza abbandonarle, piuttosto ritornando a un processo che vede nella *costruzione di una terra*, di nuovo, l'origine possibile di una architettura.

"LA COMPLESSITÀ DEL SUO FARSI"

25 anni separano questo testo dalla comparsa e imminente sparizione dell'isola (rimasta su carta) di EMBT. Un progetto che non ha interrogato solo Venezia città, quanto, come osservato, soprattutto Venezia laguna, il suo "ambiente". Una *storia* vissuta e sperimentata secondo altre forme, non per questo dimenticata; non una storia dell'architettura quindi, o meglio, non solo, quanto una *storia naturale*.

Restituiti i lemmi presi in considerazione e incrociati quindi con gli inchiostri delle mappe veneziane, risulta evidente il processo di una architettura che ribaltando il monumento, non il suo senso, si rivolge all'ambiente per assorbire, da questo, tracce apparentemente invisibili.

Un ambiente interpretato come spazio del conflitto, dove selva non è esclusivamente un dominio naturale ma radice culturale e lente per leggere anche gli effetti e gli assedi della contemporaneità. EMBT posizionano una nuova geografia, mettendo in

lavorazione quella esistente, comprendendo i flussi modificatori che restituiscono a ogni immagine sempre una rappresentazione diversa della laguna. ⚡ ⚡ Gli oggetti sono rilevatori di cambiamenti, tessitori di uno stato di sprofondamento o di salvezza, posti ai confini di un apparato che in parte sembra chiuso ma che in realtà subisce costantemente interventi dal "fuori", incursioni.

L'ampliamento del cimitero, nelle vesti di isola, come se si volesse risarcire con terra "verGINE" il pezzo scomparso di San Cristoforo, non attacca e non difende, secondo quelle che sono le tecniche militari, ma attende. Il suo essere avamposto è quindi radicato nella sua "natura" di spazio autonomo ma eteronomo rispetto alle condizioni tumultuose che lo circondano. La scelta di liberarne i confini e di rendere quindi quello spazio isola, senza una vera possibilità di ancoraggio alla terraferma, presuppone una durata incerta ma progettata. Il metodo proposto è quello di un'architettura *in progress*, che diviene e si manifesta attraverso le condizioni e le forze che vengono esercitate su di essa, dunque, per mezzo di quella che Miralles definiva "la complessità del suo farsi" ⚡ ⚡.

Il farsi è la tattica con la quale presentare al mondo uno spazio concepito come avanscoperta, una strategia operativa che si determina con la consapevolezza di accettare modifiche e tempi, accelerazioni o ritardi, ovvero in grado di prefigurare cambiamenti. Recuperata la nozione di isola, e resa operativa nel palinsesto veneziano, essa diviene figura di sopravvivenza secondo un'azione logistica adattabile ai cambiamenti e indispensabile per gli attraversamenti tattici sperimentati nella trattativa militare.

Le possibilità dell'isola, in questo caso, non prescrivono l'idea di sottrarre ancora una volta terra, ma di aggiungerne altra, pronta, se necessario, a ritirarsi o a dissolversi nelle manifestazioni dei conflitti restituendo a Venezia, o meglio alla sua laguna, un sistema di misurazione altro. ⚡ ⚡

Questo perché in una riflessione ampia che ha coinvolto successivamente Édouard Glissant e Hans Ulrich Obrist, l'arcipelago se ispezionato attentamente, secondo le strutture proposte dagli isolari, si configura come passaggio, come occasione di attraversamento di quell'incerta tempesta che è la laguna.

Le isole sono la strategia adottata di costruzione che segue le prospettive individuate anche da Gianugo Polesello:

10 giugno 2002

Sul concetto di *città anfibia*. Le immagini di Benedetto Bordone. Sul concetto di *architettura nel/sul mare* (a proposito di Venezia e di Tenochtitlan).

I luoghi della incertezza tra mare e terra, le lagune. Come finiscono le centuriazioni in mare.

Le città diventano navi nel mare o sull'acqua.

Le isole naturali e la loro “costruzione” e Venezia come “artifac” deformato e formato.▲☞

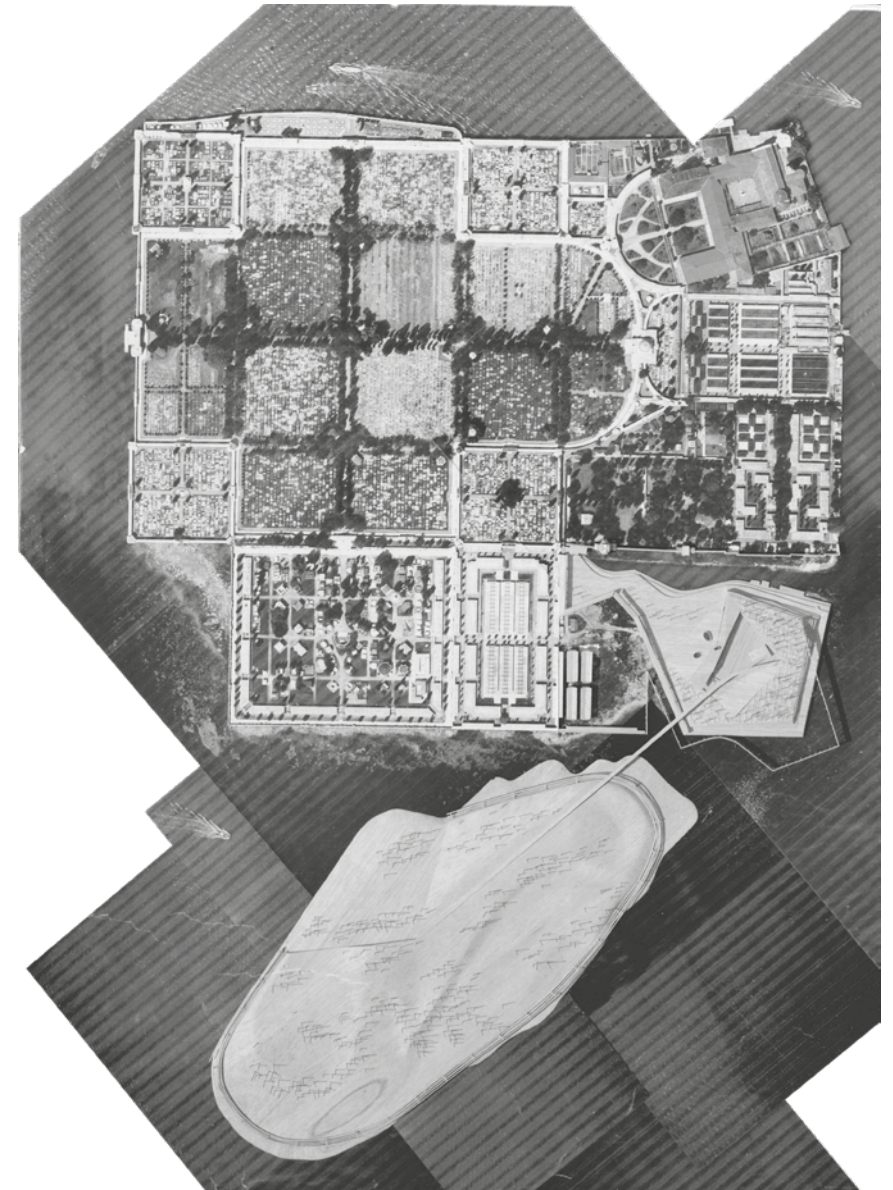
Tale appunto definisce progettualmente il mezzo per stabilire come *isola* sia connessione in un ambiente ambiguo e di come l'elemento spaziale, in questo caso circondato dalle acque, sia replicabile in altri sistemi nelle forme di radura, vuoto, oggetto di fuga verso il basso (strapiombo) o verso l'alto (torre).

Il processo che EMBT escogitano si basa sulla riflessione di quale mondo esista sopra e sotto la superficie progettata, uno spazio che in quanto tale si posiziona non solo in campo bidimensionale investendo tutte le direzioni possibili. Questo presuppone “l'unica regola [...] imprescindibile [...] [ovvero quella] nel procedere liberi dall'aspettativa che alla fine corrisponda veramente una ‘fine’”.▲↓

La diversità con cui il progetto dell'isola si propone è distante dalla costruzione della città, ma non da quella di un palinsesto composto da differenze topografiche, da fuori programmi, quella che si può definire realtà concreta del dispositivo selva. L'isola, figura capace di oltrepassare la distinzione tra interno ed esterno, si manifesta come la metafora progettuale con la quale operare in un sistema aperto, “universale” e non solo peculiare, estendibile, armando in questo senso gli strumenti progettuali di aspetti destinati ad attraversare un mondo complesso, non ordinario. Secondo tale apparato, il progetto di Eric Miralles e Benedetta Tagliabue si presenta come strategia operativa che dalla teoria della turbolenza estrapola variazioni e disegni, tracce, scegliendo di immergersi tra gli strati della selva veneziana affinché, una volta dentro, possa sopravvivere a nuove incursioni ampliandosi o ritirandosi a seconda delle occasioni, ovvero entrando a far parte del “respiro” che ogni 6 ore muta le quote di una “terra” senza fondazioni “reali” ma non per questo, dunque, senza architetture.

“Una forma sorprendente, una sorta di nuova terra, che potrebbe essere qui o in altri luoghi della laguna” (EMBT, *Dossier di progetto*, 1998, p. 18, archivio).

© Fundació Enric Miralles e Benedetta Tagliabue EMBT Architects.



✠ Si veda S. Marini, *Nella selva* | *Wildness*, in “Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts and Theory”, 3, *Nella selva* / *Wildness*, 2020, pp. 10-17.

☿ Si vedano G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Milano 2006; G. Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?* (2007), Cronopio, Napoli 2019; ed. or. *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, in AA. VV., *Michel Foucault philosophe, Rencontre internationale, Paris 9. 10. 11 Janvier 1988*, Editions du Seuil, Paris 1989.

⌋ Si veda T. Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016; ed. it. *Ecologia oscura: logica della coesistenza futura*, Luiss University Press, Roma 2021.

⌋ *Turbolenza*, voce in G. Devoto, G.C. Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze 1971, p. 2577.

⌋ D. Gentili, F. Giardini, *Selva e stato di natura: variazioni cinestetiche per il contemporaneo* | *Sylvia and State of Nature: Kinesthetic Variations for the Contemporary*, in “Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts and Theory”, 3, *Nella selva* | *Wildness*, 2020, p. 84.

⌋ *Turbolenza*, voce in G. Devoto, G.C. Oli, *op. cit.*, p. 2577.

✠ Si veda *Turbolento*, voce in O. Pianigiani, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, vol. 2, M-Z, Società editrice Dante Alighieri, Roma-Milano 1907, p. 1489.

⌋ Si veda *Turba*, voce in Ivi, p. 1488.

⌋ Si veda *Turbine*, voce in Ivi, p. 1489.

✠⌋ L. Woods, *Slipstreaming*, December 18, 2010 / 1:06 am, disponibile al link: <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2010/12/18/slipstreaming-2/>.

✠⌋ Si veda il significato di *metafisica della mescolanza* stabilito da E. Coccia in Id., *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*, il Mulino, Bologna 2018; ed. or. *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Payot & Rivages, Paris 2016.

✠☿ L. Woods, *Da Vinci blobs*, December 3, 2010 / 4:40 pm, disponibile al link: <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2010/12/03/da-vinci-blobs/>.

✠⌋ Alcune delle considerazioni riportate sono state elaborate durante l'assegno di ricerca *Avamposti. Architetture teoriche e concrete della selva* (responsabile scientifico: prof.ssa Sara Marini) presso il Dipartimento di Culture del progetto dell'Università Iuav di Venezia, annualità 1° marzo 2020-28 febbraio 2021.

✠⌋ G. Baso, M. Scarso, *Raccontare e interpretare la laguna. Descrizione catalografica delle opere a stampa*, in Id., C. Tonini (a cura di), *La laguna di Venezia nella cartografia storica a stampa del Museo Correr*, Musei Civici Veneziani, Iuav-Marsilio, Venezia 2003, p. XVII.

✠⌋ Si veda G. Romanelli, “*Venetia tra l'oscurità degli'inchiostrati*.” *Cinque secoli di cartografia*, in Id., S. Biadene, *Venezia piante e vedute. Catalogo del fondo cartografico e stampa*, Museo Correr, Venezia 1982, pp. 5-17.

✠⌋ Si veda A. Bertagna, *Il controllo dell'indeterminato. Pot'èmkîn villages e altri nonluoghi*, Quodlibet, Macerata 2010.

✠✠ J. Bridle, *Nuova era oscura*, Nero, Roma 2019, pp. 24-25; ed. or. *New Dark Age: Technology and the End of the Future*, Verso Books, New York 2018.

✠⌋ V. Gregotti, *Editoriale*, in “Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente”, 1, *Recinti*, 1979, p. 5.

✠⌋ G. De Carlo, *La città e il territorio. Quattro lezioni*, a cura di C. Tusciano, Quodlibet, Macerata 2019, p. 102.

☿⌋ M. Tafuri, *La «nuova Costantinopoli». La rappresentazione della «renovatio» nella Venezia dell'Umanesimo (1450-1509)*, in “Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente”, 9, *Rappresentazioni*, 1982, p. 28.

☿✠ Si fa riferimento al disegno elaborato da L. Ortelli, *Ricostruzione grafica del progetto di Alvise Cornaro per il bacino marciانو: a) fontana; b) teatro in acqua; c) «vago monticello»*, in M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*, Einaudi, Torino 1985, fig. 115, snp.

☿☿ “[...] in precedenza la sola isola di San Cristoforo era stata destinata a cimitero generale della città, secondo il decreto napoleonico del 1804, che imponeva, per ragioni igieniche, il trasferimento dei luoghi di sepoltura al di fuori dei confini cittadini”. V. Menchetti, *Il concorso per l'ampliamento del cimitero di San Michele in Isola a Venezia*, in P. Belardi (a cura di), *L'architettura del cimitero tra memoria e invenzione*, Edilprom, Perugia 2005, p. 149.

☿⌋ Si veda P. Blásquez Jesús, *San Michele. Entre ciel y mar* | *San Michele. Between Sky and Sea*, in “Proyecto, Progreso, Arquitectura”, 7, *Arquitectura entre concursos*, 7, 2012, pp. 146-159.

☿⌋ EMBT, *Ampliación del cementerio de San Michele de Isola* | *Extension of the Cemetery of San Michele in Isola*, in “El Croquis”, 100-101, *Enric Miralles + Benedetta Tagliabue 1995-2000*, 2000, p. 132.

☿⌋ E. Miralles, *Frammenti*, in M. Santangelo, P. Giardiello, *EMBT 1997/2007. 10 anni di architettura Miralles Tagliabue*, Clean, Napoli 2008, p. 11.

☿⌋ “Il Bordonè si sforza insomma di stabilire l'appartenenza delle discipline geografiche al dominio della scienza, con una dimostrazione articolata in diversi passaggi, che possono esser presentati nella successione seguente: precisato che l'*Isolario* è opera di topografia [...], egli afferma la dipendenza di tale ramo del sapere all'astronomia”. M. Donattini, *Introduzione*, in B. Bordonè, *Isolario*, Edizioni Aldine, Modena 1983, p. 14.

☿✠ D. Daou, P. Pérez-Ramos, *Island*, in “New Geographies”, 8, *Island*, 2016, p. 9.

☿⌋ Si veda *Isola*, voce in O. Pianigiani, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, vol. 1, A-L, Società editrice Dante Alighieri, Roma-Milano 1907, p. 722.

☿⌋ Si ringraziano Ilia Celiento e Damiano Di Mele per la disponibilità nel reperimento dei materiali d'archivio.

⌋⌋ M. De Michelis, M. Scimemi, *EMBT: Miralles Tagliabue. Architetture e progetti*, Skira, Milano 2002, p. 11.

⌋✠ “Il progetto per la prima fase dell'ampliamento consiste in un appezzamento di terra che, nella sua anomalia, stabilisce una relazione diretta proprio con la cappella esagonale, posta all'estremità opposta dell'isola: il suo perimetro, una sorta di pentagono deformato, si attacca solo per un lato al cimitero esistente, proprio il lato più regolare e organico del progetto. Il progetto non è chiuso, anche se è “completo”: il confine perimetrale del cimitero, pensato con pannelli prefabbricati in calcestruzzo e laterizi sostenuti da pali, è staccato dal bordo dell'isola e sospeso sulla superficie della laguna. Questa volta il ricorso alla suggestione del riflesso segue un percorso più esteso, poiché nel motto “per pavimento il mare e per tetto il cielo” con cui i progettisti presentavano la proposta sembra risuonare la preoccupazione per la condizione dell'osservatore in movimento: movimento dello sguardo e della posizione all'interno dell'isola”. Ivi, pp. 46-47.

⌋☿ EMBT, *Ampliación del cementerio de San Michele de Isola* cit., p. 136.

⌋⌋ “[...] una serie di movimenti si aggira tra i progetti, preoccupandosi di mettere d'accordo situazioni distinte, di mescolare differenti programmi, di estendere ogni costruzione a una serie di relazioni con l'intorno”. E. Miralles, *Introduzione*, in B. Tagliabue Miralles (a cura di), *Enric Miralles. Opere e progetti*, Electa, Milano 1996, p. 7.

⌋⌋ J.J. Lahuerta, *Per il momento...*, in B. Tagliabue Miralles (a cura di), *op. cit.*, p. 22.

