

GINO BALDI, GIULIA BERSANI, THOMAS
BISIANI, ALESSANDRO BRUNELLI,
LISA CARIGNANI, FELICE CIMATTI,
SEBASTIANO CIMINARI, SERENA COMI,
EGIDIO CUTILLO, JACOPO DI CRISCIO,
DAMIANO DI MELE, PAOLO D'ORAZIO,
GIANLUCA DRIGO, LUCA ESPOSITO,
PIETRO FRANCHIN, MASSIMILIANO
GIBERTI, VINCENZO GIOFFRÈ,
SILVANA KÜHTZ, LUCA LANINI,
JACOPO LEVERATTO, INA MACAIONE,
MARIA MASI, ANNALISA METTA, ELISA
MONACI, VINCENZO MOSCHETTI,
LAURA MUCCIOLO, ALBERTO
PETRACCHIN, ALBERTA PISELLI,
ALESSANDRO RAFFA, MARTINA RUSSO,
FRANCESCO STORTI, ALESSANDRO
VALENTI, VINCENZO VALENTINO,
CECILIA VISCONTI, MATTEO ZAMBON,
FRANCESCA ZANOTTO, DAVIDE ZAUPA

BESTIARIO. NATURE E PROPRIETÀ
DI PROGETTI REALI E IMMAGINARI

A CURA DI EGIDIO CUTILLO

||
S
Y
L
V
A

BESTIARIO. NATURE E PROPRIETÀ DI PROGETTI REALI E IMMAGINARI

A CURA DI
EGIDIO CUTILLO

Mimesis

BESTIARIO. NATURE E PROPRIETÀ
DI PROGETTI REALI E IMMAGINARI
a cura di Egidio Cutillo

Il *Bestiario* si propone come indagine corale sulla nozione di *selva* attraverso la raccolta e la narrazione critica di architetture “estraneie al consueto ordine naturale” che popolano l’immaginario e la realtà silvestre. Il volume raccoglie gli esiti di una call for paper bandita nell’ambito del Prin «SYLVA» dalle unità di ricerca dell’Università luav di Venezia e dell’Università degli Studi di Genova.

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

PRIMA EDIZIONE
Ottobre 2023

ISBN
9788857598383

DOI
10.7413/1234-1234014

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

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

LAYOUT GRAFICO
bruno, Venezia

IMPAGINAZIONE
Egidio Cutillo

© 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 alla
pagina www.iuav.it/prin-sylva-prodotti.

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.

Laddove non diversamente specificato, tutte le
traduzioni sono degli autori.

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
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
Eduardo Roig
Universidad Politécnica de Madrid
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

BESTIARIO. NATURE E PROPRIETÀ DI PROGETTI REALI E IMMAGINARI

Σ
Y
L
V
Δ
I
- -
U
- -
A
- -
V

SUL BESTIARIO

10 — 19 ARCHITETTURE ESTRANEE AL
CONSUETO ORDINE NATURALE.
LOGICHE DEL PROGETTO
TRA BESTIALE E MOSTRUOSO
EGIDIO CUTILLO

20 — 34 AVVILUPPATI SPAZI E NOBILI
DEFORMITÀ. OSSERVAZIONI SUL
RAPPORTO EROE/*SYLVA*
NELL'IMMAGINARIO MEDIEVALE
(E NON SOLO)
FRANCESCO STORTI

GEOMORFE

36 — 47 JUNYA ISHIGAMI+ASSOCIATES, *FOREST KINDERGARTEN*, 2015
IL DIVENIRE-ANIMALE DELLA SOGLIA.
L'ASILO-FORESTA DI JUNYA ISHIGAMI
MARIA MASI, VINCENZO VALENTINO

48 — 61 ARAKAWA + M. GINS, *BIOSCLEAVE HOUSE*, 1999-2008
ABITARE PER NON MORIRE.
BIOSCLEAVE HOUSE DI ARAKAWA E
MADELINE GINS
MARTINA RUSSO

62 — 75 L. ESPOSITO, *AREA DELLA STAZIONE AV NAPOLI-AFRAGOLA*, 2018
LA GEOGRAFIA DEI MOSTRI. TEORIA
DELLA COALESCENZA: VERSO UNA
NUOVA EPIDEMIA VERDE
LUCA ESPOSITO

76 — 94

MURO DI CONFINE NELLA FORESTA DI BIAŁOWIEŻA/BELAVEŽSKAJA, 2022

*PARS MONSTRUENS: (S)CONFINAMENTI
SELVATICI. BORDER(SCAPE)* NELLA
FORESTA DI BIAŁOWIEŻA/BELAVEŽSKAJA
SILVANA KÜHTZ, INA MACAIONE,
ALESSANDRO RAFFA

ZOOMORFE

96 — 113

A. ANSELMi, PROGETTI PER SOTTEVILLE-LÈS-ROUEN, 1995

FIGURE MOSTRUOSE A SOTTEVILLE-
LÈS-ROUEN. IL TERMINAL E CENTRO
COMMERCIALE DI ALESSANDRO
ANSELMi
ALESSANDRO BRUNELLI

114 — 125

C. MOLLINO, *DRAGO DA PASSEGGIO*, 1963

ARCHITECTURE PRÊT-À-EMPORTER.
NOTE DISINTERESSATE SUL *DRAGO DA
PASSEGGIO* DI CARLO MOLLINO
ANDREA PASTORELLO

126 — 137

A. ROSSI, *BAGNI VERA*, 1980

ALDO ROSSI: PRESENZE ANIMALI
VINCENZO MOSCHETTI

138 — 155

F. KIESLER, *ENDLESS HOUSE*, 1965

KIESLER, SPAZIO E ANIMALI
LISA CARIGNANI

156 — 171

V. GIORGINI, *CASA SالدARINI*, 1965

LA BALENA. OVVERO COME SI ABITA
IL VENTRE
ELISA MONACI

172 — 185 F. DI GIORGIO MARTINI, *ROCCA DI SASSOCORVARO*, 1475
LA TARTARUGA. FRANCESCO DI
GIORGIO MARTINI E LA ROCCA DI
SASSOCORVARO
ALBERTO PETRACCHIN

186 — 199 ANT FARM, *DOLPHIN EMBASSY*, 1974-1978
DOLPHIN EMBASSY: ARCHITETTURA
COME TERRITORIO DI MEDIAZIONE
INTERSPECIE
FRANCESCA ZANOTTO

200 — 214 F. HIGUERAS, *CIUDAD DE LAS GAVIOTAS*, 1970
CITTÀ DEI GABBIANI. UNA SELVA
NELL'ARIDO DESERTO VULCANICO
DAMIANO DI MELE

FITOMORFE

216 — 235 E. JAMES, *LAS POZAS*, 1948-1984
LA CASA DELLE ORCHIDEE.
L'ARCHITETTURA COME INNESTO
JACOPO LEVERATTO

236 — 253 VACUUM ATELIER, *OLOTURIA*, 2021-IN CORSO
OLOTURIA. ROVINA E SALVEZZA
GINO BALDI, SERENA COMI

254 — 275 G. TANGO, *COMPLESSO PSICHIATRICO LEONARDO BIANCHI*, 1909
LA SYLVA DEI PAZZI. IL PARCO
DELL'EX COMPLESSO PSICHIATRICO
LEONARDO BIANCHI A NAPOLI
VINCENZO GIOFFRÈ

276 — 291 PROGETTO DI RECUPERO DELL'EX POLVERIERA DI ROMANS D'ISONZO, 2022
UN'ESPLORAZIONE METODOLOGICA
DI FUTURI POSSIBILI. L'EX
POLVERIERA DI ROMANS D'ISONZO
THOMAS BISIANI

292 — 308 Z. BRAVHARĀRHA, *ALGARIO DEI TURCHI*, 2021-IN CORSO
ALGARIO DEI TURCHI. PAESAGGI DI
UNA CITTÀ-ACQUARIO
PAOLO D'ORAZIO, ANNALISA METTA

TEOMORFE

310 — 327 B. IOFAN, V. ŠČUKO, V. GEL'FREICH, *PALAZZO DEI SOVIET*, 1932-1939
L'ASSE DEL MONDO NUOVO. BORIS
IOFAN, VLADIMIR ŠČUKO E VLADIMIR
GEL'FREICH, IL *PALAZZO DEI SOVIET*,
MOSCA 1931-∞
LUCA LANINI

328 — 339 OMA, *HYPERBUILDING*, 1996
HYPERBUILDING. MUSO DI AEREO,
BUSTO DI MISSILE, PILONI PER
GAMBE, VOMITANTE CORPI
LAURA MUCCIOLO

