

Per il resto le basti sapere che io sono l'agrimensore fatto venire dal conte. I miei aiutanti arriveranno domani in carrozza con gli apparecchi. Non mi volevo perdere la camminata nella neve, ma purtroppo ho perso la strada più di una volta, ed è per questo che sono arrivato così tardi. ¶

Quando K. l'agrimensore raggiunge il villaggio, si vanta della propria qualifica professionale e, nello stesso tempo, dichiara fin da subito la sua difficoltà di fronte al mondo reale. Proprio lui, l'uomo destinato a mettere ordine, a sottomettere ai principi della geometria la forma e la vita del territorio, ha faticato a raggiungere il villaggio, si è perso più volte e, a sera tarda, vi giunge solo, senza aiutanti e senza strumenti. L'arrivo dell'agrimensore "non è cosa da poco" e suscita, tra i contadini, perplessità e timore. Il sindaco del villaggio gli esprime il disagio provocato dalla sua presenza:

Come lei dice, è stato assunto come agrimensore, ma purtroppo noi non abbiamo bisogno di agrimensori. Non avremmo nemmeno il più piccolo lavoro per una figura del genere. I confini delle nostre piccole imprese sono ben definiti, tutto si svolge con ordine, difficilmente ci sono cambi di proprietà e i piccoli litigi di confine ce li sbrighiamo da noi. A cosa ci servirebbe dunque un agrimensore? ¶

e anche il consiglio comunale "a grande maggioranza, non volle saperne di agrimensori" ¶. L'unico desiderio di K. è "lavorare in pace, da modesto agrimensore, a un modesto tavolo da disegno" ¶, ma è proprio il disegno, l'azione geometrica, che incontra ogni sorta di ostacolo e innumerevoli nemici e, infine, K. deve ammettere la sconfitta: "sono stato assunto qui come agrimensore, ma era solo un'apparenza, mi hanno preso in giro, mi hanno buttato fuori da ogni casa" ¶. Nel contrasto che l'intero villaggio esercita nei confronti dell'agrimensore, sembra di ravvisare la difesa di una terra le cui misurazioni sono variabili, temporanee, negoziabili all'inizio di ogni nuova stagione; il villaggio non accetta la *lex communis* della geometria applicata al territorio, dell'agrimensura, preferendo la *praxis communis*, la negoziazione basata sul rispetto degli usi locali e sul reciproco riconoscimento dei contendenti ¶.

Misurare è conoscere e dare forma ma anche controllare e possedere, è un'azione che esercita un potere e che, quindi, richiede una qualche forma di partecipazione e di consenso; il tracciamento dei segni sul terreno, confini, margini, bordi, e il loro trasferimento nel disegno serve a fissare punti e linee che ambiscono a essere durevoli, se non permanenti, e indipendenti dagli usi e dall'assetto del suolo. Nella foresta, questo sistema di punti manca, tutto quello che è estraneo tende a essere nascosto, riassorbito, incluso in un continuo caotico.

Pensare alla foresta a partire dalla sua forma è un'idea complicata, quando l'assenza di forma è un carattere qualificante, costitutivo. Eppure, è solo attraverso un'interpretazione formale che si può costruire un rapporto tra un ambiente che si oppone alla ragione geometrica e compositiva, la foresta, e l'architettura. La selva è, per definizione poetica, oscura e misteriosa ed è anche un'entità non comprensibile, oggetto di una percezione disturbata da ragioni morfologiche – la sua struttura labirintica – e psicologiche – per il disorientamento provocato dall'assenza di un ordine riconoscibile. L'andamento irregolare del rapporto tra luce e ombra, la difficoltà a comprendere le dimensioni, la monotonia, il caos come regola, l'assenza di geometria e disegno, l'imprevedibilità di ritmi e variazioni sono frammenti che, sommati insieme, compongono la forma indecifrabile, la non-forma, della foresta.

