

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 *WILDERNESS*
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 *FROM SCRATCHES*. 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, *ASPIRATION*. TRE ATTI
NELLA SELVA DEI SEGNI VENEZIANI
EGIDIO CUTILLO
- 160—179 *VENICE TURBULENCES*. 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 fachimiro, 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’invase 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 predispose per attraversare il mondo e, forse, fondare quello che verrà. Site con BEST Forest Building, un retail store realizzato a Richmond nel 1980, predispose 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 predispose 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**. 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 presenza 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.

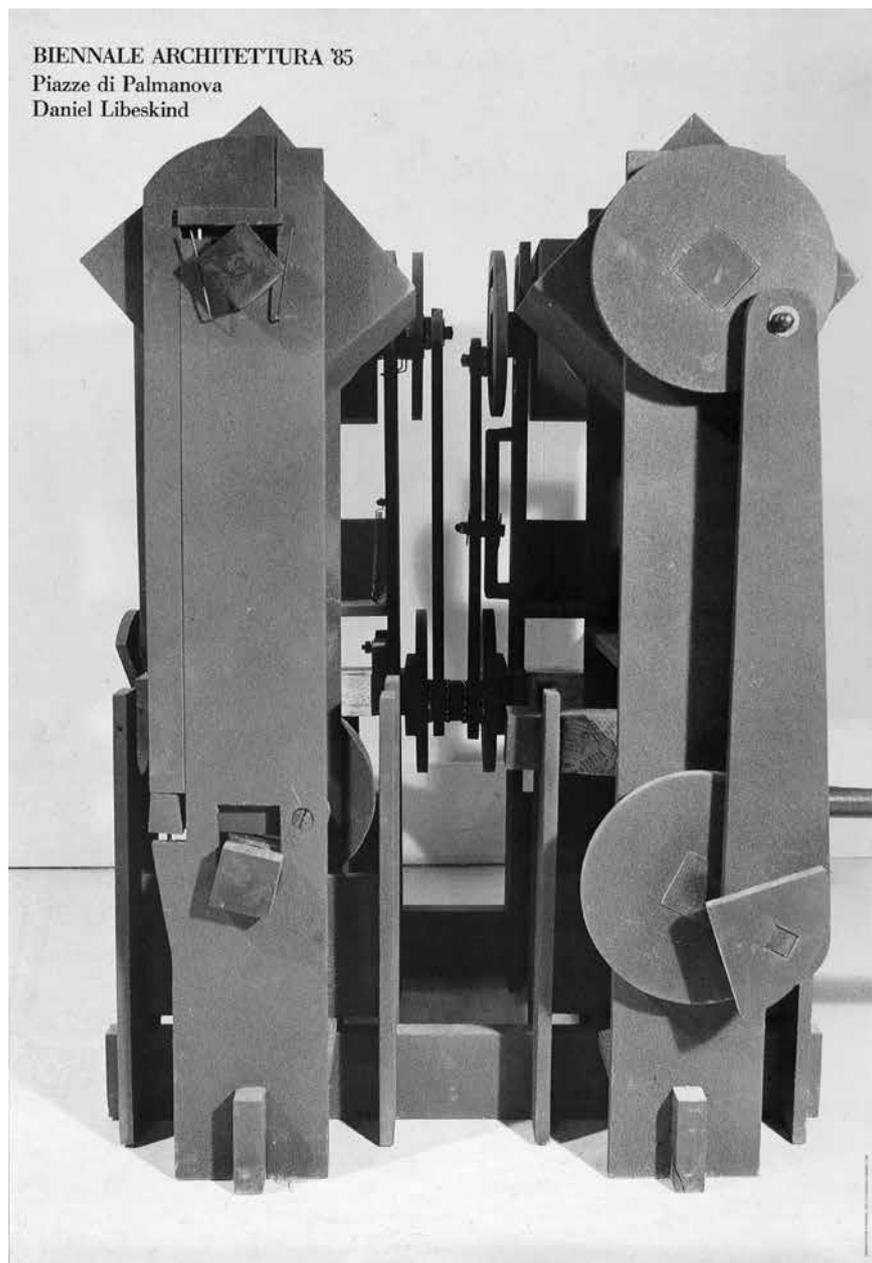
Tornando a Venezia, Luigi Nono ha messo in connessione non solo le azioni con la scena ma ne ha raccontato il risvolto sonoro, accantonando la centralità della vista. Scrivendo della natura acustica della città ha evidenziato il groviglio, o meglio le reciproche influenze che sussistono tra i modi dell'attraversamento 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