340 — 356 HITLER-JUGEND, *ACCAMPAMENTI*, 1937 CA.
FENRIR E I LEGACCI
DELL'HITLER-JUGEND
GIANLUCA DRIGO, PIETRO FRANCHIN

SEMIOMORFE

358 — 371 MARK FOSTER GAGE ARCHITECTS, *GUGGENHEIM MUSEUM HELSINKI*, 2014

DECALCOMANIE. IL MOSTRO
E LA SUPERFICE
GIULIA BERSANI, DAVIDE ZAUPA

372 — 389 T. BUZZI, *LA SCARZUOLA*, 1957

SULLA NATURA DELLA SCARZUOLA
DI TOMASO BUZZI. LA SINFONIA CHE
RISARCISCE LA PERDITA
ALBERTA PISELLI

390 — 399 GRANMA, *PALAZZETTO DELLO SPORT DI SASSOCORVARO*, 1970

SUPERSTITI. IL PALAZZETTO DELLO
SPORT DI SASSOCORVARO
SEBASTIANO CIMINARI

400 — 419 BRANDLHUBER+ EMDE, BURLON, *ANTIVILLA*, 2015

ANTIVILLA. L'EVOLUZIONE
OPPORTUNISTA DI UN'ARCHITETTURA
(NON SOLO) DOMESTICA
ALESSANDRO VALENTI

420 — 433 J. HURLEY, R. CLARWORTHY, G. MILO, *BATES MOTEL*, 1960

ROOM N. 1
MASSIMILIANO GIBERTI

434 — 449 H.L.W. FINSTERLIN, *CASA NOVA*, 1920-1923

CASA NOVA. MANIFESTO DI
UN'ARCHITETTURA DEL FUTURO
JACOPO DI CRISCIO, CECILIA
VISCONTI

M. ZAMBON CON J. BONAT, *IO VIVO LA TUA CASA*, 2022

450 — 467

IO VIVO LA TUA CASA. IMMAGINI
ARCHETIPE PER IL RISVEGLIO
DELL'INCONSCIO COLLETTIVO
MATTEO ZAMBON

AUTOSTRADA SALERNO-REGGIO CALABRIA, 1962-2017

468 — 490

A3. "UN ESERCIZIO DI ALTA DIFFICOLTÀ"
FELICE CIMATTI

492 — 505

BIBLIOGRAFIE

508 — 510

BIOGRAFIE

ARCHITETTURE ESTRANEE AL CONSUETO ORDINE NATURALE. LOGICHE DEL PROGETTO TRA BESTIALE E MOSTRUOSO

EGIDIO CUTILLO

11

ARCHITETTURE ESTRANEE

In che modo l'uomo può lasciar essere l'animale sulla cui sospensione il mondo si tiene aperto? In quanto l'animale non conosce né essente né non essente, né aperto né chiuso, esso è fuori dall'essere, fuori in un'esteriorità più esterna di ogni aperto e dentro in un'intimità più interna di ogni chiusura. Lasciar essere l'animale significherà allora: lasciarlo essere *fuori dall'essere*. La zona di non-conoscenza – o di ignoscenza – che è qui in questione è al di là tanto del conoscere che del non conoscere, tanto dello svelare che del velare, tanto dell'essere che del nulla. Ma ciò che è così lasciato esser fuori dall'essere non è, per questo, negato o rimosso, non è, per questo, inesistente. Esso è un esistente, un reale, che è andato al di là della differenza fra essere ed ente. Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*

Nell'immaginario e nella realtà, la selva, spazio ambiguo di relazioni non normate, moltitudine indecifrabile, luogo dell'enigma e dell'extra-ordinario, è sede di fiere, chimere e mostri dai profili difficilmente tracciabili o classificabili. Questa condizione talvolta è propria dei contesti con cui l'architettura si confronta – che sia una selva concreta, un luogo metaforicamente selvaggio o particolarmente vocato alla simbologia bestiale[¶] –, altre volte si traduce in configurazioni spaziali, formali o performativo-comportamentali di progetti che impostano le proprie logiche tra il bestiale e il mostruoso – corpi architettonici inselvaticati accatastano simboli, incrociano forme di vita organiche e inorganiche, si conformano a creature fantastiche o più semplicemente ospitano la vita animale.

Il nostro *Bestiario*, dedicato a *nature e proprietà di progetti reali e immaginari*, si propone di indagare la nozione di selva come appena tratteggiata attraverso la raccolta e l'esame di un compendio di architetture “estranee al

consueto ordine naturale” che popolano l’immaginario e la realtà silvestre.

Facendo propria e al contempo trasfigurando la struttura classica del bestiario², il volume colleziona ventotto esemplari di bestie e mostri architettonici presentati nelle loro caratteristiche e nei loro comportamenti più significativi, letti criticamente in sé, in relazione al proprio contesto di appartenenza – forse sarebbe meglio dire di *estraneità* – e alle teorie di cui sono portatori.

Mentre nel bestiario medievale quelle mescolanze, quegli incroci di esseri, “dissolvendo i confini delle identità naturali, ci obbligano a cercare oltre: proprio la loro ‘innaturalità’ ci apre uno spiraglio sulla Sovra-natura”³ – ovvero ci consente di leggere nella confusione del mondo le tracce di un’ecologia divina⁴ –, la prospettiva che intendiamo assumere in un bestiario architettonico costruito *infra-sylva* è per ovvie ragioni diversa, potremmo dire speculare. Nel nostro caso a dissolversi sono i confini delle identità spaziali e formali dell’architettura – di quanto, cioè, per definizione sarebbe opposto alla “natura” –, identità che qui cercano invece di dialogare o addirittura di con-fondersi con i regni del vivente. L’architettura in tal senso si disvela nell’aberrazione del proprio codice genetico (ammesso che ne abbia uno), estranea a sé stessa, intenta ad *articolarsi natura* e a *divenire-con* essa⁵. Proprio questa sua specifica “innaturalità” ci apre lo spiraglio non più su una “Sovra-natura” trascendente, ma su una alterità immanente non-naturale non-culturale, certamente selvatica, con cui il progetto è chiamato a confrontarsi “al di là della differenza fra essere ed ente”, oltre la dissociazione tra selva e città, assottigliando le distanze tra biologico e artefatto⁶.

Selvatico sarà dunque non solo e non sempre il luogo in cui l’architettura si manifesta, ma anche il comportamento stesso di quest’ultima, la figura e la posizione

che assume, lo spazio che declina nella sua articolazione. Detto altrimenti, selva è qui in primis sinonimo di progetto.

Le ventotto architetture del bestiario sono assunte quindi come esemplari attraverso i quali esplorare i modi in cui il progetto può *agire nella selva* e *farsi selva*, le logiche che esso può assumere per dimenticare il proprio mandato ordinatore e abbracciare la rete di relazioni non normate di cui il selvatico si sostanzia. Osservati come organismi in formazione, i ventotto esemplari sono organizzati in differenti processi di morfogenesi, in cinque “-morfosi”^{*} che ne classificano macroscopicamente le diverse nature e proprietà. Ciò non significa porre l’accento solo su aspetti formali – come si vedrà non si tratta di rappresentare “biomorfismi” e molti dei progetti analizzati non sono direttamente riconducibili a precise forme di vita –, quanto osservare l’architettura con-formare (inteso come formare insieme, nel contesto e nel contempo) la propria agentività, il proprio aspetto e il proprio comportamento alle caratteristiche, alle figure e alle logiche dei sistemi selvatici, viventi o astratti con cui si interfacciano, a uno spazio che è sempre “un campo dinamico di forze in gioco e di processi di metamorfosi materiale”⁷.

Architetture *geomorfe*, *zoomorfe*, *fitomorfe*, *teomorfe*, *semiomorfe* sono le cinque classi che danno struttura al bestiario. Ciascuna di esse contiene progetti analogamente riconducibili al primo elemento della parola composta, cioè alla natura dell’agente che determina la complessità della morfosi.

Nella prima classe sono raccolti progetti che divengono terra, si enunciano come entità geologiche e geografiche. Essere geomorfi significa mettersi in continuità fisica e concettuale con il terreno e con gli agenti che insistono su di esso, manipolando il progetto come se fosse il risultato dell’azione di più forme di vita; sovvertire

la domesticità di un ambiente progettando l'interno con le logiche dello spazio aperto, di una terra incognita e sconfinata in cui prendere parte e posizione anarchicamente, ridisegnando i rapporti tra corpi e spazi; aumentare l'entropia dei luoghi, prima accatastando scarto su scarto per far implodere un sistema compromesso, poi tracciando i solchi su nuove terre fertili.