⌋⌋ We would like to present our work within the context of this aspect: variations. [...] However, I would like to point out that these variations are in themselves working material, a material basis that is permanently useful, real, measurable and calibrated for specific conditions. These variations can be translated into plans but not into diagrams. [...] These plans, or these variations, are constructions from the outset. In other words, the one that is plan, that uses reality as its constructive and constrictive reference point, which includes the notion of measure, the senso of the specific, etc., is already architecture. [...] Dimensions, the line, the specifics, all construct this basis for work. From that point, the constant transformations and variations are what make the project move forward”. E. Miralles in E. Tuñon, L.M. Mansilla, *Notes on an Informal Conversation [with Eric Miralles]* | *Apuntes de una Conversación Informal [con Enric Miralles]*, in “El

Croquis”, 100-101, *Enric Miralles + Benedetta Tagliabue 1995-2000*, 2000, p. 21.

⌋⌋ J. Quetglas, *Enric Miralles [from Vers une architecture to the first volume of Oeuvres complètes | desde Vers une architecture al primer volumen de Oeuvres complètes]*, in “El Croquis”, 100-101, *Enric Miralles + Benedetta Tagliabue 1995-2000*, 2000, p. 29.

⌋✠ M. Chieffalo, J. Smachylo, *Fallow*, in “New Geographies”, 10, *Fallow*, 2019, p. 6.

⌋⌋ L'isola come avamposto inverte la visione statica per accogliere il moto, destinando a questo il suo processo e la sua organizzazione, non è la terra che determina le correnti quanto le correnti stesse a documentarne i confini.

⌋⌋ “Sono veramente sorpreso di come riesca ad accadere questo, di come cioè si possa far nascere una nuova topografia dall'incrocio di forme diverse [...] quando il costruito diventa topografia, è il momento in cui l'edificio diventa paesaggio”. E. Miralles, *Frammenti* cit., p. 13.

⌋⌋ E. Miralles, *Introduzione* cit., p. 7.

⌋⌋ “Today the city and the lagoon, the city and the marshlands, are distant realities turning their backs on each other, based on conflicting alternative physical and life laws. Tomorrow reality could, should, consider recomposing them in a new unit. Not a city invading the lagoon or marshlands, nor water invading and eroding the city. We need to conceive of a more complementary and integrated body, a landscape of different fragments, each with its 'plural' identity, a landscape-city, a city of water, capable of speaking a new language as well as of interpreting changing and liquid movements and flows life”. R. Bocchi, *The Waste Land-scape. Fragments of Thought for a Hypothesis of Landscape ad Palimpsest*, in A. Bertagna, S. Marini (a cura di), *The Landscape of Waste*, Skira, Milano 2011, p. 55.

⌋☿ G. Polesello, *Dai Quaderni*, a cura di G. Rakowitz, Il Poligrafo-Iuav, Padova-Venezia 2015, p. 246.

⌋⌋ M. De Michelis, M. Scimemi, *op. cit.*, p. 10.

VENEZIA E L'APOCALISSE. TRE PROGETTI DI MASSIMO SCOLARI E UNA POSSIBILE FUGA

ALBERTO PETRACCHIN

La foresta, è la molteplicità. Anche il mare è la molteplicità. Il diluvio crescente, il fuoco, la molteplicità ritorna sempre. Foresta, mare, fuoco, diluvio, figure della folla. †

Tre architetture, un'arca, delle ali e una torre, popolano la selva di Venezia. L'arca sceglie cosa salvare, fino a ricordare solo i "mostri" della città; le ali, rapaci, planano in picchiata sull'esistente alla ricerca di quel che resta; la torre, forse insieme ad altre in lontananza, trilatera la laguna, si arrocca, avvista e registra altre strategie per il futuro assistendo a schemi presenti che si modificano senza tregua. Sono architetture di un mondo ultimo, che sta sempre per finire, ma la cui fine è di continuo posticipata. Certo la scacchiera qui non è cartesiana e le mosse possibili, anche se calcolate e forse proprio per questo, evocano e provocano conseguenze incerte: queste tre architetture, siano alleate o separate nella loro azione, possono essere al contempo assolutamente necessarie e completamente inutili.

L'apocalisse è evocata per raccontare una condizione reale ed esperita: a Venezia *l'immobile attesa* "fa città". Essa non sprofonda più nelle sue acque ma affonda sempre di più nel fango della sua realtà, come la *nausea* o uno strato di cenere. La selva viene qui considerata come condizione che aleggia e che assale lo spazio, come il deserto e il mare nella tradizione medievale, è lo spazio dove un singolo e la comunità sono messi alla prova: al pari di una selva, reale e metaforica, la vita a Venezia è "epopea", non zona di confort ma di battaglia.

Le tre figure sono prese a prestito dall'opera di Massimo Scolari, il ragionamento invece è strutturato attorno a tre passaggi tratti da *Genesi* di Michel Serres, per verificare se il progetto possa essere un'apparizione tra un tempo apocalittico e una speranza escatologica. È di un'ombra gettata dalla città e del vivere questa ombra che qui si parla. Dentro, nessuna via di fuga, se non quella che si trova nel continuo cercare.

ARCA. SALVARE LA SELVA

Il molteplice. Tento di aprire alcune scatole nere in cui si nasconde, alcune scatole fredde in cui si raggela, alcune scatole sorde in cui tace. Senza speranza, tento di aprire lo scrigno di Pandora. Dal quale proviene l'inondazione o il rumore confuso. †

Dentro l'arca sono alloggiate alcune creature sconosciute. Inventate da Massimo Scolari, non hanno identità certa e sembrano provenire da un bestiario medievale, da qualche leggenda

o da una science-fiction: sono i mostri della città, traduzione in figura dei suoi problemi.

L'arca si prende qui il compito di una salvezza inversa dove il "problema della città", sempre vittima di cancellazione, viene sospeso e trattenuto per ripresentarsi a sollevare ancora la sua domanda, gli viene data la possibilità di ripresentarsi nel futuro. Catturando la città in un interno perenne, non perde la possibilità di costruire ancora la selva in un tempo avvenire. Come in ogni collezione "il pezzo più importante è sempre quello che manca; quello che provoca la tensione infinita della ricerca e rende la collezione un organismo in eterno divenire"¹. L'oggetto della salvezza qui è certamente Venezia, ma il suo lato oscuro, fatto di maree che invadono le case, paesaggi lunatici, terre che emergono e scompaiono, luoghi da sempre in attesa. Insomma, è la selva che quest'arca porta nel futuro, quell'ambiente che è appunto la città.

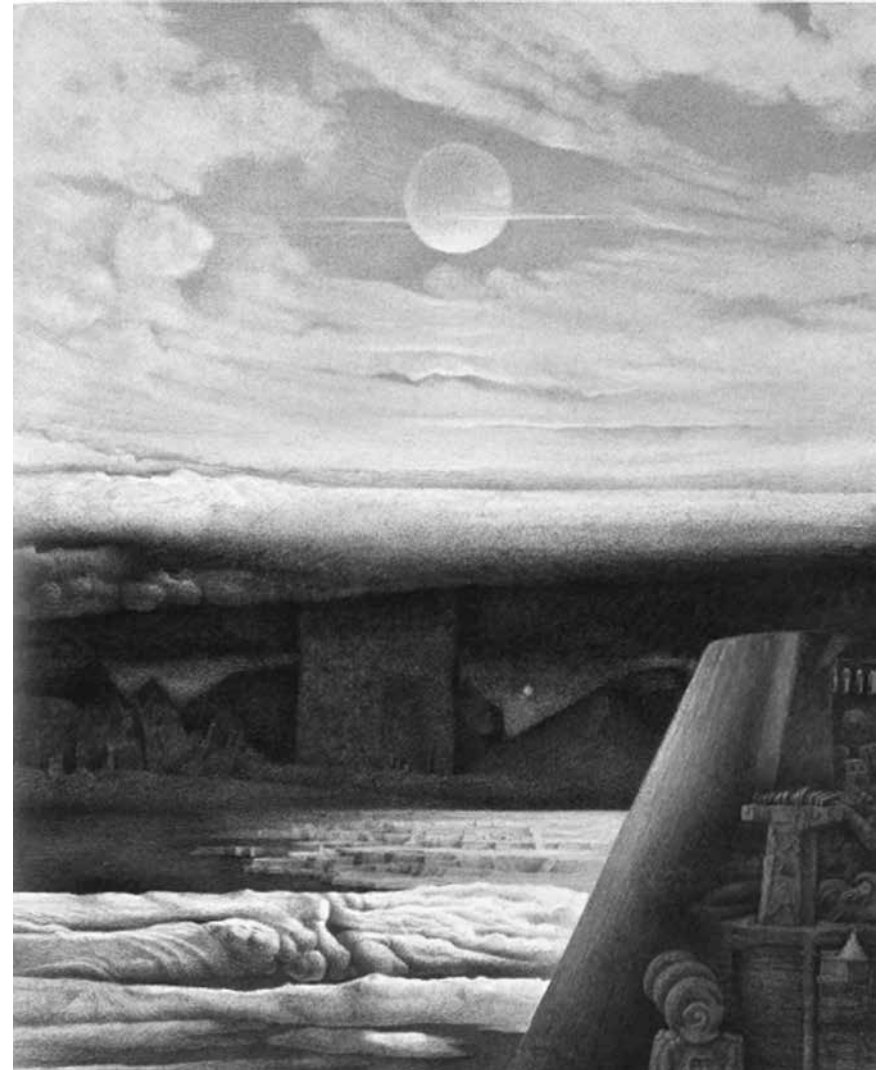
Arca, disegno del 1982, appare come concrezione del fondo del mare, incagliata in un'archeologia sepolta. "Epilogo di un'antica catastrofe planetaria, l'Arca di Noè ha raccolto la più completa collezione della Storia e ha posseduto quella qualità che la moderna escatologia nucleare ci nega: di essere anzitutto 'custode della vita.'² L'Arca assume qui le sembianze della presunta Arca di Noè, protagonista del racconto biblico del diluvio, e appare come un'architettura fortezza, completamente chiusa, muta, senza linguaggio. Non è noto se stiamo osservando il suo arrivo a destinazione o il momento prima della catastrofe, ancora una volta siamo in una posizione di attesa.

La figura è utile perché riassume tre fondamenti teorici del confronto con la selva: l'arca come architettura anticipatoria di un mondo nuovo; l'arca come strategia di fuga; l'arca come madre di altre architetture postume.

L'arca di Scolari è infatti "istruzione per l'uso" per la costruzione di architetture altre. La distruzione del tutto è affrontata tramite trasformazioni, i pezzi dell'arca diventano strumenti per costruire altre storie, per continuare la corsa in laguna e spiccare il volo. L'arca in sé è poca cosa, il suo corpo è certo per il lungo tempo, deve resistere e traghettare, ma è a scadenza determinata. Dentro la selva all'architettura non resta che sviluppare posizioni future su sé stessa.

Non animali o uomini escono dall'arca una volta terminato il diluvio, ma altre due idee di architettura per altri due itinerari che da quello dell'arca si biforcano. In *Glider* "due idee si compenetrano e si incorporano senza scegliere se non l'incertezza. Una appartiene alla pesantezza della parete, alla costruzione dell'architettura; l'altra, nata dal semplice raddoppio simmetrico della prima, rinvia alla leggerezza aerea, al volo"³. Come la colomba rilasciata da Noè

Massimo Scolari, *Immibile attesa*, acquerello su cartoncino, 42 × 33,8 cm, 1996. Courtesy: l'autore.



al termine del diluvio, va in ricognizione alla volta di nuove terre. *Turris Babel* è invece l'avamposto che l'arca cela al suo interno, simbolo certo della caduta ma anche di una nuova possibile rinascita, di un cammino che prosegue nel solco della selva.

Il suo vero progetto è il rilascio del suo contenuto, l'apertura del vaso di Pandora, oppure il riuso del suo corpo: L'arca è certo custode della vita e modello di ogni città futura "ma anche 'topos' della rigenerazione di un'umanità che viene 'punita' con la salvazione, con il peso delle sue responsabilità e dei suoi rimorsi" ¶ . Forse, una volta aperta, l'acqua alta tornerà a lavare la città.

ALI. RICOGNIZIONI

Non so o conosco male la posizione dei suoi luoghi singolari, non conosco i suoi punti, so farvi male il punto. Conosco molto mediocrementemente le sue interazioni interne, la lunghezza, il groviglio dei suoi rapporti e delle sue relazioni, conosco molto mediocrementemente il suo intorno. Esso invade lo spazio in cui si dilegua, prende il posto, lo cede e lo crea, con il movimento poco prevedibile. ʌ

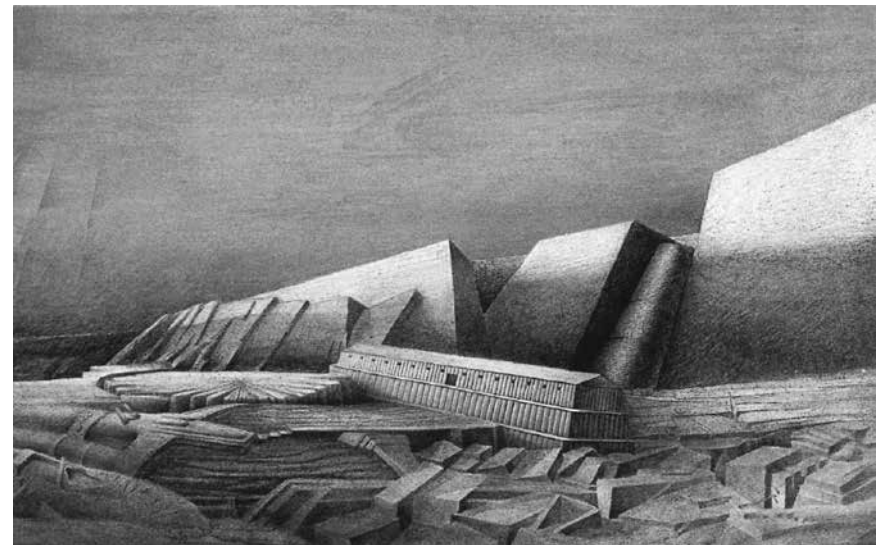
Uno dei mostri salvati dall'arca si è trasformato in una macchina volante che, come un aliante, sfrutta il vento suo motore e suo sicario. Rilasciato dall'arca poco prima del suo approdo nell'attesa della fine del diluvio, Glider inizia la sua ricognizione. Abitando temporaneamente il cielo può verificare se le acque sono defluite, come la terra è cambiata, quali terre sono abitabili, quali insidie si annidano. Il loro movimento non è prevedibile, perché non guidato ma governato da eventi che là sotto ne attirano lo sguardo indagatore: "Il Controllore non è sull'aliante, o per lo meno non si vede. Qui le cose controllano gli uomini che non determinano più gli avvenimenti, ma sono da questi determinati" ¶ ¶ .

Le ali vanno in cerca di città rimaste nascoste per secoli, rilevano architetture sepolte nel fitto della selva che riemergono poi come *montagne incantate*. Planano infine verso la laguna, a osservare *acropoli* o solcare ancora il diluvio, prendere slancio per tentare ancora un'altra fuga e studiare nuovi "paesaggi teorici" ¶ ¶ . Nessun silenzio durante il loro volare, che si riempie del fragore di lampi, fuochi, squarci e terre in movimento, sotto la terra è in subbuglio.

Solo in *La città segreta*, disegno del 1978, ne possiamo osservare l'arcano movimento, solitamente durante i suoi viaggi è immobile, una figura evidente che si staglia nel cielo a tagliarne i venti.

Si potrebbe spiegare questa scultura come espressione di quella libertà che il volare suscita in ognuno di noi, come ricordo dei voli di carta tra i banchi di scuola o degli incanti di fronte alle vertiginose evoluzioni delle rondini e al veleg-

Massimo Scolari, *Arca*, acquerello su cartoncino,
27 × 43,8 cm, 1982. Courtesy: l'autore.



giare maestoso dei rapaci. E forse riusciremmo solo a velare l'evidenza rammentandoci gli aerei che ogni giorno solcano i cieli dipingendo la modernità con le bianche scie impastate al respiro delle nuvole, o i punti troppo luminosi dei satelliti che deformano le antiche prospettive della volta stellata. ✠ ✧

Il corpo dell'architettura è qui libero da sé stesso, si è affrancato dalle sue dure leggi. Finalmente evoluto può puntare *oltre il cielo*. Le ali servono qui per fare un discorso sul rubare e recuperare quel che resta a terra e portare infine un vento nuovo. Sono un'architettura di ricognizione, in grado finalmente di farsi rapace, di cadere velocemente a terra in picchiata per poi risalire ad alte quote. La distanza variabile rispetto all'instabile quota zero veneziana ne segna lo sguardo: una porta per una città di mare, torri di Babele che si ergono come chiodi dal basso, canyon secolari che hanno scavato la terra, muraglie di ghiaccio che bloccano l'avanzata di nere tempeste, ziggurat e piramidi, montagne, distese vaste e vitree, sono le teorie da cui prendere le mosse, ancora una volta rifondare, costruire il mondo nuovo, progettare ancora. A questa nuova quota sempre sognata inizia una nuova storia: "Questo angelo-macchina è il messaggero di nuove terre e di nuove figure" ✠ ↓.