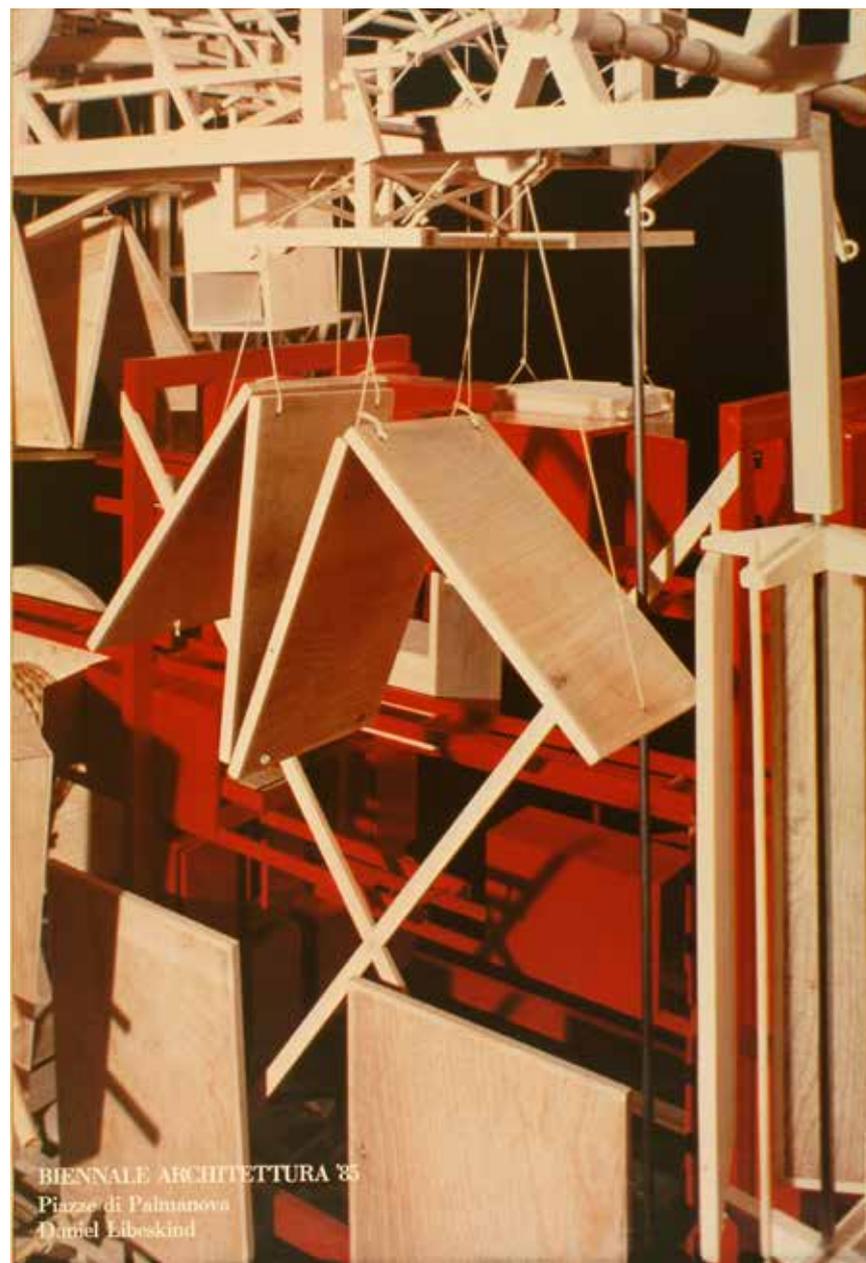
oggetti dalla dimensione quasi paesaggistica. Andando al significato delle tre macchine queste ricalcavano le tre azioni che l'architettura stava perdendo. Leggere, ricordare e scrivere restano anche oggi tre azioni continuamente invocate, certo cambia il livello di attenzione: si può leggere solo quanto 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 brani 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 quei 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

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.