Lo zoomorfismo si sostanzia sia nella sua allusività, nel potere evocativo dell'architettura che prende forma del corpo animale, spostando l'asse narrativo della realtà dall'ordinario al fantastico, sia nella sua effettività, cioè nella capacità del progetto di spazializzare figure animalesche per accogliere forme di vita altre o modi di abitare non convenzionali. Così, da una parte animali fantastici, in una surreale sospensione della norma, si scoprono capaci di disegnare città e territori o anche solo di farci compagnia affermando ironicamente un'ineluttabile verità, la coincidenza tra esistenza e spazio, tra architettura e vita; dall'altra il progetto assume il ruolo di mediatore, cassa di risonanza e interfaccia tra specie, oppure di macchina metaforica per tradurre comportamenti animali in forma e spazio, cercando di dialogare con il contesto o per parteciparvi come una tra le presenze che lo abitano.

Sono fitomorfe invece quelle specie di architetture che istituiscono un dialogo diretto con il regno vegetale o che si dispongono in una selva propriamente detta.

Questi progetti si articolano in un rapporto simbiotico e incrementano artificialmente l'abitabilità della selva senza alterarne le dinamiche. La ricerca di un rinnovato *contratto naturale* qui si afferma definitivamente come scaturigine del progetto e come istanza teorica che governa e orienta ogni mossa.

Mentre queste prime tre classi rimandano proprio ai regni dei viventi e mettono a fuoco una prospettiva materialista della realtà, le architetture teomorfe e semiomorfe

rilanciano il tema in una dimensione immateriale, incrementano la scala fisica e concettuale dalla biosfera alla noosfera^{¶¶}.

I progetti che afferiscono a queste due classi non si confrontano più solo con una selva concreta ma soprattutto con una selva di segni, spazializzando desideri sovrumani ed elevando il simbolo a operatore del progetto^{¶¶}. Le architetture teomorfe aspirano a conquistare una dimensione ultraterrena, a farsi segni dell'assoluto, sia perché si pronunciano come smisurati fuori scala, sia perché condensano il desiderio di affermare, con la propria colossale o pervasiva presenza, il disegno politico di una determinata egemonia culturale. La selva qui si lascia essere territorio di conquista e spazio di legittimazione antropologica, ma al contempo si dimostra – più longeva e più astuta degli uomini – capace di resistere al dominio cancellandone ogni traccia nell'incessante rigenerazione dei propri cicli vitali.

Il significato monolitico che le architetture teomorfe vogliono trasmettere trova infine il proprio contraltare nelle architetture semiomorfe, ipertesti simbolici che, nell'impenetrabilità dei segni e nella molteplicità dei linguaggi attraverso cui scelgono di comunicare il proprio enunciato, a volte sovvertono la validità stessa del messaggio, altre volte affermano piani di realtà altrimenti illeggibili o ancora mettono in scacco una narrazione che si vorrebbe oggettiva.

Bestiale e mostruoso, il progetto si rivela dunque operatore della selva e suo possibile alleato, ora preposto ad aumentarne il portato, ora disposto a sparire nei suoi recessi. Con nuovi strumenti ed altre strategie possiamo precipitare nello spazio che procede prescindendo ogni disegno, abitando il conflitto tra forme del vivente e città, tra *civis* e *silva*, nella dimensione "selvatica" del luogo "civile" in cui anche noi, attraverso l'architettura, possiamo riscoprirci *silvani*^{¶¶}.



“Ecco perché, cedendo al raro e sottile piacere di un piccolo viaggio nel diverso, alla ricerca di quella stupefacente ‘difformità della bellezza e bellezza del difforme’ (*deformis formitas ac formosa difformitas*) di cui magistralmente già parlava San Bernardo, ci siamo messi ad interrogare a cuor leggero la città (Reggio Emilia). Girando per le sue vie è possibile imbattersi in un concitato bestiario urbano, un’affollata galleria di personificazioni, che ora si agitano da un cornicione, ora si sporgono da un tetto, o si aggrappano su una facciata o si ancorano tenacemente ad uno spigolo, occhieggiando da un davanzale o da un marcapiano, si slanciano nervosi nell’aria come portastendardi o come lumi, si fanno sfiorare docili dalla mano come campanelli e maniglie, o intime custodiscono il mito recente ed il segreto ambiguo della Parmeggiani. Da un siffatto itinerario, sia pur quanto mai fuggitivo, emerge subito in bella evidenza, a Reggio come altrove, la presenza di una salda filigrana invisibile che costituisce una autentica fisionomica urbana, la personale carta d’identità dell’immaginario urbano. Come dire: dimmi da quali graziosi mostri sono abitati i tuoi muri e ti dirò chi sei”. M. Dezzi Bardeschi, *Bestiario Minimo*, Alinea, Firenze 1990, p. 8.



“Il bestiario può essere definito come una raccolta di notizie zoologiche, generalmente fantastiche, seguite da uno sviluppo di carattere allegorico. Concretamente esso si presenta di norma come una serie di capitoli, più o meno lunghi, divisi in due parti: nella prima è descritta la cosiddetta ‘natura’ di un animale, cioè la sua caratteristica o il suo comportamento più significativi; nella seconda, tale ‘natura’ è oggetto di una ‘interpretazione’ che la riferisce a nozioni di teologia cristiana, siano esse di ordine dottrinale o morale. Talvolta un capitolo può contenere più ‘nature’ e di conseguenza più applicazioni allegoriche. [...] Il fondamento stesso del bestiario è infatti costituito dall’idea che tutte le realtà materiali sono immagini o specchi delle realtà spirituali e divine o, per dirla con il grande storico dell’arte medievale Émile Male, che ‘il mondo è un simbolo’”. F. Zambon, *Fantastico e allegoria nei bestiari del Medioevo*, in *Il Bello e le bestie. Metamorfosi, artifici e ibridi dal mito all’immaginario scientifico*, catalogo della mostra, a cura di L. Vergine, G. Verzotti, Skira, Milano 2004, p. 37.



“Trasportandoci nelle altezze della divinità trascendente che tutto ha generato e in cui tutte le ‘forme’ si annullano”. Ivi, p. 40.



Per dirla con Peter Sloterdijk: “sul versante cristiano l’uomo divino viene al mondo in un imbarazzante esilio ma lo fa per mostrare come si costruiscano case ecologiche, come si fertilizzino i campi con letame di uomini e animali. La sua missione di *recycling* si riferisce esclusivamente all’anima. Sprofonda per dar prova del fatto che un digiuno di mondo è possibile; secondo il suo insegnamento, gli uomini non sono chiamati al metabolismo e alla divisione della spazzatura e neppure a essere onnivori, né in chiave autocoprofaga né in chiave eterocoprofaga. Il riferimento cristiano a ciò che rende sano e tondo non è orientato in chiave cosmologica, ma in chiave pneumatica. [...] All’ecologia pneumatica basta riportare le anime (inclusi anche i

corpi risorti) nella casa paterna soprannaturale; externalizza il resto senza alcun rammarico”. P. Sloterdijk, *Sfere II: Globi. Macrosferologia*, Raffaello Cortina, Milano 2014, pp. 389, 390; ed. or. *Sphären II – Globen, Makrosphärologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999.

“Il mostro come aberrazione è sempre stato prima di tutto un’aberrazione del concerto, segno del deterioramento dell’epistemologia rappresentazionale e dei suoi strumenti (la dialettica), insomma la ‘rovina della dimostrazione filosofica in generale’ [diremmo noi architettonica] e dell’autosufficienza di un sistema che non può mai esaurirsi su se stesso. Il mostro lascia tracce, non può essere presente. È sempre altrove rispetto al suo *topos*: se ne possono avere frammenti, impronte, ossa, brandelli, apparizioni, ombre, ma non lo si può mai cogliere nella sua totalità. Dunque l’invocazione del *monstrous turn* ha per Haraway una funzione soprattutto epistemologica, finalizzata a un’articolazione, un *détournement* dell’approccio rappresentazionale, necessario per comprendere ciò che intendiamo per Natura e per elaborare una politica della relazione, ovvero della socializzazione della Natura stessa. Per Haraway, infatti, la natura è un ‘cosmo artefattuale di mostri’, mai lisci e platonicamente sferici, ma insettoidi e vermiformi, ricoperti di ‘peli sensibili, evaginazioni, invaginazioni e rientranze’. Articolare la natura è lasciare arrivare, *divenire-con*, questi ‘mostri’”. F. Timeto, *Donna Haraway e la tenetropia degli altri in/appropriati*, in “aut aut”, 380 (*Mostri e altri animali*), dicembre 2018, p. 128.