TORRI. L'ARROCCO

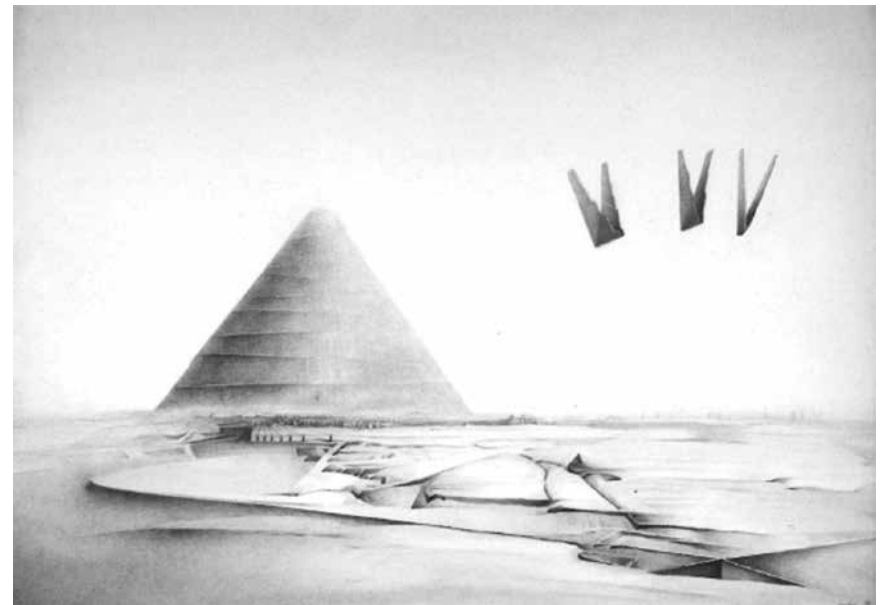
Immagino un nocciolo duro circondato di nuvole, vedo un'isola, una montagna, vedo un arcipelago sparso in mezzo al mare *noisieux*, un massiccio che si staglia sotto la neve e nelle nubi. Immagino un insieme di oggetti distinti, pezzi, falde di Babele, immersi nel clamore delle lingue, mura attraversate o ricoperte di vischioso furore. ✠ ▲

Finalmente in volo, abitanti dell'aria, vediamo un arcipelago di torri a guardia della città, osservatrici della selva Venezia.

In basso la terra è in frantumi, popolata da "piccole costruzioni distrutte, rocchi di colonna senza capitelli, terra, frammenti, sassi, ciottoli, polvere, luride vergogne della terra impastati con corpi dal gas e amalgamati alla terra dalle intemperie" ✠ ↓. Un luogo fangoso e oscuro, descritto da Massimo Scolari come inabitabile, dal quale serve fuggire, sul quale serve ergere baluardi.

In *Turris Babel*, disegno del 1982, la foschia riempie lo spazio, siamo dentro un'aria di polvere. In primo piano, sulla destra, vediamo due figure misteriose che osservano di profilo verso un punto imprecisato, immerse e fuse con un altopiano scomposto fatto anch'esso di macerie o frammenti del loro stesso colore. Poco più avanti si alza improvvisa una grande torre, fatta di due grandi lame che accostandosi disegnano uno squarcio e uno

Massimo Scolari, *La città segreta*, acquerello su cartoncino, 25,5 × 36,4 cm, 1978. Courtesy: l'autore.



spazio verticale che nasconde e custodisce i tesori e i segreti dei suoi antichi costruttori. Tuttavia, la sua fondazione non ci è nota, alla torre mancano i primi dieci piani ed è come costruita interamente per il cielo. Più in fondo si può notare una seconda torre, diversa dalla prima, completamente chiusa in sé stessa.

Come tutti gli altri ziggurat costruiti dai “popoli venuti della montagna dell’est”, essa era simbolo artificiale di cime olimpiche dove gli uomini potevano avvicinarsi agli dei o invocarne la discesa [...]. Così il testo della Genesi (XI) riconosce la *hybris* nella libera volontà di ‘costruire una città a una torre la cui cima tocchi il cielo’, interrompendo l’empio progetto con la *confusio linguarum* e la dispersione delle genti che non si capiscono a vicenda: castigo divino, ma anche acceleratore della definitiva diversificazione linguistica, già iniziata dopo il Diluvio. ✠ †

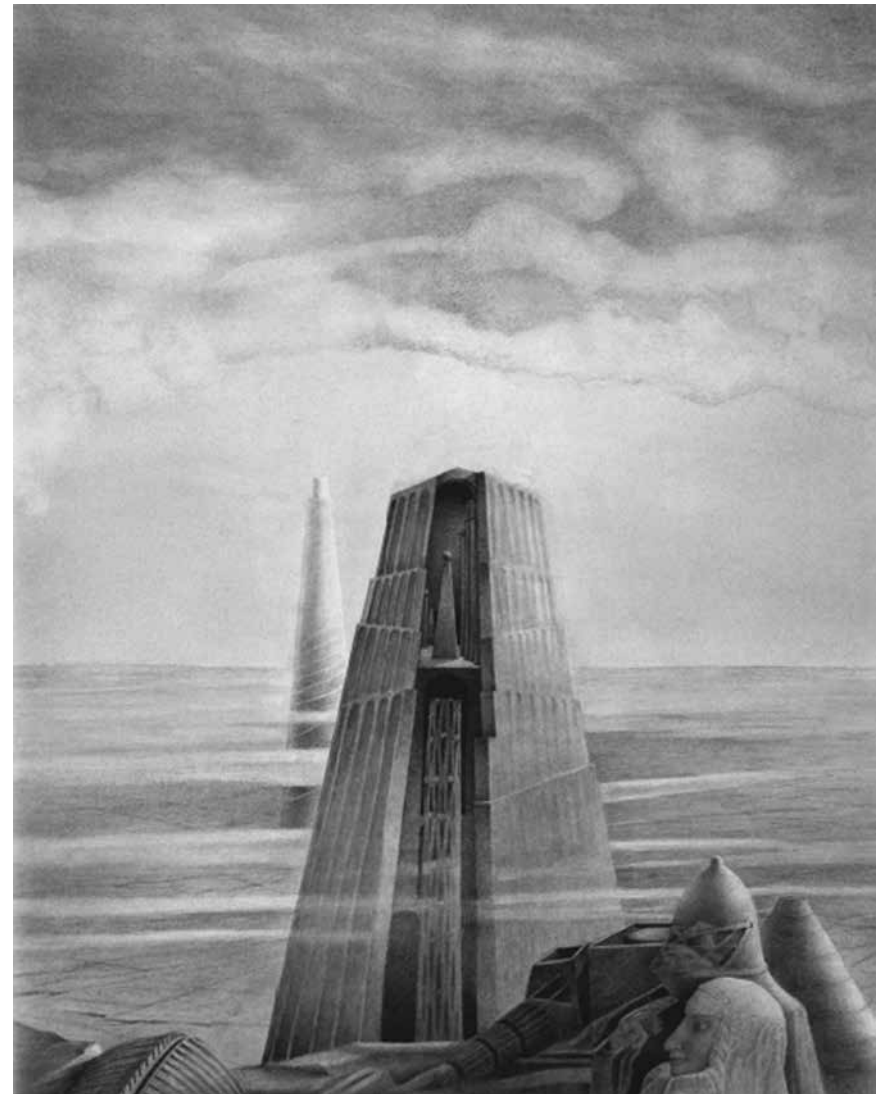
Da sempre le torri sono utilizzate per triangolare un territorio, misurarlo, attrezzarlo, abitarlo senza togliere spazio: l’architettura “tolta” della torre parla poco, è laconica, ma restituisce molto, si mette a disposizione al tempo stesso per stare dentro al problema e per fuggirlo.

Da definizione etimologica “torre” assume un doppio senso. Come sostantivo viene definita “edificio eminente per esplorare”; come forma verbale sta appunto per “togliere”, dunque “alzare”, “sollevare”, e poi “portare” e “sopportare” ✠ ✠.

Da un lato quindi l’architettura torre si assume il compito di esplorare, appunto controllare un dato territorio stando ferma. Come in una partita a scacchi il movimento è l’arrocco, per proteggere il re osservando come la partita procede, come il contesto sta cambiando. In questo senso la torre è una strategia del prender tempo, per agire in seguito. Siamo ancora dentro al paradigma dell’attesa, che fa del progetto minimo, del non progetto il centro della propria azione, fino alla sospensione dell’uso. Qui l’atto di resistenza coincide in parte con il suo opposto, con una deposizione del tutto, perché nella torre ci si ritira per un certo tempo. Sotto, infatti, la selva può fare il suo corso, il molteplice di cui parla Michel Serres può prendersi lo spazio che vuole, forse avere la sua rivincita. Dall’altro è strategia di supporto, perché in grado di portare il peso di qualcosa che è manchevole e che va aiutato, potenziato, è un’architettura che va in supplenza. Certo resta lo sforzo di costruirsi posizioni in quota, di elevarsi dalle macerie, da quel poco che resta sulla terra.

“La torre si configura [dice Scolari] come la parte terminale di uno *ziggurat* sprofondata nella laguna” ✠ †. La processione di torri fa parte della selva di chiodi, è su torri che Venezia oggi si erge trovando ancora una volta rifugio, sua salvezza e al tempo stesso

Massimo Scolari, *Turris Babel*, acquerello su cartoncino, 65 × 51 cm, 1982. Courtesy: l’autore.



suo futuro. Alle torri il compito di puntare al cielo, nel tentativo di raggiungere le ali che nel frattempo percorrono l'aria lassù fissando un nuovo punto di arrivo, un'architettura ad altra scala.

Come una Torre di Babele oggi per la prima volta nella loro storia la terra e i palazzi della città sono salvifici, possiamo davvero camminare sulle acque, perché la minaccia è bloccata, tenuta in latenza. In assenza di questo grande autore cambiano i pedoni della scacchiera: la selva è sempre lì, intravista e annunciata.

APPARIZIONI

Se ci si chiede, in piedi, interessati, tesi, se siamo viventi, è perché sappiamo, è perché speriamo che arriverà l'imprevedibile, che non avrà nessun legame con il già là o il già provvisto, che ci prenderà alla sprovvista e che bisognerà negoziarlo. Incontri in mezzo al crocevia, dramma, chance, mutamento di rotta. ✠ 人

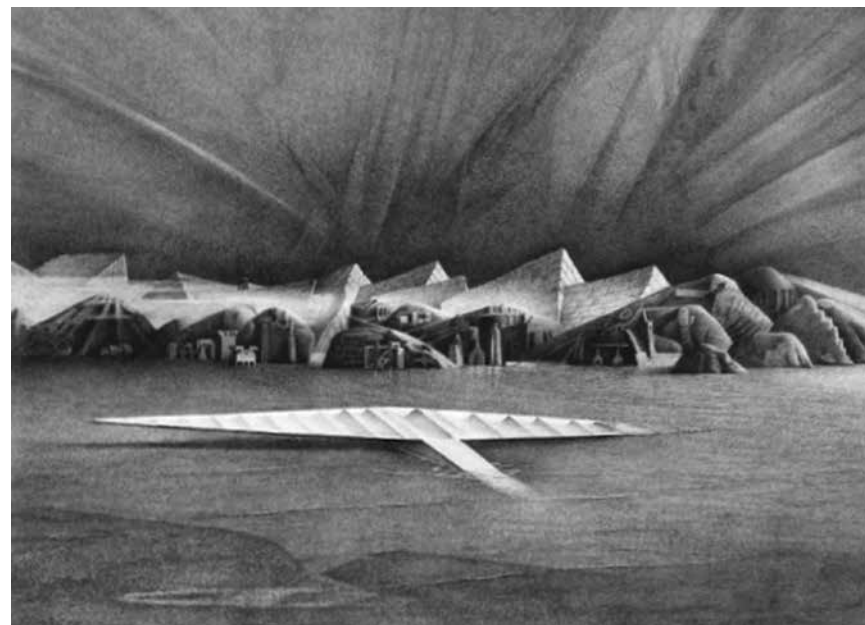
Le tre figure qui considerate, nei loro appostamenti, nei loro viaggi e nei loro sguardi, sono trascinate infine in un unico atto: ci interrogano sul progetto come possibile apparizione nella selva, una teoria dello spazio inutile.

Il trittico ha preso vita in tre diverse installazioni, mirate a metterne in luce i meccanismi e le strategie tra loro alleate. L'arca viene realizzata da Scolari per la Triennale di Milano del 1986 "Il progetto domestico". Il progetto prevede la ricostruzione dell'arca biblica a partire dai racconti biblici e da antichi trattati; il risultato è un'architettura doppia il cui esterno è in scala 1:5, mentre l'interno, in scala reale, riprende le dimensioni originali di una campata interna dell'arca originale. L'arca risulta così un modello del mondo, suo simbolo e semmai prodromo di un mondo possibile. Dentro, solo spiriti ed evocazioni, al massimo teorie. L'unico tesoro è un busto bronzeo di Hypnos, dio dell'oblio, per parlare della scelta, dell'impossibilità quindi di salvare tutto ma di portare con sé nel futuro solo quanto è necessario. L'arca qui è solo pretesto per parlare di salvezza o, meglio, dell'impossibilità della sua completa realizzazione: alcune cose potranno essere portate nel futuro, altre verranno scelte per essere dimenticate.

Glider nasce da due elementi obliqui sottratti all'Arca e ricongiunti a formare appunto un aliante. Il progetto è stato presentato alla Biennale di Architettura di Venezia del 1991, per l'ingresso degli Arsenali. La loro vita di ricognizione resta tuttavia confinata dentro i disegni dell'autore.

Infine, *Turris Babel* deriva da un'ala di *Glider* che ruotando attorno al suo asse, in piedi, diventa una torre. Il progetto è stato

Massimo Scolari, *Acropoli*, acquerello su cartoncino, 24,3 × 33,7 cm, 1984. Courtesy: l'autore.



presentato dall'autore alla Biennale di Architettura di Venezia del 2004 e narra il crollo della torre: un fulmine dal cielo la distrugge, ma tre suoi frammenti rimangono intatti, pronti per un nuovo assemblaggio:

Certamente la saetta che cade sulla torre la dirocca, ma allo stesso tempo è portatrice di altissime temperature, di metamorfosi profonde che mutano la materia con sfrigolii e producono mirabili sintesi vitali. ☿ ♀

L'arca stessa si fa salvatrice della città e dei suoi mostri, o al contrario la traghetta verso la sua fine; ma può diventare anche istruzione per l'uso, se non proprio materia per altri progetti nel futuro.

Oggi, alcune normali presenze si palesano sfrecciando su piccole barche a motore per appropriarsi di terre emerse in laguna, sono i protagonisti del film *Atlantide* del regista Yuri Ancarani ☿ ♀. Sono arche che raggiungendo velocità estreme vogliono spiccare il volo, per poi arroccarsi in mondi poco noti. È una fuga dall'oro per andare a camminare nel fango, una fuga dalle norme alla ricerca di avventure stando nei pressi di casa. Velocissimi barchini la cui tecnica è stata manomessa per sfidare ancora di più il vento per vincere l'attrito con l'acqua, si stagliano su immagini a campo lungo dove solo l'acqua ferma e la vegetazione sembrano resistere. In questi territori si entra con gli strumenti necessari, sfondando la selva con i rifornimenti e le provviste che permettono di potenziare il proprio essere inermi e nudi. In questi territori si va per perdersi.

Vie d'uscita non ve ne sono, vie soltanto, che dovremo costruire mentre si va, si cerca. La mèta non è determinabile, epperò occorre tenere lo sguardo ben lucido per cogliere tutto ciò che durante il viaggio ci viene incontro e *contro*. ☿ ☿

☿ M. Serres, *Genesi*, Il Melangolo, Genova 1988, p. 73; ed. or. *Genèse*, Grasset, Paris 1982.

☿ Sulla dimensione fangosa di Venezia si veda N. Emery, *Walter Benjamin e l'aura di Venezia*, in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory", 1, *Supervenire*, 2019, pp. 86-107.

☿ Si veda J. Le Goff, *Il deserto-foresta nell'Occidente medievale*, in Id., *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Laterza, Roma 1985, pp. 3-24.

♠ M. Serres, *op. cit.*, p. 75.

⌋ M. Scolari, *Arca. XVII Triennale di Milano*. 1986, in G. Marzari (a cura di), *Massimo Scolari*, Skira, Milano 2007, p. 119.

⌋ M. Scolari, *Arca*, in R. Moneo (a cura di), *Hypnos: Massimo Scolari Works, 1980-1986*, Rizzoli-Harvard University Graduate School of Design, New York 1987, p. 73.

* M. Scolari, *Glider*, Catalogo della mostra tenutasi alla Galleria del Barbacan, 22 maggio-22 giugno 1992, Galleria del Barbacan, Treviso 1992, p. 7.

⌋ M. Scolari, *Arca*, in R. Moneo (a cura di), *op. cit.*, p. 63.

♠ M. Serres, *op. cit.*, p. 76.

☿ ♀ M. Scolari, *La torre sepolta*, in G. Marzari (a cura di), *op. cit.*, p. 99.

☿ ☿ Si veda M. Gandelonas, *Massimo Scolari. Paesaggi teorici*, in "Lotus International", 11, 1976, pp. 57-63.

☿ ☿ M. Scolari, *Glider* cit., p. 6.

☿ ☿ F. Rella, *Lo sguardo dell'Argonauta*, in R. Moneo (a cura di), *op. cit.*, p. 13.

☿ ♠ M. Serres, *op. cit.*, p. 217.

☿ ⌋ M. Scolari, *Turris Babel*, in G. Marzari (a cura di), *op. cit.*, p. 102.

☿ ⌋ M. Scolari, *Forma e rappresentazione della Torre di Babele*, in Id., *Il disegno obliquo. Una storia dell'antiprospektiva*, Marsilio, Venezia 2005, p. 191.

☿ * Si vedano le voci "torre" e "togliere", dizionario etimologico online, consultato il 27.03.2022.

☿ ⌋ M. Scolari, *Turris Babel*, in G. Marzari (a cura di), *op. cit.*, p. 198.

☿ ♠ M. Serres, *op. cit.*, p. 224.

☿ ♀ M. Scolari, *Turris Babel*, in G. Marzari (a cura di), *op. cit.*, p. 198.

☿ ☿ Y. Ancarani, *Atlantide*, Dugong films-Luxbox-Rai Cinema, 2021.