Per queste ragioni, per questi attributi, la foresta è esattamente l'opposto del paesaggio, la cui esistenza si basa sulla possibilità di una comprensione formale e di una rappresentazione esauriente e appagante. Contemplando una vallata, una catena di montagne, una marina, una città osservata da un punto sopraelevato, l'occhio "com-prende" il paesaggio, lo afferra in una visione d'insieme e, nello stesso tempo, lo organizza fissando gli elementi che lo caratterizzano: il corso di un fiume, il picco di un monte, uno scoglio, un campanile, una strada, un gruppo di case o di grattacieli. Osservando la foresta, invece, l'occhio si perde e la mente si confonde. Ricordando l'*Infinito* di Leopardi, la foresta è come una versione estesa della siepe che esclude lo sguardo, che cela un cuore di tenebra. Prima di arrivare a percepire l'orizzonte, occorre penetrare l'intrico che racchiude un interno contingente e accidentale che, di passaggio in passaggio, rimanda a un altro interno. Mentre il paesaggio è composto dalle relazioni che si stabiliscono tra figure e sfondo, forme e colori, la foresta è scomposta in una serie indefinita di non luoghi, di fermi immagine che non stabiliscono, tra loro, altra relazione che non sia compresa nell'alternanza tra uguale e diverso rimanendo, quasi sempre, nella condizione ambigua, sconcertante, del quasi uguale.

Attingendo a una combinatoria inesauribile di un numero limitato di elementi, nella foresta ogni ambiente, ogni stanza, è la stessa ma è anche un'altra. Nella biblioteca di Babele, così come è descritta da Jorge Luis Borges, un numero infinito di stanze identiche contiene un numero infinito di volumi dove le infinite combinazioni delle lettere dell'alfabeto potrebbero potenzialmente produrre, per caso, un'opera letteraria. Ricombinando, all'infinito, il numero assai limitato delle lettere alfabetiche, è innegabile che esista la possibilità che si dispon-

gano secondo il testo completo e perfetto del Don Chisciotte. Allo stesso modo, nelle stanze della selva riconosciamo un'eco, un frammento, un abbozzo di idea architettonica incompiuta, accennata e tradita. La moltitudine delle probabilità è tale che difficilmente una radura potrà disegnare una forma geometrica perfetta. Ma è altrettanto vero che in ogni radura potremmo trovare l'approssimazione a una forma riconoscibile, attraverso un processo di stilizzazione cognitiva che la nostra apprensione, e la nostra memoria, ci suggeriscono in modo automatico.

IL DISEGNO DELLA FORESTA

Il progetto della foresta si scontra con la contraddizione insita nell'idea di organizzare un sistema caotico senza trasformarlo, senza perderne le caratteristiche peculiari. Il progetto, quindi, può esistere soprattutto come racconto, trascrizione, interpolazione e commento a margine. Il suo tratto distintivo è l'impossibilità di progettare qualcosa che esista a prescindere, che è già lì, completo e, a suo modo, indipendente e separato dall'intervento umano. Perciò, il progetto della foresta più efficace, il più sincero, è la sua distruzione, l'unico atto che realmente produce cambiamento, innovazione, invenzione di nuovi spazi. La storia d'Europa, per esempio, è la registrazione di una progressiva millenaria azione di disboscamento, di spazi sottratti alla foresta e consegnati all'agricoltura, alle città, alle infrastrutture. È vero che oggi è in atto, ormai da quasi un secolo, il processo contrario per cui la foresta guadagna nuovi terreni, ma resta largamente prevalente la condizione, per l'intero suolo europeo, di uno stato post-forestale*. In Amazzonia, dove il processo di deforestazione è in pieno svolgimento, la foresta si misura principalmente come una massa compatta solcata da due sistemi lineari. Il primo, di origine naturale, è il sistema fluviale, a partire dal Rio delle Amazzoni, il vasto campo liquido che la attraversa per migliaia di chilometri, la seconda è la Rodovia Transamazônica, l'autostrada progettata negli anni Sessanta, inaugurata il 30 agosto del 1972 e tuttora incompiuta, che solca la foresta per circa quattromila chilometri e che esemplifica il conflitto irrisolto che oppone progetto e foresta:

Nella costruzione della Rodovia Transamazônica la selva è stata affrontata come un insieme compatto e indistinto, un unicum omogeneo opposto alla civiltà urbanizzata, e quindi come qualcosa che deve essere addomesticato, pianificato e re-ingegnerizzato attraverso azioni violente, che vengono inflitte da civiltà e da culture totalmente altre rispetto a quelle con le quali ci si deve misurare. ¶

Nel progetto originario, contenuto all'interno del primo Programma di Sviluppo nazionale del Brasile concepito dal governo militare presieduto dal generale Emílio Garrastazu Médici (1969-74), il territorio da colonizzare era organizzato secondo due fasce poste ai lati dell'autostrada, della profondità di dieci chilometri. Per prevenire la speculazione, il governo ha espropriato l'intera fascia di terreno attorno all'autostrada, per un raggio di cento chilometri, e ha disegnato una organizzazione in lotti con una superficie di cento ettari, con un fronte, parallelo all'autostrada, di cinquecento metri, e una profondità di due chilometri. Il progetto ha incontrato problemi di varia natura, nella gestione sia dei lotti sia dei flussi migratori che alimentavano la colonizzazione e, a partire dal 1974, è stato riformulato in termini radicalmente diversi.