“Dobbiamo fare ogni volta una diagnosi, considerando che l’architettura non è più l’invenzione di un mondo, ma esiste semplicemente in relazione ad uno strato geologico, sovrapposto a tutte le città del pianeta... L’architettura può avere come unico scopo quello di trasformare, di modificare questa materia accumulata”. J. Baudrillard, J. Nouvel, *Architettura e nulla. Oggetti singolari*, Electa, Milano 2003, p. 21; ed. or. *Les objets singuliers. Architecture et philosophie*, Calamann-Lévy, Paris 2000. Questa riflessione di Jean Nouvel sullo statuto d’esistenza del progetto contemporaneo ci sembra ancora valida ma va precisata poiché non crediamo valga più solo sul piano metaforico dal momento che l’umanità si è rischiusa “forza geologica”. Decaduto ogni ordine e ogni ordinamento, l’architettura non può che esistere in relazione a uno strato “geologico”; tuttavia, il materiale accumulato non è più solo il risultato di un cambiamento antropogenico, quindi non è più solo urbano, e lo scopo dell’architettura non può più essere solo trasformare ma anche essere trasformata. D’altronde, da sempre, “abitare significa non soltanto disporre di case, ma più in generale vivere sulla crosta terrestre. E vivere significa non soltanto rispondere ai bisogni primari posti dalla fisicità del corpo, ma significa anche e fin da subito soddisfare il bisogno di conoscenza e di linguaggio connaturato all’evoluzione vitale”. Frederick Kiesler, *Arte, architettura, ambiente*, catalogo della mostra, a cura di M. Bottero, Electa, Milano 1996, pp. 17-18.

Usiamo il termine “morfo” nel suo significato etimologico: ‘morfoῖς (alla greca mòrfoῖς) s. f. [dal gr. μόρφωσις (processo di) formazione’, der.

di μορφή ‘dare forma’ (e nel passivo ‘prendere forma’)). – In biologia, variazione di forma degli organismi indotta da fattori dell’ambiente esterno, e perciò non ereditaria. Il termine è più spesso usato come secondo elemento di parole composte, nelle quali il primo elemento indica in genere la natura dell’agente che determina la variazione (v. la voce prec.); in molti casi però la morfosi è più complessa, dovuta all’azione contemporanea di più fattori: così, per es., la formazione di tuber in una pianta di patata dipende sia dall’assenza di luce sia dall’umidità”. Dizionario Treccani online, voce “morfosi”, www.treccani.it/vocabolario/morfosi_res-aa0190e3-0026-11de-9d89-0016357eee51/, consultato il 10/10/2023.

Prendiamo le mosse, insomma, dall’interpretazione correalista dello spazio e dell’ambiente formulata da Frederick Kiesler: “un *continuum* spazio-temporale dove niente è statico, dove la materia-energia si trasforma in continuazione e dove non vi è opposizione fra uomo e natura, fra mondo artificiale e mondo naturale. Il problema sociale della casa [più in generale dell’architettura] diventa allora quello più generale dell’*oikos* e del rapporto fra organismo e ambiente [...] Lo spazio in quanto entità vuota e astratta non esiste: lo spazio è sempre, einsteinianamente, un campo dinamico di forze in gioco e di processi di metamorfosi materiale. Il rapporto dell’uomo con lo spazio è perciò sempre un rapporto con la materia e con l’energia, mediato dai processi fisici, chimici, biologici e psicologici del proprio corpo”. Frederick Kiesler, *Arte, architettura, ambiente*, catalogo della mostra, a cura di M. Bottero, Electa, Milano 1996, p. 25.



Cfr. M. Serres, *Il contratto naturale*, Feltrinelli, Milano 2019; ed. or. *Le contrat naturel*, Éditions François Bourin, Paris 1990.



Dell’ineluttabile legame tra sistemi viventi e sistemi di segni oggi vediamo chiaramente l’effettiva realtà, la potenza e i limiti: “la natura vivente è dunque la base della comparsa della biosfera ed è il fattore che differenzia quest’ultima in modo sostanziale da tutti gli altri involucri terrestri. La struttura della biosfera è pertanto caratterizzata in primo luogo dalla vita. [...] Entro la materia vivente nelle ultime decine di millenni è comparsa *ex novo* e si è quindi sviluppata rapidamente, incrementando via via la sua incidenza una nuova forma di questa energia, di intensità e complessità ancora maggiore. Si tratta di un’energia, legata all’attività vivente delle società, [...] che oltre a conservare in sé le manifestazioni dell’energia biogeochimica usualmente intesa, produce nello stesso tempo un nuovo tipo di migrazione degli elementi chimici [...]. Questa nuova forma di energia, che può essere chiamata *energia della cultura umana* o energia biochimica culturale, non è esclusiva dell’uomo, ma appartiene a tutti gli organismi viventi. In questi ultimi, però, essa è presente in modo pressoché insignificante rispetto all’energia biogeochimica consueta e risulta pertanto poco percepibile nel bilancio naturale, e soltanto nel tempo geologico. In particolare è legata all’attività psichica degli organismi, allo sviluppo del cervello nelle manifestazioni superiori della vita ed assume un livello tale da consentire la trasformazione della

biosfera in noosfera soltanto con la comparsa della *ragione*. Quest’ultima è il prodotto di uno sviluppo durato, presumibilmente, centinaia di migliaia di anni, ma ha potuto rivelarsi come forza geologica soltanto a partire dal momento in cui l’*Homo sapiens* ha cominciato a incidere con il suo lavoro culturale sulla biosfera”. V.I. Vernadskij, *Dalla biosfera alla noosfera. Pensieri filosofici di un naturalista*, a cura di S. Tagliagambe, Mimesis, Milano 2022, pp. 171, 172.



Si veda a tal proposito C. Jenks, G. Baird, *Il significato in architettura*, Dedalo, Bari 1972; ed. or. *Meaning in Architecture*, Barrie and Rockliff, London 1969. In particolare la parte prima dedicata a “Semiologia e Architettura”.



“Il *Silvano* (o *Salvàn*, *Salvadego*, *Wilder Mann*, ecc.) è una strana figura tra l’umano e il bestiale, che sembra popolare i boschi di gran parte dell’Europa. Dalle valli alpine fino alla Polonia o ai Pirenei, nelle leggende e nelle favole ritorna spesso la descrizione di questo ‘uomo selvaggio’. Coperto di foglie o lunghi peli e munito di una grande mazza con cui difendersi, buono a dispetto della sua rude apparenza, quest’essere silvano vivente preso a simbolo di una schietta naturalità ormai perduta. Non possiede una cultura raffinata ma nonostante i suoi modi bestiali, gli si attribuiscono capacità e caratteristiche straordinarie. Per ripagare un debito di ospitalità, dice una leggenda, insegnò agli uomini come ricavare il burro e il formaggio dal latte e se ne andò, per ritornare nella sua foresta, senza aver rivelato la più preziosa delle tecniche: come trasformare un prodotto deteriorabile quale il siero in olio per l’illuminazione. Dalla fine del Medioevo, esseri coperti di foglie o di pelli fanno rivivere nelle feste e nei cortei di Carnevale le ascendenze lontane dell’‘uomo dei boschi’, che si perdono nei miti biblici e ancora oltre nella leggenda di Gilgamesh”. “Sfera”, 4 (*Uomo e bestia*), aprile 1989, p. 32.



AVVILUPPATI SPAZI E NOBILI DEFORMITÀ. OSSERVAZIONI SUL RAPPORTO EROE/*SYLVA* NELL'IMMAGINARIO MEDIEVALE (E NON SOLO)

FRANCESCO STORTI

21

AVVILUPPATI SPAZI E NOBILI DEFORMITÀ

Che il bosco faccia l'eroe non c'è dubbio, almeno nel Medioevo.

Allorché il gentile Ivano, venuto meno a una promessa fatta alla moglie Laudine e smarrita pertanto la ragione, è ridotto a una fiera errante tra foreste inestricabili e plaghe boschive, è proprio tra queste che vive la perspicua sequenza di passaggi necessari a ricondursi, lentamente, alla sua preesistente condizione[†]: alla fase primaria di essa, anzi, dal momento che la pienezza della sua identità verrà riacquistata non già dal rammentare il proprio nome e la propria storia con l'aiuto d'un unguento fatato somministratogli da una dama, ma dal moltiplicare le imprese che lo porteranno a esser nuovamente degno del cingolo cavalleresco. La condizione ferina, di cui Ivano è partecipe e che atterrebbe al suo DNA eroico[‡], materializzatasi nelle fattezze di un benevolo leone che egli soccorre in uno scontro con un drago, successivamente compagno di avventure e suo doppio, permarrà fintanto che egli non avrà cancellato la macchia della mancata fede, recuperando, con l'affetto della sposa, la pienezza etica (nonché sociale[‡]) del cavaliere: il tutto nel contesto spaziale, ancora, di boschi e foreste.