☿ ☿ M. Cacciari, *Paradiso e naufragio*, Einaudi, Torino 2022, dall'aletta di copertina.

DI CASE, ISOLE E SELVE. OMEOMERIE VENEZIANE

GIOVANNI CARLI

“Dalla realtà e dal mito di Venezia noi possiamo costruire una Venezia analoga”[‡], scrive Aldo Rossi. Una lettura omeomerica[⊗] di Venezia consente di compiere movimenti che toccano architetture geograficamente distanti, apparentemente diverse, ma sviluppatasi da un seme comune. Ipotizzando di ridurre il territorio lagunare a uno scheletro carbonioso[⋈], dall’analisi molecolare risulterebbe che gli atomi di Venezia sono le sue stesse isole: particelle mobili, per radice etimologica[⋈], che, private della tangenza alla terraferma, fluttuano sull’instabilità della materia liquida. Abitare l’isola pone in una condizione di sospensione in quanto sfrutta il distacco dal quotidiano per favorire il ritorno a una forma di selvatichezza. Se dalle ricerche di Joseph Rykwert emerge come la capanna primitiva sia sempre collocata entro una scena remota e atemporale denominata “paradiso”[⋈], la casa sull’isola, nell’immaginario collettivo, è spesso teatro di fughe o prigionie, di lotte per la sopravvivenza, di strategie di difesa e/o attacco – *bellum omnium contra omnes* –, di progettualità future. Paradigmatica è l’isola di Prospero in *The Tempest*, dove Shakespeare progetta il naufragio dentro i confini del magico e del soprannaturale[⋈]. L’isola è dunque qui interpretata come *locus horridus*, il *topos* letterario che nella *descriptio locorum* è opposto al *locus amoenus*: la casa ivi costruita sancisce il patto di conciliazione cosmica tra stato di Natura e stato delle Cose[⋈]. Il percorso di seguito intrapreso approfondisce modelli abitativi insulari di coesistenza tra il domestico e il selvatico: partendo da Venezia si raggiungono geografie altre, dove sono riconoscibili tracce della città lagunare.

Nell’estate del 1917, all’apice della Prima guerra mondiale, Corto Maltese, il marinaio protagonista delle avventure nate dalla matita di Hugo Pratt, si trova a Venezia, impegnato nella ricerca di un antico documento. Si tratta della mappa che indica la posizione dell’Eldorado, disegnata sulla pelle della schiena di un monaco francescano del XVI secolo, scuoiato da una tribù amazzonica, e conservata presso la biblioteca del complesso monastico di San Francesco del Deserto, isola alla quale approdò il santo d’Assisi di ritorno dalla quinta crociata. Il racconto si apre nell’ora del vespro[⋈]; mentre è accompagnato dal suo nocchiero verso il monastero, Corto Maltese nota una casa che occupa gran parte della superficie di una piccola isola (un’invenzione letteraria di Pratt): contrariamente alla legge imposta dal coprifuoco che vieta l’accensione di qualsiasi tipo di illumina-

ZAV Architects, Presence 2, Hormuz Island, Iran. Vista zenitale di Majara Residence. Courtesy ZAV Architects. Fotografia DJI, 2020.



zione dal tramonto all'alba, una luce è visibile da una finestra. È chiamata "la casa dell'angelo della finestra d'Oriente" ㄥ, abitata da una misteriosa ragazza paralitica che è riuscita ad abbattere cinque aerei austriaci: "un angelo che sfida le leggi militari" ㄝ. Hugo Pratt si ispira all'opera di Gustav Meyrik ㄝ ㄝ non solo per il titolo, di cui cambia il punto cardinale, ma anche per la trattazione di temi come la ricerca del mito, la magia, il gioco del doppio e la fuga. Nel proseguo della trama, infatti, si scoprirà che quell'"angelo" è in realtà un "demone": sotto le mentite spoglie della giovane paralitica si nasconde Venexiana Stevenson, nemesi di Corto Maltese, il cui piano strategico è trafugare la mappa dell'Eldorado dalla biblioteca di San Francesco del Deserto per poi fuggire in Sudamerica. La casa, dunque, assolve una duplice funzione: è il nascondiglio dell'antagonista, luogo di stasi e silenzio, e al tempo stesso presidio militare, luogo d'azione. Sulla base di tale osservazione, si riscontra applicata quella operazione urbana che Ugo La Pietra definisce "appropriazione dello spazio" ㄝ ㄝ. Si assiste, *de facto*, al recupero di un luogo provvisoriamente disponibile (l'isola e la casa sono abbandonati dal legittimo proprietario) e allo sviluppo di una progettualità applicata a un territorio in cui si trovano in embrione i parametri che caratterizzano l'intervento dell'individuo nella definizione del suo ambiente: l'uso della proprietà e del terreno, lo sfruttamento delle risorse naturali, degli strumenti e dei confini. L'invenzione dell'isola-presidio di Pratt ha un modello reale all'interno della laguna, ovvero i cinque ottagoni ㄝ ㄝ difensivi costruiti dalla Serenissima nel XVI secolo, quando la città era minacciata dall'avanzata dei turchi. Uno di questi, l'Ottagono Alberoni, è oggi proposto sul mercato dalla Lionard Luxury Real Estate di Firenze ㄝ ㄝ. Presentato sotto la tipologia di "isola privata", l'ottagono è descritto con le seguenti specifiche: quattrocentocinquanta metri quadri di spazi interni (corpo di fabbrica dell'antica polveriera) e duemila metri quadri di spazi esterni (un'impenetrabile selva di arbusti). La scheda tecnica promette: cinque camere da letto, tre bagni, una *dépendance*, una cantina e un parco. La trattativa è riservata, anche se un articolo del quotidiano "La Stampa" ㄝ ㄝ riporta come prezzo di vendita la cifra di otto milioni di euro. Un'istantanea scattata dal satellite restituisce l'immagine di un luogo esteticamente minaccioso, conforme alla definizione di *locus horridus* ㄝ ㄝ. Lo sviluppo di un agglomerato arboreo informe, divoratore, compresso tra gli otto lati della figura geometrica, consente di ricondurre l'anatomia dell'isola alla "macchina morbida" ㄝ ㄝ di William Burroughs, metafora di un corpo sottoposto all'assedio di una schiera famelica di parassiti. In riferimento al libro del sopracitato auto-

re americano, la coppia di artisti/e Jakob Lena Knebl e Ashley Hans Scheirl realizza l'installazione *Invitation of the Soft Machine and Her Angry Body Parts* all'interno del padiglione austriaco in occasione della Biennale d'Arte di Venezia 2022 *Il latte dei sogni*. Lo spazio è trasformato in una scenografia domestica surrealistica. Knebl e Scheirl, pionieri/e del movimento *queer* in campo artistico, progettano la propria trans-dimora come un essere espositivo in cui le singole stanze della casa borghese si fondono per partorire un organismo eteroclitico ed entropico. Occhi, *silhouette* aliene, ani, sostanze vischiose, vetro, acciaio, ceramica, brani di Centre Pompidou, carta da parati, *trompe-l'oeil*, poliuretano, nuvole e carri armati. La *Soft Machine* è caratterizzata dall'annullamento dell'ordine gerarchico perché ogni elemento, nel *chaos* primordiale del *locus horridus*, ricopre un ruolo, assume un significato, al fine di anticipare l'assetto di un distopico futuro di connivenza multi-specie. Tale visione era già stata anticipata, sempre a Venezia, in occasione della Biennale di Architettura 2021 *How Will We Live Together*, da *Refuge for Resurgence* del collettivo britannico Superflux. L'opera si colloca in un domani non troppo lontano, quando la Terra, per gli effetti del cambiamento climatico, sarà sommersa dalle acque. Gli autori presentano all'interno delle Corderie dell'Arsenale una sala da pranzo allestita per ospitare un simposio di esseri mostruosi formati dalla miscela genetica tra umani, insetti e uccelli. Si desume, e qui è importante sottolinearlo, che gli habitat di queste nuove creature non potranno essere altro se non frammenti di terre insulari, reliquie dei vecchi continenti riconfigurati dal biblico diluvio. L'ottagono e le installazioni veneziane sembrano dunque lanciare una nuova sfida all'architettura, chiamata a confrontarsi con una Natura colonizzatrice, bramosa di riconquistare ciò che in passato le è stato tolto.

In questa condizione di preveggenza e fantasmagoria, si immagini ora di fare uso di uno dei dispositivi veneziani per l'attraversamento delle frontiere citati in un altro racconto di Pratt, *Corte sconta detta arcana*. L'autore scrive:

Ci sono a Venezia tre luoghi magici e nascosti: uno in Calle dell'Amor degli Amici, un secondo vicino al Ponte delle Maravegie, un terzo in Calle dei Marrani a San Geremia in Ghetto. Quando i Veneziani (qualche volta anche i maltesi) sono stanchi delle autorità costituite si recano in questi tre luoghi segreti e, aprendo le porte che stanno in fondo a quelle corti, se ne vanno sempre in posti bellissimi e in altre storie. ㄝ ㄝ

Convenzionalmente riconosciute come gli elementi architettonici che segnano il transito tra gli ambienti (interno/esterno, caldo/freddo o solido/liquido, nel caso dell'ecologia veneziana),

ZAV Architects, Presence 2, Hormuz Island, Iran.
Vista di Majara Residence, prospetto nord-ovest. Courtesy ZAV Architects.
Fotografia di Tahmineh Monzavi, 2020.



ZAV Architects, Presence 2, Hormuz Island, Iran.
Cupole di Majara Residence. Courtesy ZAV Architects.
Fotografia di Payman Barkhordari, 2020.



nelle narrazioni di Pratt porte e finestre agiscono da fondamentali per l'evasione: aperte ai flussi e ai contro-flussi degli eventi, esse sovvertono le regole del Tempo e dello Spazio ¶ ʌ. Si apra la prima porta. L'assunto di un'omeomeria veneziana sul binomio isola-casa qui presentato individua nel progetto scenografico del film *Seom* ¶ ʌ (*L'isola*), scritto e diretto dal cineasta sudcoreano Kim Ki-duk, un ulteriore elemento per l'argomentazione. L'azione si svolge unicamente al centro di un lago, circondato da una foresta, dove sorge un villaggio galleggiante composto da numerose case colorate. Ogni casa è un'isola, ogni isola è una casa ¶ ʌ. Non vi è alcun contatto tra le costruzioni, così come tra i rispettivi inquilini, tutti uomini. Il villaggio è un *refugium peccatorum*, vi risiede chi fugge da un reato, chi da un'esistenza tormentata. La distanza e il silenzio consentono l'anonimato e non richiedono spiegazioni. La giovane Hee-jin gestisce il villaggio, pulisce le case, fornisce cibo e attrezzature agli occupanti e traughetta i loro ospiti, quasi esclusivamente prostitute. Il rapporto sentimentale che nascerà tra la donna e un omicida degenererà rapidamente, innescando una concatenazione di violenze, sevizie e mutilazioni. Ki-duk ricostruisce la capanna primitiva e la inserisce non nella selva dal benefico tepore illustrata nel frontespizio dell'*Essai* dall'abate Laugier, o teorizzata dal già citato Rykwert, ma nella *sylva obscura* cresciuta nell'abbraccio tra Eros e Thanatos. Nel villaggio galleggiante, ennesima *maquette* tra le decine delle false Venezie asiatiche – l'ultima è proprio la coreana Bunezia, la Venezia della città portuale di Busan –, la singola unità richiama l'antica cavana ¶ ʌ (“capanna”) veneta, non tanto per la forma quanto per la funzione di “ricovero”. Se la costruzione originaria in legno e paglia offre riparo all'imbarcazione, la casa galleggiante funge da riparo per l'anima paranoica, empia perché carica di *voluptas*, che non può aspirare all'*amoenus* ed è costretta in un *horridus* che, come nella *Hypnerotomachia Poliphili*, “è un luogo ostile, che provoca terrore nel protagonista e non lo porta a nessuna meta pacifica, anzi, lo ‘attacca’ strappandogli i vestiti con le spine dei cespugli tra i quali egli cerca di farsi strada, inciampando continuamente” ¶ ʌ.

CUPOLE

Quanto sopra esposto inquadra l'isola come *locus horridus* in riferimento a una *sylva* che è *de facto* composta da una massa boschiva. Storicamente, nella *descriptio locorum* sono elencate altre categorie di *loci*; come osserva Magdalena Bartkowiak-Lerch “una varietà delle immagini topiche fu sviluppata anche dall'agiografia medievale, specialmente dalla letteratura patristica,

nella quale appaiono descrizioni di luoghi deserti e sassosi e grotte fredde e buie” ¶ ʌ. Polifilo, nelle prime pagine dell'*Hypnerotomachia*, dopo essersi addormentato, si trova nel sogno in una *planitie* deserta e silenziosa. L'aridità e l'orizzonte della desolazione offrono ulteriori riflessioni.

L'apertura della seconda porta disvela l'isola di Hormuz, nel Golfo Persico, dove sorge Presence 2, progetto del collettivo iraniano ZAV Architects, completato nel 2020. Per comprendere le ragioni del progetto, si rende necessaria una rapida digressione sul contesto geografico. L'isola dà il nome all'omonimo stretto, un'area politicamente strategica per il trasporto via mare del greggio: nel 2018 vi è transitato un quinto del petrolio mondiale, quasi ventuno milioni di barili al giorno; lo Stretto, lungo trentanove chilometri e costellato di piccole isole rivendicate da Iran ed Emirati Arabi Uniti, è inoltre l'unica rotta verso l'Oceano Indiano per un terzo del gas naturale liquefatto del mondo ¶ ʌ. L'isola è un deserto roccioso di paesaggi surreali, in gradazioni dal rosso all'ocra, dovute a una elevata concentrazione di ossidi di ferro nella composizione del suolo. Per le estreme caratteristiche ambientali, la vita biologica è quasi del tutto assente; le alture interne costituiscono l'habitat per gazzelle e conigli, mentre la specie vegetale prevalente è la *Prosopis juliflora*, un tipo di Mesquite invasiva, le cui radici penetrano nel terreno a quindici metri di profondità, impedendo la crescita di altre piante. A causa dell'instabilità economica della regione, un'alta percentuale degli abitanti locali è coinvolta in attività di traffici illegali e pirateria, l'altra parte lotta economicamente per il proprio sostentamento trovando impiego o nel debole settore turistico o negli impianti di estrazione della sabbia ¶ ʌ. Nonostante quest'ultima operazione sia regolamentata, secondo le stime del Governatorato della Provincia di Hormuzgan, nel 2019, diciotto tonnellate di sabbia naturale sono state trafugate dall'isola. Terra ostile e respingente, Hormuz sembra di recente nutrire grandi speranze, da quando il Parlamento iraniano ha approvato l'annessione dell'isola alla zona di libero scambio di Qeshm, all'interno di un programma di sviluppo sostenibile delle regioni di confine. Considerando le potenzialità del turismo e i limiti delle infrastrutture ricettive attuali, al fine di incrementare l'attrattività dell'isola, Presence 2 riunisce come partner di progetto la proprietà del terreno, un'istituzione privata con sede nella vicina città costiera di Bandar Abbas e promotrice di un evento annuale di *land art* organizzato sull'isola, gli investitori della capitale Teheran e la popolazione locale. Si tratta, in sintesi, di un progetto urbano che gestisce e monitora la presenza turistica e responsabilizza la comunità autoctona attraverso tre interventi:

ZAV Architects, Presence 2, Hormuz Island, Iran.
Vista di Majara Residence da Soil Carpet Beach. Courtesy ZAV Architects.
Fotografia di Soroush Majidi, 2020.



ZAV Architects, Presence 2, Hormuz Island, Iran.
Majara Residence. Courtesy ZAV Architects.
Fotografia di Soroush Majidi, 2020.



Rong, un centro per l'interazione della popolazione di Hormuz con i visitatori, Badban, un centro per la formazione delle risorse umane, e infine Majara, residenza culturale polifunzionale, l'oggetto dell'analisi che segue.

Il progetto di ZAV Architects insiste su un'area di quattro-mila metri quadri ed è composto da dodici aggregati di cupole che seguono l'orografia del terreno, immersi in un reticolo plasmatico di percorsi. Le duecento cupole, di diametro e altezza variabili compresi tra i tre e i sei metri, ospitano residenze per visitatori e artisti, sale comuni, servizi di ristoro, spazi culturali e sono dipinte nei colori caratteristici della stratigrafia minerale dell'isola. L'intero complesso è realizzato con la tecnica del Superadobe brevettata dall'architetto iraniano Nader Khalili, fondatore del Cal-Earth Institute ☿ †.

Nonostante la cupola (*gonbad*) e la linea archiacuta siano elementi ricorrenti nella storia dell'architettura persiana ☿ †, ZAV Architects, per non ricadere nell'omologazione delle mode figurative, evitano un'interpretazione folcloristica della tradizione prediligendo una soluzione che coniughi flessibilità, temporaneità e inclusività. Il Superadobe si distingue per l'utilizzo di terra battuta e sacchi di sabbia in polipropilene. La scelta dei progettisti di ricorrere a tale tecnologia si rivela significativa per molteplici aspetti. *In primis*, quello economico: la quota maggiore del budget è destinata al costo della manodopera, piuttosto che all'acquisto di materiali da importare, a vantaggio della popolazione locale alla quale è offerto un programma di formazione sulle competenze costruttive. Durante le fasi di cantiere, ogni giorno erano coinvolti cinquanta lavoratori locali; si trattava di persone disoccupate e senza competenze specifiche, che avrebbero probabilmente corso il rischio di essere coinvolte in attività illecite come il contrabbando o la pesca illegale; al termine dei lavori si era dunque istituito un gruppo di figure qualificate: mastri costruttori, sarti di sacchi di sabbia, fabbri e pittori ☿ †. *In secundis*, dal punto di vista tecnico, l'elevato spessore delle pareti delle cupole in Superadobe, aumentando la resistenza termica (la capacità dei materiali di resistere ai flussi di calore), favorisce la climatizzazione naturale degli spazi interni e contribuisce al risparmio energetico. Il progetto, inoltre, lascia un'impronta minima: può essere smontato e rimosso velocemente, dal momento che le fondamenta sono semplicemente costituite dai primi anelli interrati dei sacchi e gli impianti elettrici e idrici sono innesti ramificati da infrastrutture esistenti nelle immediate vicinanze.