I progetti e gli interventi nella foresta, nel corpo della foresta, usano la geometria come uno strumento rivelatore, come un'operazione di tracciamento, simile a quella dell'architetto ma anche a quella dell'agrimensore che fissa punti, linee, misure, coordinate per fissare un nuovo ordine planimetrico, a due dimensioni. Passare al progetto a tre dimensioni significa lasciare la misura astratta dell'ordine catastale per entrare in quella concreta della definizione dello spazio, delle sue caratteristiche e qualità. Nel 1977, lo scultore David Nash pianta, in un bosco privato all'interno della riserva naturale di Snowdonia, in Galles, 22 frassini disposti sul perimetro di un cerchio perfetto. Per 40 anni Nash guida e corregge, con dispositivi meccanici, la crescita degli alberi, costringendoli a curvarsi verso il centro del cerchio formando una cupola regolare. È importante che la cupola di frassini, *Ash Dome*, sia in un luogo rigorosamente segreto, e che esista quindi, per il pubblico, solo attraverso i disegni di progetto e un numero limitato di documenti fotografici. È questa la modalità scelta da Nash per preservare la foresta, per ripararla dagli effetti della presenza dell'uomo, per aggirare il paradosso per cui gli unici luoghi incontaminati sono quelli di cui non conosciamo l'esistenza. Di fatto, il suo è un progetto di contaminazione, basato sul tipo di manipolazione violenta che di solito appartiene alle tecniche agricole ma che, in questo caso, si esprime come un atto demiurgico che ha l'unico fine di sottomettere la forza vitale della natura, dei frassini, alla regola umana del disegno geometrico.

All'inizio della carriera, Max Peintner (Austria, 1937) realizza una serie di disegni intitolata *Contributions to the Future. Critics of Technology and Civilization under the Guise of Utopia* (1969), esplorazioni futuristiche improntate a un sentimento di opposizione allo sviluppo tecnologico e industriale. Il suo *The Unending Attraction of Nature* (1970-71) rappresenta una foresta collocata al

centro di uno stadio, suscitando una sequenza di forti contrasti tra il fondale di uno skyline metropolitano animato da una folla disordinata di grattacieli, la geometria rigorosa degli spalti, della pista di atletica e del rettangolo di gioco, e l'intrico impenetrabile della selva. L'immagine è stata utilizzata recentemente da un altro artista, Klaus Littmann, che l'ha trasformata in una installazione temporanea nel Wörthersee Stadium di Klagenfurt, *For Forest – The Unending Attraction of Nature* (dall'8 settembre al 27 ottobre 2019), composta da trecento alberi adulti collocati al centro dell'arena. L'aggressivo panorama distopico immaginato da Peintner non corrisponde al quieto scenario della cittadina austriaca e la dialettica tra architettura e natura si svolge per intero all'interno dello stadio. Con altri mezzi, Littmann rievoca l'idea che, sempre nell'atmosfera radicale degli anni Sessanta, portò Alan Sonfist a realizzare il suo *Time Landscape* (1965-78), un brano di natura nativa rifondata in un piccolo lotto residuale, circa 8 metri per 12, all'angolo tra LaGuardia Place e West Houston Street, in Lower Manhattan.

Nei disegni e nei modelli presentati da Junya Ishigami, nel 2008, nel padiglione giapponese alla Biennale di Venezia, si trova una natura stilizzata, reinventata e ricondotta alle leggi compositive dell'architettura. Nel recente progetto *Water Garden* (2019), Ishigami affronta il progetto della foresta utilizzando gli strumenti propri dell'architettura, basandosi su una rigorosa trascrizione geometrica della foresta. Il progetto

ha il primo obiettivo di creare una nuova forma di natura, intesa come un'estensione della natura così come la conosciamo; il futuro della natura visto attraverso l'occhio dell'uomo.