Si è deciso di partire dal noto racconto de *Le Chevalier au lyon* di Chrétien de Troyes, poiché esso, commentato da Jacques Le Goff in un saggio giustamente famoso[¶], costituisce un compendio del rapporto tra uomo e natura e, più nello specifico, tra eroe e foresta, così come viene strutturandosi nel corso del medioevo a partire dagli elementi di una mentalità che non ha ancora finito di esercitare la sua forza sull'immaginario. Una capacità di propagazione questa, di sensibilità e idee condivise che, per quanto concerne l'esempio citato, vede peraltro, nella rielaborazione della pazzia del cavaliere fattane dall'Ariosto, un'accelerazione e una ripartenza, che addensa contenuti, forme e valori nuovi, fioriti nella stagione umanistica, e li riunisce, a quattro secoli di distanza, sotto il comune denominatore dell'archetipo[‡]. D'altra parte, se le fonti – e, su queste, i lieviti folklorici che diedero vita all'ideazione dell'Ivano si perdono, risalendo a essi e al di là di essi, in un atavico spazio antropologico[‡] – e se le immagini trahinate da quell'opera, così come da mille altre omologhe visioni – lo stesso Merlino tra gli altri, il vaticinatore e mago, impazzisce e, al pari di Lancillotto, egli pure matto, e di Ivano, svanisce tra i rami delle foreste (“Fit silvester homo, quasi silvis editus esset”[¶]) – si diffondono in molti passaggi fino a una recente contemporaneità ghiotta di eroismo teratomorfo e produttrice/consumatrice di medievalismi[¶], è ovvio che ciò che è in gioco nel binomio proposto eroe → foresta o meglio nel trinomio eroe → foresta → *monstrum* (Ivano/Orlando come *homo selvaticus*[‡]) attiene a quegli elementi strutturali della mentalità collettiva che non è semplice analizzare e che è molto facile, invece, banalizzare.

Partiamo allora dal primo dei tre elementi posti in correlazione: il bosco, tralasciando la pur importante dialettica lessicale tra *sylva*, *bosco* e *foresta* ¶ ¶. Non è un caso che nella tradizione letteraria medievale, che si trova di necessità alla base di questo come di altri tentativi interpretativi volti a cogliere gli elementi simbolici degli spazi naturali, il bosco non venga mai descritto davvero e che sia mostrato invece attraverso pochi e rapidi tratti distintivi, tesi a connotarne il ruolo all'interno della *fabula*. Ciò accade perché, come ha acutamente osservato qualcuno, fino ai limiti cronologici del basso medioevo la *sylva* ha rappresentato lo spazio geografico predominante, talmente diffuso, pervasivo e costante da renderne inutile la descrizione, riservata invece al paesaggio antropizzato, alle città, ai palazzi, ai castelli: una spiegazione storica, afferente ancora una volta ai dati percettivi dell'universo mentale collettivo, che si incrocia con i canoni della letteratura del tempo, specie di quella cavalleresca, che qui soprattutto interessa analizzare ¶ ¶. La descrizione dell'incolto nelle sue diverse forme (palude, selva intricata, prateria) avrebbe provocato d'altra parte una torsione della narrazione su sé stessa e un suo rallentamento, sviando dal *focus* fondamentale del modulo letterario, quello dell'azione dell'eroe o dell'eroina. I brevi cenni disseminati dal narratore sulla qualità del paesaggio boschivo, pertanto, appaiono del tutto strumentali alla costruzione di tracce metaforiche volte a orientare il lettore/ascoltatore all'azione principale, suggerendone per di più l'esito, o a dar forma a un rispecchiamento dell'eroe stesso. Facciamo qualche esempio. Perceval è figlio di una dama vedova, moglie e madre di cavalieri caduti nel corso di scontri d'onore, che ha scelto di crescere l'ultimo nato, suo unico affetto superstite, nel fitto della foresta per celarlo alla milizia e ai suoi pericoli. Questi ha assunto così i tratti di un bonario eppure letale "fanciullo selvatico" ("valet sauvage"), e il bosco che lo ha nutrito, scenario delle sue irriflessive gesta e dei suoi giochi, porta il nome, significativo, di "Gaste Forêt solitaire" ¶ ¶ (unica descrizione di esso), a dar senso all'aspetto, appunto, e alla condizione del protagonista, oltre che all'estrema scelta esistenziale materna ¶ ¶. Nel *Cavaliere del leone*, invece, da cui siamo partiti, il cugino di Ivano, Calogrenant, la cui avventura dà l'avvio all'intera sequenza narrativa, si imbatte per primo nella foresta che costituirà la cornice fondamentale dell'azione, sua e poi di Ivano: "Avevo preso un cammino a destra nel mezzo di una fitta foresta. Era un cammino infido, pieno di rovi e di spine; con difficoltà, con inquietudine, proseguì lungo quel sentiero [...] fino a che uscì dalla foresta, che era quella di Brocéliande" ¶ ¶; altra rappresentazione rispecchiante e riso- nante, dal momento che il toponimo è formato da componenti

eloquenti: *broce* 'cespugli' e *lande* 'terra', a significare tanto l'inquietudine del protagonista ("painne") che l'effettiva natura del bosco ("De ronces et d'espines plainne") e ad annunciare i nefasti casi che dipoi si manifesteranno. Sono esempi che potrebbero essere moltiplicati all'infinito. Insomma, il bosco segue da presso il o i protagonisti, costituendone, il più delle volte, non già lo sfondo quanto l'*habitus* o fungendo da invisibile motore dell'azione. La *sylva* si presenta come persistente metafora ancipite: il "fuori" rispetto a tutto ciò che riunisce e regola la vita civile, come un mare che ne lambisce le sponde, e il "dentro" attorno al quale percezione e sensibilità umane producono visioni ed emozioni, in accordo a una condivisa cultura in grado di mescolare, fin nel quotidiano, reale e soprannaturale ¶ ¶. Prevalente e onnipresente, la *sylva* costituisce inoltre una sublime architettura, le cui forme, cariche di una spiritualità naturalistica che affonda le sue radici, è proprio il caso di dirlo, nei sostrati culturali barbarici e pagani, sono costantemente presenti agli occhi dell'uomo medievale, ispirandolo e ammonendolo. In tal senso essa è infatti anche un luogo di vita e di culto ancestrali ¶ ¶, predisposto ad accogliere attraversamenti e nascondimenti mistici fino ad esser riprodotto nelle architetture religiose degli spazi civilizzati, assieme all'intero repertorio di *monstra* e *mirabilia* ch'essa contiene. Lo sottolineerà d'altra parte e autorevolmente, ci sembra, senza addentrarci in ulteriori scavi, Raffaello Sanzio a distanza di qualche secolo, nella sua famosa lettera a Leone X, parlando, per l'appunto e non senza note di pungente critica, dell'architettura medievale: "per ornamento spesso ponevano solamente un qualche figurino, rannicchiato e malfatto, per mensola a sostenere un trave: e animali strani, e figure, e fogliami goffi e fuori di ogni ragione naturale. Pure ebbe la loro architettura questa origine, che nacque dagli alberi non ancor tagliati, li quali piegati li rami e rilegati insieme, fanno li loro terzi acuti" ¶ ¶.

Volendo giungere a un'estrema sintesi metaforica, allora, la foresta assume, per la mentalità medievale, la valenza di un utero ¶ ¶: un ambiente di elaborazione e trasformazione, l'ideale luogo in cui riconoscere e liberare la propria natura, di qualunque segno essa sia, attraverso le prove alle quali quello spazio incognito e solitario sottoporà l'individuo interessato o costretto a svelarla, non un individuo qualunque, beninteso, ma il soggetto omologato a fungere da riferimento etico per l'intera società o da "rovescio" e antitesi di questo. È in tale ruolo, infatti, che la *sylva* intercetterà e aggancerà in Occidente, a partire dall'alto medioevo, il deserto biblico, luogo di educazione del popolo e della sua rinascita (Antico Testamento), di resistenza al Maligno e di prove estreme (Nuovo Testamento), lo spazio dell'anacoresi dei primi