Si considerino ora due elementi importanti al fine di ricondurre il discorso sull'omeomeria veneziana: la sabbia utiliz-

zata per riempire i sacchi tubolari che costituiscono la struttura portante delle cupole proviene dal dragaggio del canale di Hormuz, iniziato nel febbraio 2017; il rivestimento esterno delle cupole (chiamato *reptile* in quanto richiama le squame degli ofidi) è un impasto composto dall'ottantacinque per cento di terra dell'isola e dal quindici per cento di calce cementizia. Anche i pigmenti delle vernici con cui sono state dipinte le cupole sono ricavati dalle polveri minerali che ricoprono Hormuz. Mentre Venezia, scrive Tiziano Scarpa, è costruita su di "un bosco di chiodi" ☿ †, ovvero su pali affondati nel suolo, Majara, *en reverse*, è costruita per rigonfiamenti che emergono dal suolo dell'isola: obbedendo a logiche antitetiche, lo sprofondo per l'una e l'accumulo per l'altra, entrambe le realtà urbane risultano fortemente legate a un culto ctonio. Il *locus horridus*, nota Magdalena Bartkowiak-Lerch, non di rado nella *descriptio locorum* è riferibile al mondo del sottosuolo, dell'acqua immobile, della terra deserta, delle rocce ripide e piene di fessure ☿ †. È proprio sul fare con e nella terra che Donna Haraway sviluppa la teoria per una nuova era geologica denominata Chthulucene ☿ †:

Le creature ctonie non sono confinate in un passato svanito. Sono uno sciame che pulsa, punge e succhia adesso, e gli esseri umani non si trovano in un cumulo di compost separato. Siamo humus, non *Homo*, non *Antropos*; siamo compost, non postumani. In quanto suffisso, la parola *kainos* ("cene") indica le nuove epoche appena create dal denso presente. Rigenerare i poteri biodiversi della terra è il lavoro e il gioco simpoietico dello Chthulucene. Nello specifico, a differenza dell'Antropocene e del Capitalocene, lo Chthulucene è fatto di storie multispecie in via di svolgimento, di pratiche del co-divenire in tempi che restano aperti, tempi precari, tempi in cui il mondo non è finito e il cielo non è ancora crollato. Siamo la posta in gioco gli uni degli altri. A differenza del dramma che domina il discorso dell'Antropocene e del Capitalocene, nello Chthulucene gli esseri umani non sono gli unici attori rilevanti; gli altri esseri non sono mere comparse che si limitano a reagire. L'ordine viene rielaborato, si disfa una maglia per crearne un'altra: gli esseri umani sono della Terra e con la Terra, e i poteri biotici e abiotici di questa Terra sono la trama principale del racconto. ☿ †

Da quanto sostenuto da Haraway, è possibile dunque riconoscere in Majara, e potenzialmente anche nell'ottagono veneziano di cui si è precedentemente trattato, uno scenario spaziale adattivo e a prova di futuro, in grado di rispondere a esigenze imprevedute, a beneficio dell'abitante e dell'isola stessa. L'ambiente, infatti, comportandosi come terra ecotonale, ammette l'inter-

sezione tra l'ecosistema urbano e l'*horridus* (qui inteso come *wilderness*), sia esso deserto o massa intricata di arbusti. È rilevante sottolineare che in Majara non esistono cancelli o recinzioni: il complesso è direttamente connesso all'ambiente naturale circostante e quindi permeabile dall'esterno da qualsiasi forma di vita. Ad esempio, sono state progettate vasche di abbeveramento per le gazzelle, qualora dalle alture dell'entroterra gli animali raggiungessero il sito; inoltre, le sommità delle cupole sono divenute punti di raccolta per stormi di uccelli. L'architettura non soddisfa il bisogno di difesa da parte del soggetto o della piccola comunità: facendo uso delle risorse ctonie, Majara, dove la terra si gonfia, diviene paradigma di un'eutopia, ovvero di "una ricerca dello spazio della pacificazione e dell'equità sociale e biologica" ↓ Λ, secondo la definizione data da Vittorio Gregotti in *Il sublime al tempo del contemporaneo*. Si osservi il seguente confronto; nell'ipertrofia del sogno umano di abitare tutti gli oggetti incavati della Natura ↓ L, le note *inflatable domes* di Reyner Banham, chiuse, consentivano all'individuo di rifuggire la società, con la quale erano stabiliti solo contatti indiretti attraverso mezzi radio e audio visivi: lo sfruttamento massimo della tecnologia conduceva all'illusione di costruirsi un rifugio nomadico "sopra" il mondo ↓ t. Le cupole di Majara, aperte, non si offrono come rifugi nei confronti delle asperità, bensì si qualificano come "luoghi" in quanto avviene il riconoscimento collettivo del loro ruolo, reso manifesto dalla compartecipazione tra comunità e dalla riconciliazione tra conflittualità, generatrici di un'ambiguità di esistenze.

In conclusione, è proprio l'ambiguità del *locus horridus* a stimolare il "fare progetto". Come scrive Henry Plummer, la parola "ambiguità" è stata ingiustamente stigmatizzata nella cultura contemporanea ↓ *. Il significato trae origine dal latino *ambiguus* "essere indecisi", che riunisce i termini *ambi-* "entrambi" e *-igere* "agire", "fare", condividendo così le radici linguistiche con la parola inglese *agency* "azione", "operato". Nel linguaggio dell'architettura, l'ambiguità spaziale non è semplicemente generata dall'assenza di chiarezza, ma dalla presenza di due o più valenze o interpretazioni latenti le cui possibilità si mescolano. È quando queste possibilità determinano un sufficiente grado di disturbo da scatenare un'azione che l'architettura trova soluzioni efficaci alle esigenze e diventa lo strumento più potente a livello umano e biologico. Gaston Bachelard in *La poétique de l'espace* ci ricorda che i nidi dei vertebrati o i gusci degli invertebrati sono e saranno sempre esposti alle ostilità del mondo, saranno sempre ricostruiti altrove o sostituiti. Ci sono rischi da correre, di cui assumersi piena responsabilità: non è infatti un caso che *majara*, in lingua farsi, significhi "avventura".

✠ A. Rossi, *I caratteri urbani delle città venete*, in Id., *Scritti scelti sull'architettura e la città*, Clup, Milano 1975, p. 382. L'articolo originale è stato pubblicato in C. Aymonino, M. Brusatin, G. Fabbri, M. Lena, P. Lovero, S. Lucianetti, A. Rossi (a cura di), *La città di Padova*, Officina, Roma 1970, pp. 419-490.

∞ "Dal greco *omoioimeria*, composto di *omios* 'simile' e *meros* 'parte'. Termine con cui Aristotele designò le particelle elementari della realtà, chiamate da Anassagora 'semi': qualitativamente differenziate, ciascuna di esse è simile formalmente alla cosa che è chiamata a comporre", vocabolario Treccani online, consultato il 20.03.2022.

↓ In chimica organica lo scheletto carbonioso è una sequenza di atomi di carbonio all'interno di una molecola. Gli atomi sono legati tra loro attraverso legami semplici, doppi o tripli. Lo scheletto carbonioso può assumere struttura lineare, ramificata o ciclica. Si veda *Rappresentazione delle molecole*, <http://www.scienze.uniroma2.it/wp-content/uploads/2009/03/02-nomenclatura.pdf>, consultato il 20.03.2022.

Λ "Dal latino *insula*, che il Curtius decompone nelle particelle *in* 'in' e *salum*, dal greco *salos* 'mare', e propriamente 'movimento', 'agitazione dei flutti', che si riconnette al greco *saleyo* 'muovo', 'agito', della stessa radice, secondo il Benfey, del sanscrito *sarati* 'scorrere', dizionario etimologico online, consultato il 20.03.2022.

L "L'idea di ricostruire la forma originaria di ogni edificio 'qual era ai primordi' o qual era stato 'rivelato' da Dio o da qualche avo divinizzato è un importante elemento della vita religiosa di molti popoli, al punto da risultare praticamente universale. In alcuni riti, una capanna di questo genere viene costruita periodicamente in certe stagioni. Ha connotazioni elaborate e varie; spesso in essa si identifica un corpo, o il corpo umano o il corpo perfetto di qualche essere soprannaturale; oppure il paese in cui viene costruita, o addirittura l'intero universo". J. Rykwert, *La casa di Adamo in Paradiso*, Adelphi, Milano 2005, p. 209; ed. or. *On Adam's House in Paradise: The Idea of the Primitive Hut in Architectural History*, The Museum of Modern Art, New York 1972.

t Si veda J. Kott, *Arcadia amara. «La tempesta» e altri saggi shakespeariani*, a cura di E. Capriolo, Ascondita, Milano 2022; prima ed. it. Il Formichiere, Milano 1978.

* Si veda L. Bertolone, *Lo stato di natura: il mondo prepolitico per Hobbes e Locke*, https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/diritto_e_societa/Natura/sssgl_lostatodinatura.html, consultato il 20.03.2022.

|| I racconti di Hugo Pratt spesso si aprono all'ora del crepuscolo, quando la compresenza di luce e ombra produce un senso di defaticamento rivelando i confini di un mondo segreto alla luce del giorno. All'inizio di *La casa dorata di Samarcanda* (1987), Corto Maltese, che si trova sull'isola di Rodi, viene scambiato per il suo doppio, il rivoluzionario turco Timur Chevet, pochi minuti dopo il tramonto. Analogamente, anche Roberto de la Grive, il naufrago protagonista di

L'isola del giorno prima (1994) di Umberto Eco, nei primi capitoli del romanzo agisce solo dall'ora crepuscolare a causa di un'infezione agli occhi che gli impedisce di muoversi durante il giorno.

L H. Pratt, *Corto Maltese. La laguna dei bei sogni; Nonni e fiabe: L'angelo della finestra d'orient*, Bompiani, Milano 1978.

✠ Y Ivi, p. 9.

✠ G. Meyrick, *L'angelo della finestra d'Occidente*, Adelphi, Milano 2005; ed. or. *Der Engel vom westlichen Fenster*, Grethlein & Co., Leipzig 1927.

✠ ∞ Si veda U. La Pietra, *I gradi di libertà*, in Id., *Argomenti per un dizionario del design*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 182. Il testo originale è pubblicato in U. La Pietra, *I gradi di libertà*, in "Progettare in più", 2, *L'uso della città*, dicembre-gennaio 1973-1974, pp. 46-71.

✠ ↓ Gli ottagononi sono cinque fortificazioni facenti parte del sistema difensivo della Laguna di Venezia. Si tratta di bastioni terrapienati e armati di artiglieria, isolati tra le acque lagunari, che si allineano lungo il canale che conduce a Malamocco. Essi sono: l'Ottagono Alberoni, l'Ottagono San Pietro, l'Ottagono Ca' Roman, l'Ottagono Campana e l'Ottagono Poveglia. Per un maggiore approfondimento si veda E. Concina, *Le fortificazioni lagunari fra il tardo Medioevo e il secolo XIX*, in G. Caniato, E. Turri, M. Zanetti (a cura di), *La laguna di Venezia*, Unesco-Cierre, Verona 1995, pp. 249-269.

✠ Λ Rif. n. 4444 *Esclusiva isola privata nella laguna di Venezia. Maestosa residenza antica lungo il canale di Malamocco di Venezia*, <https://www.lionard.com/it/isola-privata-in-vendita-nella-laguna-di-venezias.html>, consultato il 23.03.2022.

✠ L S.a., *L'isola ottagonale di Venezia in vendita a otto milioni di euro*, <https://www.lastampa.it/cronaca/2015/06/08/fotogalleria/l-isola-ottagonale-di-venezias-in-vendita-a-8-milioni-di-euro-1.35249948>, consultato il 23.03.2022.

✠ t Si veda M. Bartkowiak-Lerch, *Il viaggio nel sogno del Polifilo: tra il locus horridus e il locus amoenus | The Oniric Travel of Polifilo: Between Locus Horridus and Locus Amoenus*, in "Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis", 15, 1, 2020, pp. 1-11.

✠ * W. Burroughs, *La macchina morbida*, Adelphi, Milano 2003; ed. or. *The Soft Machine*, Olympia Press, Paris 1961.

✠ || H. Pratt, *Corte Sconta detta Arcana*, Milano libri, Milano 1974, p. 5.

✠ L La prima tavola di *Corte Sconta detta Arcana* mostra i protagonisti nel ghetto di Venezia; è il 34 dicembre e "il primo dell'anno non è ancora arrivato", nota Corto Maltese, "ma anche Natale è arrivato il 27, qui a Venezia gli anni sono sempre un poco più lunghi", risponde Bocca Dorata, sacerdotessa voodoo di Bahía. Nella tavola successiva, dopo un sonno profondo Corto si risveglia ad Hong Kong per poi raggiungere la Mancuria, alla

ricerca del treno con l'oro dei Romanov. Le trasmutazioni della materia e delle identità, le dilatazioni temporali e i ribaltamenti geografici che Pratt inserisce nei suoi racconti sembrano richiamare la caosmosi dei sistemi dinamici del *Finnegans Wake* (1939) di James Joyce, "il più terrificante documento di instabilità formale e ambiguità semantica di cui si sia mai avuta notizia", come lo definì Umberto Eco nel 1962. Per un maggiore approfondimento si veda A. Volpone, *Speak to Us of Emailia. Per una lettura ipertestuale del Finnegans Wake*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 2003.

☉ ☿ K. Ki-duk, *Seom (L'isola)*, KOR, 2000.

☉ ☿ Si fa qui riferimento al passo "No man is an *Iland*, intire of it selfe; every man is a peece of the *Continent*, a part of the *maine*" del poeta metafisico inglese John Donne, contenuto nella *Meditation XVII de Devotions Upon Emergent Occasions, and severall steps in my Sicknes* (1624).

☉ ☉ "Dal latino *capanna*, anticamente capanna o tettoia dove si costruivano o riparavano imbarcazioni; tettoia (di canne palustri o legname o laterizi), chiusa su tre lati, che copre un tratto di canale, in una valle da pesca serve da rimessa per le imbarcazioni, vocabolario Treccani online, consultato il 30.03.2022.

☉ ☿ M. Bartkowiak-Lerch, *op. cit.*, pp. 7-8.

☉ ▲ Ivi, p. 6.

☉ ☿ C. Clausi, *Lo stretto di Hormuz e la geopolitica turbolenta del Golfo Persico*, in "Aspenia Online. International Analysis and Commentary", 12 maggio 2021, <https://aspensiaonline.it/lo-stretto-di-hormuz-e-la-geopolitica-turbolenta-del-golfo-persico/>, consultato il 31.03.2022.

☉ ☿ La superficie totale di Hormuz è di quarantadue chilometri quadrati. Il 7% della superficie dell'isola è occupato da tessuto urbano, per una popolazione di circa seimilacinquecento persone. Le coste dell'isola sono classificate in tre diverse strutture geologiche: sabbia e ghiaia 52%, rocce 40%, fango, 8%.

☉ ✱ Il Cal-Earth, California Institute of Earth Art and Architecture, è un'organizzazione senza scopo di lucro impegnata a fornire soluzioni di riparo in casi di emergenza attraverso la ricerca, lo sviluppo e l'educazione all'architettura della terra. Nella visione del fondatore Nader Khalili, si immagina un mondo in cui ogni persona possa essere in grado di costruire una casa sicura e sostenibile con le proprie mani. Khalili aggiorna il metodo costruttivo degli *earthbags* introducendo, per ogni modulo, l'uso di un unico lungo sacco in polipropilene e del filo spinato come elemento saldante tra gli anelli concentrici che generano la struttura del modulo-cupola. Per un maggiore approfondimento si veda N. Khalili, *Ceramic Houses and Earth Architecture: How to Build Your Own* (1986), California Institute for Earth Architecture Press, Hesperia 2008.

☉ ☿ Come è noto, la cupola è la metafora architettonica della volta celeste. Nell'architettura persiana il rapporto tra

l'architettura e il cielo ha origine nello zoroastrismo, la più antica religione monoteistica professata nelle terre iraniche, prima della nascita e della diffusione dell'Islam, fondata sul culto di Ahura Mazda attraverso gli insegnamenti del profeta Zarathuštra. Si narra che quando Zarathuštra fu concepito, la casa della madre Dughdová divenne incandescente per tre notti: un'aura luminosa sovranaturale si estese fino al cielo per spaventare gli spiriti del Male, che intruirono così la loro imminente sconfitta.

☉ ☿ Si noti come ZAV Architects consideri l'architettura uno strumento di *agency* sociale, operando in un paese in cui lo Stato è principalmente impegnato in dispute politiche al di fuori dei suoi confini. I progetti dello studio, di cui una selezione è presentata a Venezia in occasione della Biennale di Architettura 2016 *Reporting from the Front*, pongono questioni essenziali: quali sono i limiti dell'architettura e come essa può suggerire un'alternativa politica alle azioni del governo interno per la vita comunitaria?

☿ ☿ Si veda T. Scarpa, *Venezia è un pesce. Una guida nuova*, Feltrinelli, Milano 2021, pp. 8-9; prima ed. *Venezia è un pesce. Una guida*, Feltrinelli, Milano 2000.