Il disegno del nuovo ecosistema si definisce attraverso una ristrutturazione dell'esistente, selezionando e ricomponendo secondo una nuova forma gli elementi di base: gli alberi, l'acqua, i muschi. La serie dei disegni di Ishigami rappresenta uno degli esercizi più efficaci di restituzione architettonica di una foresta; pur nella limitatezza di un intervento che conta 318 alberi piantumati attorno a 160 pozze d'acqua, *Water Garden* è uno dei migliori tentativi di trasportare il caos, l'oscurità e il quieto disordine della foresta in un contesto di rigorosa composizione geometrica e architettonica.

In conclusione, parafrasando gli studi postumani di Rosi Braidotti, possiamo immaginare che "ci sia vita oltre la geometria, il disegno e l'architettura" e che la selva sia, in modi ancora tutti da chiarire, l'innescio di un movimento dinamico verso una nuova consapevolezza post-architettonica. Mettere in dubbio il nostro quoziente di umanità, considerarlo questionabile e labile, porta anche a considerare diversamente il nostro rapporto di

dominio, concettuale e tecnico, dello spazio e dell'ambiente; un'ipotesi di coscienza post-umana, oppure umana in modo diverso, deve condurre anche a intendere l'architettura come una sostanza modificabile, fluida, arricchita delle incertezze che popolano il nostro futuro. Se le infrastrutture – più delle città – continueranno a essere con crescente continuità il nostro *Commons*, la “res communis”, la risorsa collettiva dove la vita sociale esprime i suoi rituali, i suoi piaceri e le sue politiche, la selva sarà il suo indispensabile contrappeso, la “res rara”, il luogo delle solitudini e dello smarrimento, la via di fuga dal perimetro della felicità concordata.

✱ F. Kafka, *Il castello*, in *Tutti i romanzi, tutti i racconti e i testi pubblicati in vita*, a cura di M. Nervi, Bompiani, Milano 2023, p. 887; ed. or. *Das Schloss*, Kurt Wolff, Monaco, 1926.

∞ Ivi, p. 979.

⌋ Ivi, p. 991.

⌋ Ivi, p. 989.

⌋ Ivi, p. 1209.

⌋ T. Avermaete, *Constructing the Commons. Towards Another Architectural Theory of the City?*, in L. Medrano, L. Recaman, T. Avermaete (a cura di), *The New Urban Condition*, Routledge, London 2021, p. 56.

✱ Cfr. S. Schama, *Landscape and Memory*, Vintage Books, New York 1996.

⌋ C. Pradel, *La Selva come infrastruttura. Strategie per la costruzione di nuove alleanze*, in S. Marini, V. Moschetti (a cura di), *Sylva. Città, nature, avamposti*, Mimesis, Milano 2021, p. 193.

⌋ A.M. Durán Calisto, *In the Past, Present and Future Realms of Urban Amazonia*, paper presentato al LASA 2019 Congress, Boston 24-27 maggio 2019, p. 5.

✱ ✱ “As planned, the Transamazon Highway would be oriented, roughly, on an east-west transect. Settlement roads (or *travessões*) would sprout every 5 km (3.1 mi) and run about 10 km (6.2 mi) north and south, providing property boundaries for 100 ha (247 acre) lots. These lots were surveyed as 500 × 2,000 m (1,640 × 6,562 ft) properties along the main axis of the Transamazon Highway, aligned vertically above and below it. Back from the highway in the strips of land, or *glebas*, stretched between the settlement roads, the 100 ha (247 acre) lots, in 450 × 2,500 m (1,476 × 8,202 ft) rectangles, lay horizontally with shared back boundaries”. R. Walker, S. Perz, E. Arima, C. Simmons, *The Transamazon Highway: Past, Present, Future*, in S. Brunn (a cura di), *Engineering Earth*, Springer, Dordrecht 2011, pp. 578-579. Si veda anche R.J. Buschbacher, *Deforestation for Sovereignty Over Remote Frontiers*, in C.F. Jordan (a cura di), *Amazonian Rain Forests: Ecosystem Disturbance and Recovery*, Springer, New York 2012, p. 59.

✱ ✱ Cfr. ivi, pp. 581-582.

✱ ∞ J. Ishigami, *Garden*, in “Fuoco amico”, 8, 2022, p. 116.