secoli dell'Era cristiana: estrema solitudine l'entrata nella quale, come scrive San Girolamo, costituisce un secondo battesimo ¶. Nel clima di profondo sincretismo seguito alle cosiddette invasioni barbariche e al più o meno lento innesto della cultura cristiana su quella latina e celtico-germanica i due luoghi spirituali, deserto e foresta, appunto, si fondono, trovando nella seconda, rifugio per i culti pagani e per gli eremiti, l'ideale sintesi: "in questo mondo temperato senza grandi distese aride, il deserto – cioè a dire la solitudine – assumerà un aspetto del tutto diverso, il contrario, quasi, del deserto sotto il profilo della geografia fisica: sarà la foresta" ¶. Non è un caso che, tornando alla letteratura cavalleresca, tanto Lancillotto ¶ che Ivano e Perceval ¶ incontrino un eremita. Ma è ancora una volta al *Cavaliere del leone* che bisogna guardare: un testo che si configura come una compendiosa macchina simbolica. Nei suoi pellegrinaggi boschivi da belva selvatica, Ivano si imbatte in una capanna abitata da un solitario religioso; egli non ha ancora riacquistato il lume della ragione e il suo aspetto ferino turba il sant'uomo, che tuttavia ne prova pietà; da parte sua, l'eroe trasfigurato non aggredisce l'eremita e tra i due si attiva un dialogo muto fatto di scambi: al pane rafferma offertogli dal lacero asceta, egli risponde con pezzi di selvaggina cruda. È l'inizio della rieducazione all'umanità della fiera/Ivano, il cui passaggio intermedio avverrà, come anticipato, grazie alla magia d'un unguento fatato. Siamo di fronte a una perfetta metafora del sincretismo di cui si diceva, attivato dalla foresta-deserto (cristianesimo = ascetismo/paganesimo celtico = magia), e, rispetto agli attori della sequenza, dell'incontro tra lo stadio più basso, per quanto coscientemente ricercato, della civilizzazione (= eremita) e il livello più alto della belluminità e della natura (= Ivano) ¶. Ben più chiaramente che in altri testi, infatti, il quadro mette in scena, oltre ai principali e solitari fruitori "moralì" della *sylva*, l'eroe e il religioso, la più alta funzionalità di questa, il suo esser canale privilegiato, come già detto, entro il quale ricondursi alla propria natura, un luogo iniziatico di raccoglimento e introspezione, di "formazione" e di crescita. Ma vi è di più: l'agiografia ci indica il rapporto speciale che si crea, nella solitudine delle foreste, tra eremiti e animali (ciò al netto dell'impegno di desacralizzazione del mondo animale operato dal Cristianesimo nei confronti degli antichi culti zoomorfi) e gli studiosi dell'eremitismo richiamano l'attenzione sulla sottile soglia che separa l'asceta e la sua figura dall'*homo selvaticus* ¶; nascosti dal folto tetto delle chiome arboree, insomma, il cavaliere e l'eremita, almeno per ciò che riguarda alcune consuete metamorfosi del primo, oltre che incontrarsi, si confondono.

Le osservazioni appena fatte introducono al secondo elemento del trinomio dal quale siamo partiti: il *monstrum* ¶, cui

sembra riportare la figura dell'uomo silvestre più volte richiamata ¶. Ora, senza addentrarci in spiegazioni antropologiche su quest'importante elemento della cultura occidentale e più in generale umana, che svierebbero dal nucleo del ragionamento, e dando candidamente per scontato ciò che scontato non è, diciamo innanzitutto che per l'eremita che sceglie come propria dimora ascetica i boschi, la selvatichezza costituisce una condizione soprattutto esteriore (ma siamo nell'ovvio), mentre per il cavaliere destinato ad attivare una "ripartenza" per una sopraggiunta incrinatura del suo *ethos* (è la condizione, tra gli altri, di Ivano e del suo "doppio" Orlando) o volto a imbastire la sua formazione (Perceval) si tratta di uno stato sia esteriore che interiore (ma i due soggetti implicati nel processo metamorfico indotto dalla natura, l'eremita e il cavaliere, tendono talvolta persino a fondersi, oltre che a confondersi) ¶. Ulteriore precisazione: se fino a questo momento l'espressione *homo selvaticus* è stata utilizzata per comodità espositiva in un'accezione alquanto generica (uomo connotato da tratti fisici tendenti all'animalesco e adattato alla vita silvestre), associandola e alternandola al concetto di *monstrum*, inteso nella sua variante classica di *prodigium* per il quale si può provare orrore ma anche attrazione, va ora puntualizzato che le metamorfosi del cavaliere devono essere considerate, in generale, come una tendenza ad acquisire forma propriamente animale: il cavaliere/eroe propende, nelle sue mutazioni, verso il ferino e anche quando conserva più o meno integre le sue fattezze, il suo comportamento (vita selvatica, caccia a mani nude o con armi primitive e quanto meno non cavalleresche, smembramento delle prede, incapacità di parlare) riporta in generale, al di là di alcune importanti varianti (che tuttavia non attengono alla diretta figura/metafora dell'eroe guerriero), al mondo dei carnivori e dei predatori. Del resto, addentrandoci su versanti ulteriori della letteratura, ci si imbatte in ben più evidenti metamorfosi rispetto a quelle finora descritte, in cima alle quali troviamo il *Bisclavret* di Maria di Francia, narrazione poetica afferente ai suoi *Lais* e che ebbe vasta risonanza ¶. In tal caso, infatti, l'eroe, un cavaliere distinto dai tratti caratteristici del ceto ("In Bretagna viveva un valoroso cavaliere, / ho sentito di lui meravigliose lodi. / Era bello, onesto, e nobile" ¶), risulta mutare in tutto la propria natura, trasformandosi per tre giorni a settimana, penetrato in una foresta, in un *bisclavret*, appunto, cioè in un *lupo mannaro*. Nonostante la sua mutazione, tuttavia, che lo porta a non potersi esprimere con voce umana, e pur avvertendo un'irrefrenabile impulso alla caccia e alla violenza, il *monstrum* ¶ conserva nel fondo le sue percezioni e può, sebbene condannato dalla moglie adultera a una permanente condizione belluina, recuperare infine la sua originaria e duplice identità metamorfi-

ca (di uomo e lupo), ponendosi prima ai servizi del re come fedele e letale fiera domestica e vendicandosi poi della sposa e del nuovo marito di questa ¶. Si tratta di un'evidente variante rispetto agli esempi riportati, ma altrettanto infiltrata di folklore e oralità; essa riporta alla figura degli *Úlfheðnar*, gli indomiti guerrieri norreni ricoperti da pelli di lupo, metamorfosi ricorrente della letteratura scandinava che, giocata tra mito e storia, coinvolge tra gli altri, come narra la tarda saga dei Volsunghi, il sommo Sigmund e suo figlio (e nipote, perché nato da un rapporto incestuoso con la sorella) Sinfjotli: insomma, dei grandi eroi ¶.

Ricetto per eremiti e asceti e custode di miti ancestrali, rifugio per i marginali e indispensabile spazio di lavoro per quanti ne sfruttano le risorse, la *sylva* deforma chiunque vi trascorra del tempo o scelga di porvi dimora ¶: del resto, essa è popolata da antichi spiriti, che vi camminano furtivamente e che il Cristianesimo non tarderà ad accordare alle infinite forme che la fantasia del medioevo accredita alle entità diaboliche. Tra tutti, però, il cavaliere che vi risiede o che vi si trovi implicato assume mutazioni che, nella costante dell'animalità, ne esalta, pur riportandole al suo stadio primigenio, la forza e le virtù guerriere. Lo si è avvertito all'inizio di questo saggio, accennando al DNA eroico degli attori del ciclo bretone, e lo si ribadisce ora: nell'immaginario collettivo dei secoli di mezzo, la *sylva*, attraverso svariate metafore e complessi giochi simbolici, riconnette l'eroe alla sua natura più profonda, fatta di violenza e forza bruta, indispensabile alla sua valentia, da disciplinare attraverso l'educazione marziale e cortese, per mezzo cioè di una formazione che indirizzi quel *furor* innato al bene comune e ne faccia strumento di giustizia. Adesso, che ciò derivi, nel solco tracciato da Dumézil, da antichi riti germanici di esaltazione volti a creare speciali caste di guerrieri/belva, come i *Berserkir* (letteralmente, "pelli d'orso") e i già citati *Úlfheðnar*, o da un più complesso teriomorfismo trasfuso dall'immaginario arcaico nella figura e nella rappresentazione del cavaliere, è difficile a dirsi e forse, in questa sede, data peraltro la sostanziale omologia di base dei due versanti interpretativi, anche inutile dimostrare. Ciò che ci interessa invece osservare è come il medioevo, attraverso processi afferenti a impianti socio-culturali molto risalenti, operi un'incorporazione delle forze della natura – perché è di questo che si tratta, in fondo – nel soggetto scelto a modello etico collettivo, il cavaliere, appunto, che non potrà pertanto esser tale se non comprensivo, in sé, del *monstrum*!

Va aggiunto però dell'altro.

Se è vero che l'assimilazione da parte dell'eroe delle energie animali germinate negli spazi selvatici costituisce uno dei molti tentativi, più o meno consci, operati dall'uomo nel corso della

storia per disciplinare le forze irrazionali della natura, adattando a esse le trasformazioni sociali, è altrettanto vero che quelle energie risultano non di rado, persino concettualmente, indomabili; da parte sua, l'evoluzione delle strutture sociali è accordata a ritmi tutt'altro che coerenti, ad accelerazioni, cioè, e frenate, sovrapposizioni e resistenze, talché, nel percorso che accompagna il guerriero zoomorfo al cavaliere è possibile scorgere fasi intermedie nelle pieghe delle quali alcune figure possono restare, per così dire, incastrate, dando vita a *monstra* incapaci di evolvere verso forme ulteriori. È la nascita del "mostro" propriamente detto, di una figura carica di valori negativi, catalizzatore di paure e che può costituire l'antagonista dell'eroe o un eroe esso stesso, ma smarritosi nella foresta e che permane, appunto, in fattezze non più conformi alle trasformazioni della società e alle sue nuove richieste. È quanto sembra suggerirci, ancora una volta, un'opera letteraria, precedente rispetto a quelle fin qui utilizzate e a suo modo archetipica. Parliamo del *Bēowulf*, poema in lingua sassone trasmesso in un manoscritto del X secolo, del quale si rende utile pertanto, avviandoci alle conclusioni, ripercorrere per sommi capi la trama ¶.