☿ ☿ Si veda M. Bartkowiak-Lerch, *op. cit.*, p. 6.

☿ ☉ "Il primo demone che mi accompagnerà nella missione sarà un ragno, il Pimoa chthulhu, che vive sotto i tronconi degli alberi nelle foreste di sequoia delle contee di Sonoma e Mendocino, nell'area centrosettentrionale della California vicino a dove vivo. Nessuno vive ovunque; tutti vivono da qualche parte. Niente è connesso a tutto, tutto è connesso a qualcosa. Questo ragno è al suo posto, ha un posto, eppure deve il suo nome ad affascinanti incursioni altrove. Questo ragno mi aiuterà a destreggiarmi tra ritorni, radici e rotte. L'aracnide tentacolare a otto zampe che qui invoco trae il suo nome specifico dagli abitanti delle profondità, le entità abissali ed elementali dette ctonie. I poteri ctoni della terra ne permeano i tessuti ovunque, nonostante gli sforzi civilizzanti di quegli agenti delle divinità celesti volti ad astralizzarli fino a imporre delle autorità singole con i loro docili comitati di multipli e sortodivinità, l'Uno e i Molti. Trasformando *chthulhu* in *chthulu* grazie a una piccola modifica nella dicitura tassonomica adottata dal biologo Hormiga, con il così rinominato Pimoa chthulu propongo un altrove e un altro quando che è stato ancora, è ancora, e potrebbe essere in futuro: lo Chthulucene. Al lettore ricordo che la parola 'tentacolo' deriva dal latino *tentaculum*, che sta per "strumento per tastare", e da *tentare*, che significa invece 'sentire', 'tentare', appunto; e io so che il mio ragno pieno di zampe ha degli alleati dalle appendici infinite". D. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero, Roma 2019, p. 52; ed. or. *Staying with the Trouble – Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016.

☿ ☿ Ivi, p. 85.

☿ ☿ V. Gregotti, *Il sublime al tempo del contemporaneo*, Einaudi, Torino 2013, p. 169.

☿ ☿ Gaston Bachelard in *La poetica dello spazio*, guardando all'incisione *L'écaille naviguant* di Pieter van der Heyden, ispirata a un'opera di Hieronymus Bosch, dove è rappresentato un enorme guscio di mitilo in cui hanno preso posto una decina di persone, quattro bambini e un cane, afferma che "l'uomo, l'animale, la mandorla, tutti trovano il massimo riposo in un guscio". Si veda G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cc. IV *Il nido*, V *Il guscio*, Dedalo, Bari 2015, pp. 119-166; ed. or. *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris 1957.

☿ ☿ "To the man who has everything else, a standard-of-living package such as this could offer the ultimate goody – the power to impose his will on any environment to which the package could be delivered; to enjoy the spatial freedom of the nomadic campfire without the smell, smoke, ashes, and mess; and the luxuries of appliance-land without those encumbrances of a permanent dwelling". R. Banham, *A Home is Not A House*, in "Art in America", 2, aprile 1965, p. 75.

☿ ☿ Si veda H. Plummer, *L'esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 2016, p. 121; ed. or. *The Experience of Architecture*, Thames & Hudson, London 2016.

BIBLIOGRAFIE

SOPRA UN BOSCO DI CHIODI. IL DISEGNO DELLA SELVA E LA SUA OMBRA SARA MARINI

- Cacciari M., *Metropoli della mente*, in "Casabella", 523, 1986, pp. 14-15.
- Cacciari M., *Idea di Venezia*, in "Quaderni della Fondazione Istituto Gramsci Veneto: trimestrale di cultura e politica", 5, 1989, pp. 17-27.
- Caraës M.-H., Marchand-Zanartu N., *Images de pensée*, Réunion des Musées Nationaux, Paris 2011.
- Celant G., *La natura è insorta*, in "Casabella", 339-340, 1969, pp. 104-107.
- Cotugno F., *Italian Wood. Alla scoperta di una risorsa che non conosciamo, i nostri boschi*, Milano, Mondadori 2020.
- Davis M., *Olocausti tardovittoriani. El Niño, le carestie e la nascita del Terzo Mondo*, Feltrinelli, Milano 2018; ed. or. *Late Victorian Holo-causts: El Niño Famines and the Making of the Third World*, Verso, New York 2000.
- De Carlo G., *La città e il territorio. Quattro lezioni*, a cura di Tuscano C., Quodlibet, Macerata 2019.
- De Carlo G., *William Morris*, Il balcone, Milano 1947.
- De Pietri P., Noordkamp P., Barbieri O., *Terre in movimento*, a cura di Birrozzi C. e Ciorra P., Quodlibet, Macerata 2018.
- Eco U., *Storia delle terre e dei luoghi leggendari*, Bompiani, Milano 2013.
- Eisenman P., *Contropiede*, Skira, Milano 2005.
- Françalanci E., *Del ludico. Dopo il sorriso delle avanguardie*, Gabriele Mazzotta, Milano 1982.
- Françalanci E., *Estetica del potere. Figure dell'ordine e del disordine*, Mimesis, Milano 2014.
- Friedman Y., *L'architettura di sopravvivenza. Una filosofia della povertà*, Bollati Boringhieri, Torino 2009; ed. or. *L'architecture de survie. Une philosophie de la pauvreté*, Éditions de l'éclat, Paris 2003.
- Foster, H. (a cura di), *L'antiestetica. Saggi sulla cultura postmoderna*, Postmedia, Milano 2014; ed. or. *The Anti-Aesthetics*, Bay Press, Port Townsend 1983.
- Giedion S., *L'era della meccanizzazione*, Feltrinelli, Milano 1967; ed. or. *Mechanization Takes Command*, Oxford University Press, New York 1948.
- Giedion S., *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition: 1938-1939*, Harvard University Press, Cambridge MA 1967.
- Gregotti V., *Il territorio dell'architettura* (1966), Feltrinelli, Milano 2014.
- Hardingham S. (a cura di), *Cedric Price. Opera*, Academy Editions, London 2003.
- Ishigami J., *Freeing Architecture*, Fondation Cartier, Paris 2018
- Kipnis J., *Perfect Acts of Architecture*, Museum of Modern Art, New York 2001.
- Koolhaas R., *Testi sulla (non più) città*, Quodlibet, Macerata 2021.
- Libeskind D., *La linea del fuoco. Scritti, disegni, macchine*, a cura di Gentili D., Quodlibet, Macerata 2014.
- Mantovani F., *Cento case popolari*, a cura di Marini S., Quodlibet, Macerata 2017.
- Marini S., Bertagna A., *Venice. 2nd Document*, Bruno, Venezia 2017.

- Paulini G., Paulini G., *Un codice veneziano del 1600 per le acque e le foreste* (1668), a cura di Acerbo G., Libreria dello Stato, Roma 1935.
- Puppi L., Romanelli G., *Le Venezia possibili. Da Palladio a Le Corbusier*, Electa, Milano 1985.
- Rudofsky B., *Il corpo incompiuto*, Mondadori, Milano 1971.
- Scarpa T., *Venezia è un pesce. Una guida*, Feltrinelli, Milano 2000.
- Scheppe W., *luav Class on Politics of Representation, Migropolis: Venice / Atlas of Global Situation*, Hatje Cantz, Ostfildern 2009.
- Semi A.A., *Venezia in fumo: 1797-1997*, Raffaello Cortina, Milano 1996.
- Superstudio, *Opere 1966-1978*, a cura di Mastri-gli G., Quodlibet, Macerata 2016.
- Vidler A., *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino 2006; ed. or. *The Architectural Uncanny*, The MIT Press, Cambridge MA 1992.
- Woods L., *Onefivefour*, Princeton Architectural Press, New York 2011.
- Woods L., *Radical Reconstruction*, Princeton Architectural Press, New York 1997.
- Woods L., *The Storm and the Fall*, Princeton Architectural Press, New York 2004.

DISEGNI DEL COSMO, DISEGNI DELLA SELVA DARIO GENTILI

- Alighieri D., *La Divina Commedia*, a cura di Chimenz S.A., Utet, Torino 2003.
- Appadurai A., Alexander N., *Fallimento*, Raffaello Cortina, Milano 2021; ed. or. *Failure*, Polity, Cambridge-Madford 2019.
- Derrida J., *Sull'ospitalità*, Baldini&Castoldi, Milano 2000; ed. or. *De l'hospitalité*, sous la direction de Dufourmantelle A., Calmann-Levy, Paris 1997.
- Foucault M., *"Bisogna difendere la società"*, Feltrinelli, Milano 1998; ed. or. *«Il faut défendre la société»*, Gallimard, Paris 1997.
- Foucault M., *Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France (1978-1979)*, Feltrinelli, Milano 2005; ed. or. *Naissance de la biopolitique*, Gallimard, Paris 2004.
- Foucault M., *Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al Collège de France (1977-1978)*, Feltrinelli, Milano 2005; ed. or. *Sécurité, territoire, population*, Gallimard, Paris 2004.
- Galilei G., *Il Saggiatore*, in *Opere*, a cura di F. Brunetti, vol. 1, Utet, Torino 1964; ed. or. *Il Saggiatore, nel quale con bilancia esquisita e giusta si ponderano le cose contenute nella Libra astronomica e filosofica di Lotario Sarsi Sigensano, scritto in forma di lettera all'ill.mo et rever.mo mons.re d. Virginio Cesarini acc.o linceo m.o di camera di N.S.*, Giacomo Mascardi, Roma 1623.
- Garbin E., *In bianco e nero. Sulla materia oscura del disegno e dell'architettura*, Quodlibet, Macerata 2014.
- Giamblico, *Summa pitagorica*, a cura di Romano F., Bompiani, Milano 2006.
- Hayek F.A. von, *Legge, legislazione e libertà. Critica dell'economia pianificata*, a cura di Petroni A., Monti Bragadin S., il Saggiatore, Milano 2010; ed. or. *Law, Legislation and Liberty: A new statement of the liberal*

- principles of justice and political economy*, Routledge, London 1982.
- Jaeger W., *Paideia. La formazione dell'uomo greco*, Bompiani, Milano 2011; ed. or. *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*, de Gruyter, Berlin 1934-1947.
- Suipati A., *La Gouvernance par les nombres. Cours au Collège de France (2012-2014)*, Fayard, Paris 2015.
- Tafari M., *La sfera e il labirinto. Avanguardia e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino 1980.
- Zuboff S., *Il capitalismo della sorveglianza. Il futuro dell'umanità nell'era dei nuovi poteri*, Luiss University Press, Roma 2019; ed. or. *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for the Future at the New Frontier of Power*, Public Affairs, New York 2019.

CONFINI. PARCHI, RIFUGI, RISERVE E IL DISEGNO DELLA WILDERNESS AMERICANA FRANCESCA ZANOTTO

- Abrams M.D., *Don't Downplay the Role of Indigenous People in Molding the Ecological Landscape*, in "Scientific American", 5 agosto 2020, disponibile al link: <https://www.scientificamerican.com/article/dont-downplay-the-role-of-indigenous-people-in-molding-the-ecological-landscape/>.
- Brugge D., Goble R., *The History of Uranium Mining and the Navajo People*, in "American Journal of Public Health", 92, 9, 2002, pp. 1410-1419.
- Calloway C.G., *The Scratch of a Pen: 1763 and The Transformation of North America*, Oxford University Press, Oxford-New York 2006.
- Catlin G., *North American Indians: being letters and notes on their manners, customs, and conditions, written during eight years' travel amongst the wildest tribes of Indians in North America, 1832-1839*, John Grant, Edinburgh 1926.
- Corner J., MacLean A.S., *Taking measures across the American Landscape*, Yale University Press, New Haven 1996.
- Fao, Filac, *Forest governance by indigenous and tribal peoples. An opportunity for climate action in Latin America and the Caribbean*, Fao, Santiago 2021, disponibile al link: <https://www.fao.org/3/cb2953en/cb2953en.pdf>.
- Flavelle C., Goodluck K., *Dispossessed, Again: Climate Change Hits Native Americans Especially Hard*, in "The New York Times", 27 giugno 2021, disponibile al link: <https://www.nytimes.com/2021/06/27/climate/climate-Native-Americans.html>.
- Freedman E., *When Indigenous Rights and Wilderness Collide: Prosecution of Native Americans for Using Motors in Minnesota's Boundary Waters Canoe Wilderness Area*, in "American Indian Quarterly", 26, 3, 2002, pp. 378-392.
- Keller R.H., Turek M.F., *American Indians & National Parks*, University of Arizona Press, Tucson 1988.
- Lewis D.R., *Native Americans and the Environment: A Survey of Twentieth-Century Issues*, in "American Indian Quarterly", 19, 3, 1995, pp. 423-450.

- Muir J., *The Yosemite* (1912), Doubleday, New York 1962.
- Nabokov P., Loendorf L.L., *Restoring a Presence: American Indians and Yellowstone National Park*, University of Oklahoma Press, Norman 2016.
- National Research Council, *Ward Valley: An Examination of Seven Issues in Earth Sciences and Ecology*, The National Academies Press, Washington 1995.
- Schuster R., Germain R.R., Bennett J.R., Reo N.J., Arcese P., *Vertebrate biodiversity on indigenous-managed lands in Australia, Brazil, and Canada equals that in protected areas*, in "Environmental Science & Policy", 101, 2019, pp. 1-6.
- Spence M., *Dispossessing the Wilderness: Yosemite Indians and the National Park Ideal, 1864-1930*, in "Pacific Historical Review", 65, 1, 1996, pp. 27-59.
- Treuer D., *Return The National Parks to The Tribes*, in "The Atlantic", 12 aprile 2021, disponibile al link: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2021/05/return-the-national-parks-to-the-tribes/618395/>; tr. it. Rivogliamo i nostri gioielli, in "Internazionale", 1420-1421-1422, 2021.
- Turner F.J., *The West and American Ideals*, in "The Washington Historical Quarterly", 5, 4, 1914, pp. 243-257.
- US Congress, *Wilderness Act, Public Law 88-577 (16 U.S.C. 1131-1136) 88th Congress, Second Session September 3, 1964*, disponibile al link: <https://www.govinfo.gov/content/pkg/STATUTE-78/pdf/STATUTE-78-Pg890.pdf>.

LA MODERNITÀ ALTERNATIVA DI WILLY LANGE: IL "GIARDINO NATURALE" E LA SELVA COME PRINCIPIO ORDINATORE DEL PROGETTO GIANLUCA DRIGO

- Brain S., *The Great Stalin Plan for the Transformation of Nature*, in "Environmental History", vol.15, 4, 2010, pp. 670-700.
- Cupers K., *Bodenständigkeit: the Environmental Epistemology of Modernism*, in "The Journal of Architecture", vol. 21, 8, 2016, pp. 1226-1252.
- Francé R.H., *Streifzüge im Wassertropfen*, Kosmos, Stoccarda 1907.
- Lange W., *Gartenbilder. Mit Vorbildern aus der natur*, J.J. Weber, Leipzig 1922.
- Lange W., *Gartengestaltung der Neuzeit*, J.J. Weber, Leipzig 1907.
- Lange W., *Land und Gartensiedelungen*, J.J. Weber, Leipzig 1910.
- Spode H., *Fordism, Mass Tourism and the Third Reich. The "Strength through Joy" Seaside Resort as an Index Fossil*, in "Journal of Social History", vol. 38, 1, 2004, pp. 127-155.
- Wolschke-Bulmahn J., *The "Wild Garden" and the "Nature Garden"—Aspects of the Garden Ideology of William Robinson and Willy Lange*, in "The Journal of Garden History", vol.12, 3, 1992, pp.183-206.
- Wolschke-Bulmahn J., Groening G., *Some Notes on the Mania for Native Plants in Germany*, in "Landscape Journal", vol. 11, 2, 1992, pp. 116-126.

Wolschke-Bulmahn J., Groening G., *The Ideology of the Nature Garden. Nationalistic Trends in Garden Design in Germany During the Early Twentieth Century*, in "The Journal of Garden History", vol.12, 1, 1992, pp. 73-80.

LA FORESTA ZEGNA. UN PROGETTO "NATURALE" TRA LEGISLAZIONE ARTE E ARTIFICIO
LUCA ZILIO

AA.VV., *Studi e ricerche sull'Alta Valsessera*, vol. I, DocBi-Centro Studi Biellese, Biella 1997.

Accademia nazionale dei Lincei, *Quintino Sella: scienziato e statista per l'Unità d'Italia*, Atti dei convegni Lincei, 269, Scienze e Lettere, Roma 2013.

Arendt H., Finzi S., *Vita activa: la condizione umana*, Bompiani, Milano 2017.

Assunto R., *Il Paesaggio e l'estetica*, vol. II, *Arte, critica e filosofia*, Giannini, Napoli 1973.

Barelli M.L. (a cura di), *Fabbriche formato cartolina. Patrimonio industriale biellese e valsesiano nelle cartoline d'epoca*, Celid, Torino 1995.

Berque A., *Ecumene. Introduzione allo studio degli ambienti umani*, a cura di M. Maggioni, Mimesis, Milano 2019.

Boschiero P., Latini L., Zanon S. (a cura di), *Curare la terra /Caring for the land. Luoghi, pratiche, esperienze/Places, practices, experiences*, Fondazione Benetton Studi Ricerche-Antiga edizioni, Treviso 2017.

Burckhardt L., *Il falso è l'autentico: politica, paesaggio, design, architettura, pianificazione, pedagogia*, a cura di Licata G., Schmitz M., Quodlibet, Macerata 2019.

Clément G., *Breve trattato sull'arte involontaria: testi, disegni e fotografie*, tr. it. Lucchesini G., Quodlibet, Macerata 2019.

Corboz A., *Il territorio come palinsesto*, in "Casabella", 516, settembre 1985, pp. 22-27.

Craveia D., *Il lanificio antico va in mostra il 1936. A Trivero il "presepe vivente" della mistica laniera di Ermengildo Zegna*, in "Eco di Biella", 5 novembre 2009, p. 11.

D'angelo P., *Filosofia del paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2014.

De Certeu M., *L'invenzione del quotidiano*, Lavoro, Roma 2001; ed. or. *L'invention du quotidien*, vol. I, *Arts de faire*, Gallimard, Paris 1990.

De Rossi A., *La costruzione delle Alpi. Il Novecento e il modernismo alpino (1917-2017)*, Donzelli, Roma 2016.

De Rossi A., *La costruzione delle Alpi. Immagini e scenari del pittoresco alpino 1773-1914*, Donzelli, Roma 2014.

Dixon Hunt J., *The afterlife dei giardini. Un oggetto non può competere con un'esperienza*, in Id., *Sette lezioni sul Paesaggio*, a cura di Morabito V., Libria, Melfi 2015, pp. 50-75; ed. or. *The Afterlife of Gardens*, Penn Press, Philadelphia 2004.

E. Zegna, *Un lanificio del 600*, in "Arbiter", 32, luglio-agosto 1938, pp. 58-59.

Frisa M.L., Latini L. (a cura di), *Pietro Porcinai a Trivero: giardini e paesaggio tra pubblico e privato*, Marsilio- Fondazione Zegna, Venezia-Trivero 2016.

Guiotto L., *La Fabbrica Totale. Paternalismo industriale e città sociali in Italia*, Feltrinelli, Milano 1979.

Jakob M., *Il Paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2009; ed. or. *Le paysage*, Infolio, Gollion 2008.

Latour B., *On Technical Mediation*, in "Common Knowledge", 3, 2, 1994, pp. 29-64.

Lupano M., Franceschini M. (a cura di), *Uomini all'italiana 1968. La confezione Zegna dalla sartoria all'industria*, Marsilio, Venezia 2018.

Marini S., Cuttillo E. (a cura di), *Macchine sceniche. La dimensione teatrale dell'architettura e alcune mise-en-scène*, Nicomp L.E., Firenze 2019.

Marini S., *Nella selva | Wildness*, in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, arts & Theory", 3, *Nella selva | Wildness*, 2020, pp. 10-17.

Marini S., *Nuove terre. Architetture e paesaggi dello scarto*, Quodlibet, Macerata 2010.

Olivetti A. (a cura di), *Studi e proposte preliminari per il Piano regolatore della Valle d'Aosta*, Nuove edizioni Ivrea, Ivrea 1943.

Perniola M., *Il Sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino 1994.

Raffestin C., *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio. Elementi per una teoria del paesaggio*, Alinea, Firenze 2005.

Rocca A., *Natura artificialis: il progetto dell'ambiente e l'architettura del paesaggio*, Clup, Milano 2003.

Roger A., *Court traité du paysage*, Gallimard, Paris 1997.

Saint Girons B., *Fiat lux. Una filosofia del sublime*, tr. it. Cali C., Messori R., Aesthetica, Palermo 2003; ed. or. *Fiat lux. Une philosophie du sublime*, Quai Voltaire, Paris 1993.

Sella Q., *Sulla costituzione geologica e sull'industria del Biellese. Discorso inaugurale della prima riunione straordinaria della Società Italiana di Scienze Naturali in Biella*, Amosso, Biella 1864.

Serpieri A., *La Bonifica nella storia e nella dottrina*, Edizioni agricole, Bologna 1991.

Torre A., *Luoghi. La produzione di località in età moderna e contemporanea*, Donzelli, Roma 2011.

Vachino G. (a cura di), *Le fabbriche e la foresta: forme e percorsi del paesaggio biellese: Fabbrica della ruota*, 1° luglio-29 ottobre 2000, DocBi, Biella 2000.

Zegna E. & figli, *Ermengildo Zegna: cento anni di tessuti, innovazione, qualità e stile*, Skira, Milano 2010.

FROM SCRATCHES. TRE DISEGNI DI SELVE DI FONDAZIONE
JACOPO LEVERATTO

Barton G.A., *Empire Forestry and the Origins of Environmentalism*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.

Brain S., *The Great Stalin Plan for the Transformation of Nature*, in "Environmental History", 15, 2010, pp. 670-700.

Brown J.C., *French Forest Ordinance of 1669 with Historical Sketch of Previous Treatment of Forests in France*, Oliver and Boyd, Edinburgh 1883.

Carson R., *Silent Spring*, Houghton Mifflin, Boston 1962.

Clément G., *Le jardin en mouvement*, Pandora, Paris 1991.

Clément G., *Manifeste du Tiers paysage*, Éditions Sujet/Objet, Paris 2003.

Clément G., *Thomas et le voyageur*, Albin Michel, Paris 1997.

Darwin C., *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, John Murray, London 1859.

de Brincken B., *Mémoire descriptif sur la forêt impériale de Bialowieza en Lituanie*, Glucksmberg, Warsaw 1826.

Desimini J., Waldheim C., Mostafavi M., *Cartographic Grounds. Projecting the Landscape Imaginary*, Princeton Architectural Press, New York 2016.

Evelyn J., *Silva, or a Discourse of Forest-Trees and the Propagation of Timber in His Majesty's Dominions*, John Martin, London 1664.

Giono J., *L'homme qui plantait des arbres*, Gallimard, Paris 1996.

Gissen D., *The Architectural Reconstruction of Nature*, in Allen S., McQuade M. (a cura di), *Landform Building. Architecture's New Terrain*, Lars Müller, Zürich 2011.

Goffner D., Sinare H., Gordon L.J., *The Great Green Wall for the Sahara and the Sahel Initiative as an Opportunity to Enhance Resilience in Sahelian Landscapes and Livelihoods*, in "Reg Environ Change", 19, 2019, pp. 1417-1428.

Gridley K., *Man of the Trees. Selected Writings of Richard St. Barbe Baker*, Ecology Action, Willits 1989.

Haeckel E., *Generelle Morphologie der Organismen. Allgemeine Grundzüge der organischen Formen-Wissenschaft*, Berlin 1866.

Hardingham S., *Cedric Price Works 1952-2003. A Forward-Minded retrospective*, vol. 2, Architectural Association, London 2016.

Healy H., *Korean Demilitarized Zone. Peace and Nature Park*, in "International Journal on World Peace", 24, 2007, pp. 61-83.

Ishigami J., "El Croquis", 182, 2015.

Ishigami J., *Artificial Landscape Poetry*, in "Domus", 1036, 2019, pp. 664-673.

Koehler R., *The DMZ. Dividing the Two Koreas*, Seoul Selection, Seoul 2010.

Leopold A., *A Sand County Almanac. And Sketches Here and There*, Oxford University Press, Oxford 1949.

Lowenhaupt Tsing A., *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton 2015.

Paige G.D., *1966-Korea Creates the Future*, in "Asian Survey", 7, 1967, pp. 21-30.

Park J., *DMZ. Demilitarized Zone of Korea*, Steidl, Göttingen 2017.

Price C., "Building Design", 1071, 1991, pp. 18-21.

Radkau J., *Wood. A History*, Polity, Cambridge 2011.

Schleiden M.J., *The Plant. A Biography*, Hippolyte Bailliere, London, 1848.

St. Barbe Baker R., *Men of Trees. In the Mahogany Forests of Kenya and Nigeria*, The Dial Press, New York 1931.

St. Barbe Baker R., *My Life, My Trees*,

Lutterworth Press, London 1970.

St. Barbe Baker R., *Sahara Challenge*, Lutterworth Press, London 1954.

Taylor M.A., *Universes without Us. Posthuman Cosmologies in American Literature*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013.

Thomas Karle S., Karle D., *Conserving the Dust Bowl. The New Deal's Prairie States Forestry Project*, Lsu Press, Baton Rouge 2017.

Thoreau H.D., *Walden; or Life in the Woods*, Ticknor and Fields, Boston 1854.

Udvardy M.F.D., *Notes on the Ecological Concepts of Habitat, Biotope and Niche*, in "Ecology", 40, 1959, pp. 725-728.

Worster D., *Nature's Economy. A History of Ecological Ideas*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.

TUTELA E PROMOZIONE DELLA SELVA URBANA A VENEZIA
GABRIELE TORELLI

Abrami A., *La nuova legislazione forestale nel decreto 3 aprile 2018*, n. 34, in "Rivista di diritto agrario", I, 2018, pp. 101-109.

Abrami A., *Riorganizzazione ministeriale e politica forestale*, in "Rivista giuridica dell'ambiente", I, 2018, pp. 221-227.

Arena G., Cortese F. (a cura di), *Per governare insieme: il federalismo come metodo. Verso nuove forme della democrazia*, Cedam, Padova 2011.

Arena G., *Introduzione all'amministrazione condivisa*, in "Studi parlamentari e di politica costituzionale", III-IV, 1997, pp. 29-65.

Averardi A., *L'incerto ingresso del dibattito pubblico in Italia*, in "Giornale di diritto amministrativo", IV, 2016, pp. 505-510.

Averardi A., *La decisione amministrativa tra dissenso e partecipazione*, in "Munus", I, 2018, pp. 129-144.

Bobbio L., *Dilemmi della democrazia partecipativa*, in "Democrazia e diritto", IV, 2006, pp. 11-26.

Chirulli P., *Urbanistica e interessi differenziati: dalle tutele parallele alla pianificazione integrata*, in "Diritto amministrativo", I, 2015, pp. 51-120.

Cortese F., *Dentro il nuovo diritto delle città*, in "Munus", II, 2016, pp. 5-11.

Crosetti A., *Beni forestali, ambiente, territorio e paesaggio nel nuovo t.u.f.*, in "Rivista giuridica dell'edilizia", II, 2019, pp. 113 ss.

Crosetti A., *Evoluzioni normative sulle valenze dei beni forestali*, in "Rivista giuridica di urbanistica", II, /2019, pp. 206-235.

Ferrucci N., *Il nuovo testo unico in materia di foreste e filiere forestali*, in "Diritto agroalimentare", II, 2018, pp. 265-304.

Fontanari E., Piperata G. (a cura di), *Agenda Re-cycle. Proposte per reinventare la città*, il Mulino, Bologna 2017.

Gallia R., *Problematice ambientali nella pianificazione territoriale. Il nuovo testo unico in materia di boschi e foreste*, in "Rivista giuridica del Mezzogiorno", IV, 2018, pp. 1107-1123.

Giomi V., *Il verde pubblico come risorsa comune: da necessario strumento di*

soddisfacimento di bisogni collettivi a forma

- di tutela di beni vincolati, in "giustamm.it", IV, 2016, pp. 1-42.
- Graziosi B., *I nuovi Regolamenti Comunali per il verde urbano e la pubblicizzazione del "verde privato"*, in "Rivista giuridica dell'edilizia", VI, 2012, pp. 189-204.
- Piperata G., *I corpi tecnici del patrimonio culturale e le insidie della legge n. 241/1990*, in AA.VV. (a cura di), *La legge n. 241 del 1990, trent'anni dopo*, Giappichelli, Torino 2022, pp. 294-306.
- Torelli G., *Le ultime frontiere del recupero e della valorizzazione del patrimonio urbano: gli usi temporanei*, in "Diritto amministrativo", II, 2021, pp. 475-502.
- Torelli G., *Residenti e non residenti nel rapporto con le Istituzioni tra equiparazioni e disuguaglianze*, in "Le Regioni", VI, 2020, pp. 1401-1430.
- SEQUENZE PER TRACCE NATURALI
BLACK ITALY (LUCA RUALI, MATA T. TRIFILÒ)
- Clerici L., *Il viaggiatore meravigliato. Italiani in Italia (1714-1944)*, il Saggiatore, Milano 1999.
- Daneo C., *Agricoltura e sviluppo capitalistico in Italia*, Einaudi, Torino 1969.
- di Nola A.M., *Gli aspetti magico religiosi di una cultura subalterna italiana* (1976), Bollati Boringhieri, Milano 2001.
- Fukasaku K., *Battle Royal*, Ikuro Takano, 2000.
- Fürst von Pückler-Muskau H., *Andeutungen über Landschaftsgärtnerei: verbunden mit der Beschreibung ihrer praktischen Anwendung in Muskau*, Hallberger, Stuttgart 1834.
- Gardini G., *Rimembranze di un viaggio all'Alpe di San Pellegrino e al monte Orientale o Cimone negli stati estensi di Galdino Gardini bolognese*, Tipografia governativa della volpe, Bologna 1852.
- Kolosimo P., *Non è terrestre*, SugarCo Edizioni, Milano 1969.
- Lonzi C., *Autoritratto: Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*, De Donato, Bari 1969.
- Paglia C., *Sexual Personae, Arte e decadenza da Nefertiti a Emily Dickinson*, Einaudi, Torino 1993; ed. or. *Sexual Personae: The Androgyne in Literature and Art*, Umi, Ann Arbor 1977.
- Piovene G., *Viaggio in Italia*, Bompiani, Milano 2017; ed. or. Mondadori, Milano 1957.
- Poggi C., *Vinel J., Tant qu'il nous reste des fusils à pompe*, 2014.
- Quilici F., *L'Italia vista dal cielo*, Esso italiana, 1966-1978.
- Redazione TG1, *Gioventù mia*, 1979.
- Schivazappa P., *Dov'è Anna?*, settimana puntata, Rai, 1976.
- Zavoli S., *I giardini di Abele*, Rai, 1968.
- SPETTRI NOVISSIMI: TEATRO DEL MONDO, ARCA, *ASPIRATION*. TRE ATTI NELLA SELVA DEI SEGNI VENEZIANI
EGIDIO CUTILLO
- AA.VV., *Venezia e lo spazio scenico*, catalogo della mostra, La Biennale di Venezia, Venezia 1979.
- Agamben G., *Dell'utilità e degli inconvenienti del vivere fra spettri*, Corte del Fontego, Venezia 2011.
- Bettini S., *Idea di Venezia*, in Id., *Tempo e forma. Scritti 1935-1977*, a cura di Cavalletti A., Quodlibet, Macerata 1996, pp. 26-38.
- Dali S., *De la beauté terrifiante et commestible de l'architecture du Moderne Style*, in "Minotaure", 3-4, dicembre 1933, pp. 69-76.
- Di Raimo A., *François Roche. Eresie macchiniche e architetture viventi di New-Territories.com*, EdilStampa, Roma 2014.
- Dini M., *I quattro dell'Apocalisse*, in "Panorama", 16 luglio 1984, pp. 94-95.
- Il Carnevale squarcia la nebbia. Venezia, Scaparro. La Biennale 1980, 1981, 1982, 2006*, a cura dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), La Biennale di Venezia, Venezia 2022.
- Isneghi M., *Se Venezia vive. Una storia senza memoria*, Marsilio, Venezia 2021.
- Mancuso F., *Venezia è una città. Come è stata costruita e come vive*, Corte del Fontego, Venezia 2009.
- Manganelli G., *La palude definitiva*, a cura di E. Flamini, Adelphi, Milano 1991.
- Marini S., Bertagna A., *Venice. 2nd Document*, bruno, Venezia 2017.
- Marini S., Cutillo E. (a cura di), *Macchine sceniche. La dimensione teatrale dell'architettura e alcune mise-en-scène*, Nicomp L.E., Firenze 2019.
- Nono L., *Verso Prometeo*, a cura di Cacciari M., La Biennale di Venezia-Ricordi, Venezia-Milano 1984.
- Rossi A., *Autobiografia scientifica*, Pratiche, Parma 1990, p. 83; ed. or. *A Scientific Autobiography*, The MIT Press, Cambridge MA 1980.
- Rossi A., *I quaderni azzurri. 1968-1992*, a cura di Dal Co F., Electa-The Getty Institute, Milano-Los Angeles 1999.
- Rossi A., *Il teatro del mondo da Venezia a Dubrovnik*, realizzazione a cura dell'Ufficio Stampa ATER Bologna, Cooptip, Modena 1980.
- Scarpa T., *Venezia è un pesce. Una nuova guida*, Feltrinelli, Milano 2020.
- Semi A.A., *Venezia in fumo. 1797-1997*, Raffaello Cortina, Milano 1996.
- Settis S., *Se Venezia muore*, Einaudi, Torino 2014.
- Turpin E. (a cura di), *Architecture in the Anthropocene. Encounters Among Design, Deep Time, Science and Philosophy*, Open Humanities Press, Ann Arbor 2013.
- Vettese A., *Venezia vive. Dal presente al futuro e viceversa*, il Mulino, Bologna 2017.
- VENICE TURBULENCES. L'ISOLA DI EMBT
COME AVAMPOSTO NELLA SELVA
VINCENZO MOSCHETTI
- "El Croquis", 100-101, *Enric Miralles + Benedetta Tagliabue 1995-2000*, 2000.
- AA. VV., *Michel Foucault philosophe, Rencontre internationale, Paris 9, 10, 11 Janvier 1988*, Éditions du Seuil, Paris 1989.
- Agamben G., *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Milano 2006.
- Baso G., Scarso M., Tonini C. (a cura di), *La*