In Danimarca, il grande re Hrōdgār, giunto al termine di una vita eroica punteggiata da molte guerre e vittorie, fa erigere una mirabile reggia, Il Cervo, che celebri i fasti del suo popolo e accolga in lieta fratellanza d'armi i suoi gregari, quei forti guerrieri che hanno reso possibile realizzare tanta gloria. La nuova "casa dell'idromele" ospiterà i banchetti festosi dei compagni d'arme, delle loro donne e di quanti, richiamati dalla munificenza del re, vorranno condividere la fama degli *Scyldyngas* ¶. Pure, giunti all'inaugurazione della reggia, mentre i festeggiamenti risuonano attorno alle panche intarsiate d'oro, si abbatte su di essa e su quanti la popolano un funesto flagello. Richiamato dal clamore che a notte fonda si spande nei boschi vicini, un terribile orco, Grendel, abbandonati i cupi recessi che tra selve, paludi e forre ne accolgono la solitaria esistenza, irrompe nella sala e fa strage degli ospiti del re. A nulla valgono il coraggio dei guerrieri e la loro maestria: irrefrenabile e insensibile ai colpi delle armi, l'orco dilania con i suoi artigli le membra dei danesi, ne strappa le carni, ne beve il sangue, ne ingoia interi i corpi. Né la sua rabbia irriflessiva si placa con quell'unico atto. Grendel farà visita più e più volte alla reggia di Hrōdgār, moltiplicando i massacri e portando alla disperazione un popolo fino ad allora temuto e ora osservato come preda di forze oscure. La notizia delle terribili azioni dell'orco si diffonde infatti rapidamente, fino a giungere alle orecchie di Bēowulf, nipote di Hygelāc re dei Geati ¶, già carico di gloria nonostante la giovane età e noto per la sua forza

straordinaria. Bramoso di accrescere la propria fama o perire in un'impresa degna dei più grandi eroi, il guerriero, chiesto congedo allo zio e riunita una compagnia di quindici "accaniti" compagni, salpa dalla Svezia e, giunto in Danimarca, offre il suo aiuto al re danese, che, osservato con incredulità il corpo del giovane e la sua mirabile complessione, ne accoglie commosso l'offerta. Il Cervo, sbarrato dopo le ultime incursioni di Grendel, viene quindi riaperto, per ospitare la festa riservata ai Geati e richiamare in tal modo l'orco, che Bēowulf intende affrontare quella notte stessa, allorché, ritiratisi gli ospiti, resterà solo con i suoi uomini ad attendere il nemico: dichiara anzi di volerlo fronteggiare nudo, libero dalle armi che lo impaccerebbero e che sa non potrebbero ferire l'avversario. Ora lo scontro è imminente: sopraggiunta la notte, il Mostro irrompe nella reggia, agguanta e divora con rapidità due compagni di Bēowulf immersi nel sonno per poi allungare gli artigli sul corpo nudo del giovane eroe, che si finge addormentato. Sarà il suo ultimo atto. Afferratogli il polso con le mani, il geata ingaggia una lotta spietata: a nulla valgono i tentativi di Grendel di liberarsi dalla presa, non lo scaraventare il giovane contro le pareti del palazzo o sulle robuste panche delle mense, che vanno in frantumi; avvinghiato al braccio dell'avversario sempre più provato, Bēowulf strattona e torce l'arto martoriato fino a strapparne dal busto della creatura: "I tendini saltarono, scoppiarono le casse delle ossa. A Bēowulf fu concesso il trionfo in quel duello. Grendel sarebbe scappato di lì, malato di morte, per paludi e pendici, a ritrovare il covo senza gioia" ↓ ✱.

Il brano riassunto non esaurisce il poema, che si sviluppa poi ulteriormente, ma contiene tutti gli elementi necessari alla nostra analisi. Partiamo dalle assenze. È significativo che Grendel non venga mai descritto: il suo aspetto si inferisce da dati indiretti e dagli effetti delle sue azioni; da parte loro, l'ambiente boscoso e i remoti acquitrini dal quale egli sorge contribuiscono a puntellare le qualità così debolmente abbozzate, disegnando l'immagine sfumata di un essere semi-ferino dotato di grandi dimensioni e di enorme forza. Ciò detto, è sull'oscillazione degli appellativi che lo connotano e che fa da riflesso a tale astrattezza descrittiva che va puntata l'attenzione. Grendel è definito, a più riprese: "Orco feroce", "Demone", "Mostro", "Flagello Pubblico", "il Solitario", "il Viandante dell'Ombra", "il Nemico", "l'Incubo" ↓ ✱; si tratta di denominazioni che spaziano dall'ambito della teratologia medievale (Orco, Incubo) a quello delle consuete qualificazioni attribuite al diavolo (Nemico, Demone), con una più marcata inclinazione a evidenziare quest'ultimo aspetto, esplicitato in un passo contenente una tipica perifrasi applicata a Satana ("l'Avversario del genere umano" ↓ ♪). In due casi, tuttavia, l'autore si allonta-

na da tali campi semantici, utilizzati di continuo: al verso 142, allorché Grendel è detto "Maggiordomo" ♪ ♫ e al verso 722, dove è chiamato "il guerriero escluso dai piaceri" ♪ ✱. Sono entrambe definizioni rivelatrici del profondo significato di questa figura a suo modo incognita (ma solo per noi contemporanei, evidentemente) ed è qui perciò che bisogna soffermarsi. Esse costituiscono anzi la chiave di volta per l'interpretazione del sostrato storico-antropologico dell'intera narrazione, dal momento che inseriscono Grendel in un chiaro contesto umano e sociale. L'appellativo "maggiordomo" è usato infatti in occasione della prima apparizione dell'orco, allorché, piombato nel palazzo del "Cervo" ♪ ✱, egli massacrava i gregari di Hrōdgār, mentre gli altri commensali si disperdono atterriti abbandonando la reggia, ossia il centro del potere, di cui l'assaltatore resta a quel punto, grazie al suo spietato atto di forza, responsabile e "guardiano" (maggiordomo, appunto) ♪ ↓. L'espressione "guerriero escluso dai piaceri" apre invece, da parte sua, simmetricamente, la scena dell'ultima visita di Grendel al magnifico palazzo, per lui fatale, e costituisce un indicatore ancor più significativo, perché svela la perspicua condizione del mostro, ribadita peraltro, più avanti, nei versi che ne descrivono la morte, un epilogo che ne sottolinea la natura pagana, si noti bene, e dannata: "Dannato a morte, nascosto, finalmente, lontano dai piaceri, rese la vita, l'anima pagana" ♪ ♫. È evidente, pertanto, almeno per chi scrive, il significato dell'intero episodio e soprattutto della chiave allegorica sulla quale è costruito. Letale *berserker* scivolato in uno stato di perpetua *trance* guerriera e costretto a vagare tra le selve ("vagabondo della marca" è anche chiamato ♪ ♫), Grendel è attirato dal festoso fragore del consesso regale, rappresentazione di quanti vivono in un regolato assetto sociale perfezionato dall'acquisizione della fede cristiana ♪ ♫. Metafora agghiacciante di un mondo pagano da rinnegare, egli, non più funzionale a gruppi e tribù come in passato, è rimasto escluso da quei piaceri, impigliato, come si diceva, nelle pieghe del tempo, e si vendica. Ad affrontarlo si erge infatti un eroe che ha conformato, invece, il suo *furor* alle trasformazioni di una società in evoluzione. È uno scontro tra civiltà ed è scontato, perché il "nuovo" ha assimilato e superato il "vecchio". Cristiano, vassallo di un re e futuro re egli stesso, Bēowulf incorpora infatti in sé tutte le qualità del suo antenato Grendel, ma disciplinate: agisce, ormai solo all'occorrenza, come "belva domestica" (lo sarà anche il *bisclavret*, come si è visto)! Della belva, d'altra parte, egli porta i segni fin nel nome ♪ ✱ e sceglie di affrontare l'avversario nudo, come un animale feroce (nudi come saranno Ivano e Orlando ridotti alla forma ferina). Bēowulf controlla la sua estasi guerriera e sa di poterla attivare per combattere con l'orco, gher-

mendolo al pari di un orso o di un lupo. È una sequenza, quella che prelude alla morte di Grendel, d'altronde, nella quale i ruoli dei due avversari si mescolano e si invertono: nello scontro gli antagonisti sono definiti infatti entrambi "maggior domi" $\Lambda \parallel$, mentre, divenuto d'un tratto uomo a fronte del suo implacabile nemico, il mostro appare sgomento per la presa degli "artigli" di Bēowulf che stringono le sue "dita" $\Lambda \perp$!