- laguna di Venezia nella cartografia storica a stampa del Museo Correr*, Musei Civici Veneziani, luav-Marsilio, Venezia 2003.
- Belardi P. (a cura di), *L'architettura del cimitero tra memoria e invenzione*, Edilprom, Perugia 2005.
- Bertagna A., *Il controllo dell'indeterminato. Potëmkin villages e altri nonluoghi*, Quodlibet, Macerata 2010.
- Bertagna A., Marini S. (a cura di), *The Landscape of Waste*, Skira, Milano 2011.
- Blásquez Jesús P., *San Michele. Entre ciel y mar | San Michele. Between Sky and Sea*, in "Proyecto, Progreso, Arquitectura", 7, *Arquitectura entre concursos*, 7, 2012, pp. 146-159.
- Bordone B., *Isolario*, Edizioni Aldine, Modena 1983.
- Bridle J., *Nuova era oscura*, Nero, Roma 2019, pp. 24-25; ed. or. *New Dark Age: Technology and the End of the Future*, Verso Books, New York 2018.
- Chieffalo M., Smachylo J., *Fallow*, in "New Geographies", 10, *Fallow*, 2019, pp. 5-8.
- Coccia E., *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*, il Mulino, Bologna 2018; ed. or. *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Payot & Rivages, Paris 2016.
- Daou D., Pérez-Ramos P., *Island*, in "New Geographies", 8, *Island*, 2016, pp. 6-41.
- De Carlo G., *La città e il territorio. Quattro lezioni*, a cura di Tuscano C., Quodlibet, Macerata 2019.
- De Michelis M., Scimemi M., *EMBT: Miralles Tagliabue. Architetture e progetti*, Skira, Milano 2002.
- Gentili D., Giardini F., *Selva e stato di natura: variazioni cinestesiche per il contemporaneo | Sylva and State of Nature: Kinesthetic Variations for the Contemporary*, in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts and Theory", 3, *Nella selva / Wildness*, 2020, pp. 76-95.
- Gregotti V., *Editoriale*, in "Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente", 1, *Recinti*, 1979, pp. 5-7.
- Marini D., *Nella selva / Wildness*, in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts and Theory", 3, *Nella selva / Wildness*, 2020, pp. 10-17.
- Morton T., *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016; ed. it. *Ecologia oscura: logica della coesistenza futura*, Luiss University Press, Roma 2021.
- Polesello G., *Dai Quaderni*, a cura di Rakowitz G., Il Poligrafo-luav, Padova-Venezia 2015.
- Romanelli G., Biadene S., *Venezia piante e vedute. Catalogo del fondo cartografico e stampa*, Museo Correr, Venezia 1982.
- Santangelo M., Giardiello P., *EMBT 1997/2007. 10 anni di architetture Miralles Tagliabue*, Clean, Napoli 2008.
- Tafari M., *La «nuova Costantinopoli». La rappresentazione della «renovatio» nella Venezia dell'Umanesimo (1450-1509)*, in "Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente", 9, *Rappresentazioni*, 1982, pp. 25-38.
- Tafari M., *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*, Einaudi, Torino 1985.
- Tagliabue Miralles B. (a cura di), *Enric Miralles. Opere e progetti*, Electa, Milano 1996.
- Woods L., *Da Vinci blobs*, December 3, 2020 / 4:40 pm, disponibile al link: <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2010/12/03/da-vincis-blobs/>.
- Woods L., *Slipstreaming*, December 18, 2020 / 1:06 am, disponibile al link: <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2010/12/18/slipstreaming-2/>.
- VENEZIA E L'APOCALISSE. TRE ARCHITETTURE DI MASSIMO SCOLARI E UNA POSSIBILE FUGA
ALBERTO PETRACCHIN
- Ancarani Y., *Atlantide*, Dugong films-Luxbox-Rai Cinema, 2021.
- Cacciari M., *Paradiso e naufragio*, Einaudi, Torino 2022.
- Emery N., *Walter Benjamin e l'aura di Venezia*, in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory", 1, *Supervenire*, 2019, pp. 86-107.
- Gandelonas M., *Massimo Scolari. Paesaggi teorici*, in "Lotus International", 11, 1976, pp. 57-63.
- Le Goff J., *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Laterza, Roma 1985, pp. 3-24.
- Marzari G. (a cura di), *Massimo Scolari*, Skira, Milano 2007.
- Moneo E. (a cura di), *Hypnos: Massimo Scolari Works, 1980-1986*, Rizzoli-Harvard University Graduate School of Design, New York 1987.
- Scolari M., *Glider*, catalogo della mostra tenutasi alla Galleria del Barbacan, 22 maggio-22 giugno 1992, Galleria del Barbacan, Treviso 1992.
- Scolari M., *Il disegno obliquo. Una storia dell'antiprospeittiva*, Marsilio, Venezia 2005.
- Serres M., *Genesis*, Il Melangolo, Genova 1988; ed. or. *Genèse*, Grasset, Paris 1982.
- DI CASE, ISOLE E SELVE. OMEOMERIE VENEZIANE
GIOVANNI CARLI
- Bachelard G., *La poetica dello spazio*, cc. IV *Il nido*, V *Il guscio*, Dedalo, Bari 2015; ed. or. *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris 1957.
- Banham R., *A Home is Not a House*, in "Art in America", 2, aprile 1965, pp. 70-79.
- Bartkowiak-Lerch M., *Il viaggio nel sogno del Polifilo: tra il locus horridus e il locus amoenus | The Oneiric Travel of Polifilo: Between Locus Horridus and Locus Amoenus*, in "Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis", 15, 1, 2020, pp. 1-11.
- Burroughs W., *La macchina morbida*, Adelphi, Milano 2003; ed. or. *The Soft Machine*, Olympia Press, Paris 1961.
- Caniato G., Turri E., Zanetti M. (a cura di), *La laguna di Venezia*, Unesco-Cierre, Verona 1995.
- Clausen C., *Lo stretto di Hormuz e la geopolitica turbolenta del Golfo Persico*, in "Aspenia Online. International Analysis and Commentary", 12 maggio 2021, <https://>

- aspeniaonline.it/lo-stretto-di-hormuz-e-la-geopolitica-turbolenta-del-golfo-persico/, consultato il 31.03.2022.
- Gregotti V., *Il sublime al tempo del contemporaneo*, Einaudi, Torino 2013.
- Haraway D., *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero, Roma 2019; ed. or. *Staying with the Trouble – Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016.
- Khalili N., *Ceramic Houses and Earth Architecture: How to Build Your Own* (1986), California Institute for Earth Architecture Press, Hesperia 2008.
- Ki-duk K., *Seom (L'isola)*, KOR, 2000.
- Kott J., *Arcadia amara. «La tempesta» e altri saggi shakespeariani*, a cura di E. Capriolo, Ascondita, Milano 2022; prima ed. it. Il Formichiere, Milano 1978.
- La Pietra U., *I gradi di libertà*, in "Progettare in più", 2, *L'uso della città*, dicembre-gennaio 1973-1974, pp. 46-71.
- Meyrik G., *L'angelo della finestra d'Occidente*, Adelphi, Milano 2005; ed. or. *Der Engel vom westlichen Fenster*, Grethlein & Co., Leipzig 1927.
- Plummer H., *L'esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 2016; ed. or. *The Experience of Architecture*, Thames & Hudson, London 2016.
- Pratt H., *Corte Sconta detta Arcana*, Milano libri, Milano 1974.
- Pratt H., *Corto Maltese. La laguna dei bei sogni; Nonni e fiabe; L'angelo della finestra d'oriente*, Bompiani, Milano 1978.
- Rossi A., *I caratteri urbani delle città venete*, in Id., *Scritti scelti sull'architettura e la città*, in Aymonino C., Brusatin M., Fabbri G., Lena M., Lovero P., Lucianetti S., Rossi A. (a cura di), *La città di Padova*, Officina, Roma 1970, pp. 419-490.
- Rykwert J., *La casa di Adamo in Paradiso* (1972), Adelphi, Milano 2005; ed. or. *On Adam's House in Paradise: The Idea of the Primitive Hut in Architectural History*, The Museum of Modern Art, New York 1972.
- Scarpa T., *Venezia è un pesce. Una guida nuova*, Feltrinelli, Milano 2021; prima ed. *Venezia è un pesce. Una guida*, Feltrinelli, Milano 2000.
- Volpone A., *Speak to Us of Emilia. Per una lettura ipertestuale del Finnengans Wake*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 2003.

BLACK ITALY

Black Italy è uno studio di architettura, partnership tra Luca Ruali e Mata Tomasello Trifilò, attivo dal 2019 e con sede a Milano. Black Italy progetta spazi per clienti impegnati nella ricerca e nella produzione culturale (autori, artisti, curatori...), casi studio per particolari esigenze e condizioni spaziali. Black Italy lavora al suo immaginario con una ricerca sul campo sui luoghi abbandonati dell'Italia interna e – in parallelo ai progetti di architettura – produce seminari, azioni editoriali e artistiche capaci di proiettare a una scala minore l'immaginario rilevato ad una scala territoriale.

GIOVANNI CARLI

Architetto, dottore di ricerca, è ssegnista di ricerca in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Culture del progetto – Dipartimento di Eccellenza dell'Università luav di Venezia. È professore a contratto in Teorie dell'architettura presso l'Università luav di Venezia e professore a contratto in Design contemporaneo presso l'Università degli Studi di Genova. È stato Guest Professor in Interior Design presso la Beijing University of Chemical Technology. La sua attività di ricerca indaga il potere dell'architettura restituito quale racconto complesso di (di)segni, testi e immagini, con approfondimenti sulle pratiche e tendenze dell'editoria italiana contemporanea. È membro della redazione di "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory". È curatore dal 2017 della rassegna "Contemporaneamente. Architettura e design dal XXI secolo" presso TRA Treviso Ricerca Arte – Musei Civici di Treviso.

EGIDIO CUTILLO

Architetto, dottore di ricerca, è assegnista di ricerca in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento Architettura e Design dell'Università degli Studi di Genova nell'ambito del Prin "Sylva. Ripensare la 'selva'. Verso una nuova alleanza tra biologico e artefatto, natura e società, selvatichezza e umanità". Presso l'Università luav di Venezia dal 2020 collabora all'unità di ricerca Tedeia (Teorie dell'architettura. Immaginari del reale e latenze figurate), dal 2018 collabora alla ricerca al Centro Editoria Pard (Publishing Actions and Research Development) ed è redattore di "Vesper. Rivista di architettura arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory".

GIANLUCA DRIGO

Laureato in architettura nel 2022 presso l'Università luav di Venezia ottenendo la dignità di pubblicazione, da allora svolge attività di collaborazione alla didattica presso la stessa università, partecipando inoltre a un convegno internazionale e risultando vincitore della borsa di studio sul paesaggio 2022-2023 di Fondazione Benetton Studi Ricerche di Treviso. La sua attività di ricerca si concentra soprattutto sulla dimensione sociale e politica dell'architettura e del progetto del territorio attraverso lo studio di precedenti storici (concentrandosi soprattutto sul contesto della Germania primo-novecentesca e dell'Urss anteguerra) e l'analisi critica della pratica progettuale contemporanea.

DARIO GENTILI

Professore Associato di Filosofia morale presso il Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università Roma Tre. È Co-Direttore del Master "Environmental Humanities – Studi dell'ambiente e del territorio" (Università Roma Tre). Ha pubblicato saggi in diverse lingue ed è autore delle seguenti monografie: *Il tempo della storia. Le tesi* Sul concetto di storia di *Walter Benjamin* (2002; 2019); *Topografie politiche. Spazio urbano, cittadinanza, confini* in *Walter Benjamin e Jacques Derrida* (2009); *Italian Theory. Dall'operismo alla biopolitica* (2012); *Crisi come arte di governo* (2018; 2022), tradotto in tedesco e in inglese.

JACOPO LEVERATTO

Architetto, dottore di ricerca, è ricercatore in Architettura degli Interni e Allestimento presso il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano, dove si occupa delle interrelazioni fra spazio interno, città e paesaggio. Autore di numerosi saggi e articoli, è Associated Editor di "ii-journal: The International Journal of Interior Architecture + Spatial Design" e membro del consiglio di redazione delle riviste "Stoà" e "ARK". Tra le sue ultime pubblicazioni monografiche, *Posthuman Design. A Catalogue of Archetypes* (2021) e *The Design of Tactics. Critical Practices Transforming Public Spaces* (con F. Gotti e C.F. Colombo, 2022).

SARA MARINI

Professoressa Ordinaria in Composizione architettonica e urbana all'Università luav di Venezia Dal 2020 è responsabile dell'unità di ricerca luav per la ricerca nazionale PRIN "Sylva". Dal 2019 è direttore di "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory", dal 2018 è responsabile del Centro editoria Pard, Infrastruttura di ricerca Ir.Ide, Dipartimento di Eccellenza-Dcp (luav). È direttore delle collane editoriali: "Sylva" (Mimesis), "Ancore" (Libria), "Carte blanche" (Bruno) e "Quodlibet studio. Città e paesaggio. In teoria" (Quodlibet). Ha partecipato alle ricerche nazionali PRIN: "Re-cycle Italy", "Il progetto di paesaggio per i luoghi rifiutati" e "Piccoli aeroporti", e alla ricerca europea "MIC. My Ideal City". Nel 2018 ha curato la mostra "Ritrovamenti. L'arcipelago delle chiese chiuse di Venezia" presso Ca' Pesaro Galleria Internazionale d'Arte Moderna. Nel 2014 ha curato la mostra di Maria Giuseppina Grasso Cannizzo "Loose Ends" presso il Museo Aut di Innsbruck e l'omonimo volume (Lars Müller). È stata membro del team curatoriale della mostra "Re-cycle" allestita presso il Museo MAXXI di Roma (2011-2012) e ha co-curato l'omonimo catalogo (Electa).

VINCENZO MOSCHETTI

Architetto, dottore di ricerca, è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Culture del progetto dell'Università luav di Venezia nell'ambito del Prin "Sylva. Ripensare la 'selva'". Verso una nuova alleanza tra biologico e artefatto, natura e società, selvatichezza e umanità". Dal 2022 è docente a contratto presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Ferrara.

L'attività scientifica e quella didattica sono dedicate agli aspetti teorici del progetto d'architettura e alla possibile definizione di strumenti pratici e di lettura dello spazio, in particolare il rapporto tra progetto e autore, e tra architettura, mondo dell'acqua e sistemi "naturali".

ALBERTO PETRACCHIN

Dottorando in Progettazione Architettonica, Urbana e degli Interni presso il Politecnico di Milano, con una tesi dal titolo *Architettura arca. Strategie di sospensione dello spazio*, relatrice prof.ssa Sara Marini, co-relatore prof. Alessandro Rocca. È membro della redazione della rivista scientifica "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory", Dipartimento di Culture del progetto, Università luav di Venezia, diretta dalla prof.ssa Sara Marini; collabora alle attività di ricerca dell'unità di ricerca luav nell'ambito del Prin "Sylva. Ripensare la 'selva'". Verso una nuova alleanza tra biologico e artefatto, natura e società, selvatichezza e umanità". Ha curato, con la prof.ssa Sara Marini, la mostra "Giancarlo De Carlo. Appunti bibliografici", presso il Palazzo Ducale di Urbino.

GABRIELE TORELLI

Ricercatore in Diritto amministrativo presso l'Università luav di Venezia, in cui insegna Global Environment and City Law, all'interno del Master Urban Planning for Transition.

È autore di numerose pubblicazioni sui temi del governo del territorio, patrimonio culturale, beni e servizi pubblici. Ha scritto una monografia dal titolo *Contraddizioni e divergenze delle politiche legislative sui beni pubblici*, edita da Giappichelli nel 2019. Ha partecipato, in qualità di relatore, a diversi convegni nazionali ed internazionali, in particolar modo sui temi della pianificazione territoriale, governo della città, ambiente e patrimonio culturale.

FRANCESCA ZANOTTO

Architetta, dottoressa di ricerca, è assegnista di ricerca all'interno dell'Infrastruttura di Ricerca Integral Design Environment (Ir.ide) – Centro Editoria Publishing Actions and Research Development (Pard) dell'Università luav di Venezia e docente a contratto di Architectural Design presso la scuola AUIC del Politecnico di Milano; nel 2016/17, è stata visiting Ph.D. candidate presso la Delft University of Technology. La sua ricerca indaga le implicazioni ecologiche del progetto d'architettura e la relazione tra economia circolare e cultura progettuale. Nel 2020, ha pubblicato per Lettera-Ventidue la monografia *Circular Architecture. A Design Ideology*.

LUCA ZILIO

Architetto, dottore di ricerca, è assegnista di ricerca per il progetto *Il falso che è autentico di Ermenegildo Zegna. La narrazione editoriale di un Made in Italy integrale*, di cui è responsabile la prof.ssa Sara Marini, presso il Centro editoria Pard dell'Università luav di Venezia. Dal 2019 è membro della redazione di "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture,

Arts & Theory", dal 2020 partecipa alle attività del progetto di ricerca Prin "Sylva. Ripensare la 'selva'". Verso una nuova alleanza tra biologico e artefatto, natura e società, selvatichezza e umanità". Ha preso parte, in qualità di tutor, a diversi workshop nazionali e internazionali e partecipato a convegni e seminari in Italia e all'estero. Nel 2016-2017 è stato assegnista di ricerca per il progetto "Rigenerazione urbana e valorizzazione di Vega Park" presso l'Università luav di Venezia.

Nella stessa collana

✦ Sara Marini (a cura di), *Nella selva. XII tesi*, 2021.

∞ Sara Marini, Vincenzo Moschetti (a cura di), *Sylva. Città, nature, avamposti*, 2021.

⇓ Alberto Bertagna, Massimiliano Giberti (a cura di), *Selve in città*, 2022.

Λ Sara Marini, Vincenzo Moschetti (a cura di), *Isolario Venezia Sylva*, 2022.

┌ Jacopo Leveratto, Alessandro Rocca (a cura di), *Erbario. Una guida del selvatico a Milano*, 2022.

⌋ Fulvio Cortese, Giuseppe Piperata (a cura di), *Istituzioni selvagge?*, 2022.