Cosa aggiungere? Il cavaliere cortese riceverà tale eredità. Certo vi saranno molti passaggi intermedi, tra i quali val la pena almeno citare quello segnato dal *Waltharius*, un'opera in esametri risalente essa pure al X secolo che rielabora materiali folklorico-leggendari di radice nibelungica e nella quale la mutazione in fiera del protagonista, attivata anche nella dimensione onirica, è variata in forma metaforica su molte specie animali, il tutto nel quadro di un'ambientazione silvestre assolutamente pervasiva e per la prima volta adattata non solo a sfondo di feroci azioni marziali, ma anche, come prefigurazione del cortese *locus amoenus*, disegnata a cornice della tenera storia d'amore che lega Walther e Hiltgunt $\perp \parallel$.

Concludiamo.

A partire dal IV-V secolo dell'era cristiana, la foresta costituì in Occidente l'ideale spazio, tanto simbolico che reale, entro il quale realizzare un solido punto di fusione tra i molti fermenti culturali trasportati dalle diverse civiltà che in quella straordinaria congiuntura si trovarono a dialogare e a scontrarsi: vi confluirono e germinarono istanze eterogenee, riti e tradizioni pagane provenienti da un universo vario e ricchissimo e il cristianesimo operò come il reagente fondamentale attraverso il quale attivare inediti sincretismi. Luogo di espressione delle più fervide e misteriose forze della natura e sede di ancestrali pratiche iniziatiche, la *sylva* divenne il crogiuolo entro il quale agglutinare spiritualità e istintività, umano e ferino, all'insegna di una sperimentazione che potesse soddisfare le richieste di un mondo in cerca di nuovi riferimenti e di una comune identità. Vi si forgiò pertanto, tra gli altri, lo stampo dell'eroe, tanto quello della fede quanto quello della guerra: perfettamente distinguibili, ma anche predisposti ad assimilarsi, nonché a smarrirsi, assumendo forme abnormi e prodigiose, quando non in linea con le spinte di una società che, intanto, perfezionava le proprie strutture istituzionali e definiva le coordinate del suo universo mentale. Il sorgere della cavalleria, tra XI e XII secolo, fece il resto, assimilando tutti quegli enzimi e inserendoli in un quadro coerente. Si trattò, d'altro canto, di un'effettiva rivoluzione, dell'affermazione di una cultura "ascendente" capace di unire in un unico impasto ethos guerriero ed etica cristiana. L'affermazione della cavalleria ebbe un impat-

to enorme: portò a battesimo le lingue romanze, dettò i codici dell'amore e fondò l'idea di nobiltà in Occidente, raddrizzando il meridiano sghembo dell'eroismo e fornendogli un modello tuttora integro $\perp \parallel$. E così, mentre il cavaliere diventava il primo e più alto riferimento etico della società occidentale, l'*ingens sylva* da cui esso era sorto e alla quale continuamente tornava per rigenerarsi, cementò e fissò la sua centralità e la propria imprescindibilità nella cultura europea: un cammino comune che, tra rallentamenti e accelerazioni, è giunto fino alla contemporaneità. Come non notare, infatti, tralasciando i molti medievalismi dell'Età moderna, l'impronta dell'archetipo nell'iniziazione di Luke Skywalker (= Artù) operata dal maestro Yoda (= Merlino) nell'intricata foresta del pianeta Dagobah, in uno degli episodi cruciali della saga di *Star Wars*: formazione tesa a far affiorare nel neofita i segni della sua "Forza" ancestrale attraverso un percorso spirituale e marziale dal quale Luke emergerà in forma di Jedi (un guerriero i cui tratti sono ricalcati peraltro su un ulteriore esperimento socio-istituzionale medievale, quello degli ordini monastico-cavallereschi). Allo stesso modo, il "Cavaliere Oscuro" Batman, eroe zoomorfo, si muove nella giungla di cemento di un'umbratile Gotham City costellata da edifici gotici. Si potrebbe continuare a lungo, analizzando l'universo Disney o i "cavalieri solitari" del mondo *Western*, anch'essi dotati del medesimo ethos e delle stesse finalità degli eroi di matrice medievale, erranti, al pari di Perceval o Lancillotto, nelle foreste/praterie poste a sfondo delle loro imprese, ma sarebbe inutile $\perp \times$. Insostituibile e variato in mille forme, dalle più ascetiche alle mostruose, il cavaliere medievale trascinerà sempre con sé la foresta, incessante e ossessivo sogno, e visione, della mentalità occidentale, proponendola, tra le altre cose, come costante spazio di palingenesi.

✠ Chrétien de Troyes, *Il cavaliere del leone*, a cura di F. Gambino, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001; ed. or. *Y Li chevaliers au lyon*, 1178-1181.

✧ Almeno per Cardini; cfr.: F. Cardini, *Alle radici della cavalleria medievale*, La Nuova Italia, Firenze 1981; così anche B. Andreolli, *L'orso nella cultura nobiliare dall'Historia Augusta a Chrétien de Troyes*, in B. Andreolli, M. Montanari (a cura di), *Il bosco nel medioevo*, CLUEB, Bologna 1995, p. 37.

⌋ Sull'indeterminatezza dello stato sociale del cavaliere prima del matrimonio e sulla sua lunga fase di giovinezza ("parte dell'esistenza compresa fra la vestizione e la paternità"), cfr. G. Duby, *Au XII^e siècle: les «jeunes» dans la Société aristocratique*, in "Annales E.S.C.", 9, 1964, pp. 835-896. Omologhi argomenti, trattati in modo magistrale ancorché in forma indiretta, in Id., *Guglielmo il Mareciallo. L'avventura del cavaliere*, Laterza, Roma-Bari 1993, in particolare pp. 149 sgg; ed. or. *Guillaume le Maréchal ou Le meilleur chevalier du monde*, Fayard, Paris 1984.

⌋ In realtà, si è deciso di seguire qui molto da presso il denso lavoro del grande storico francese, nella speranza di aggiungervi qualche spunto (J. Le Goff, *Abbozzo di analisi di un romanzo cortese*, in Id., *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 101-143).

⌋ Per le fonti dell'Orlando furioso è ancora utilissimo: P. Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso. Ricerche e studi*, Sansoni, Milano 1876. Vd. anche: D. Delcorno Branca, *La conclusione dell'Orlando furioso: qualche osservazione*, in A. Canova, P. Vecchi Galli (a cura di), *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, Interlinea, Novara 2007, pp. 127-137; superato tuttavia da D. Delcorno Branca, *L'inchiesta di Orlando*, il «Furioso» e la tradizione romanza, Sismel, Firenze 2022.

⌋ Sulle fonti dell'Ivano, vd. G.L. Hamilton, *Storm-making Springs, Rings of Invisibility and Protection. Studies on the Sources of the Yvain of Chrétien de Troyes*, in "The Romanic Review", 2, 1911, pp. 355-375; 5, 1914, pp. 213-237; Th.M. Chotzen, *Le lion d'Owein (Yvain) et ses prototypes celtiques*, in "Neophilologus", 18, 1933, pp. 51-58 e pp. 131-136; A.H. Diverres, *Iarlls y Ffynawn and Le Chevalier au lion: Adaptation or Common Source?*, in "Studia Celtica", 16-17, 1981-1982, pp. 144-162.

✠ Nella *Vita Merlini* in esametri, citata in P. Rajna, *op. cit.*, p. 394; per Lancillotto: ivi, p. 396.

⌋ T. Di Carpegna Falconieri, *Medioevo quante storie! Fra divagazioni preziose e ragioni dell'esistenza*, in I. Lori Sanfilippo (a cura di), *Medioevo quante storie*, ISIME, Roma 2014, pp. 109-137.

⌋ J. Le Goff, *Abbozzo di analisi di un romanzo cortese*, cit., pp. 119 sgg.

✠✠ Assai ben concettualizzata in: P. Golinelli, *Tra realtà e metafora. Il bosco nell'immaginario letterario medievale*, in B. Andreolli, M. Montanari (a cura di), *op. cit.*, pp. 89-93.

✠✠ Ivi, pp. 81-82.

✠✧ J. Le Goff, *Il deserto-foresta nell'Occidente medievale*, in Id., *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, cit., p. 42.

✠⌋ Chrétien de Troyes, *Perceval o il racconto del Graal*, a cura di G. Agrati, M.L. Magini, Guanda, Milano 1979; ed. or. *Perceval le viel*, 1182-1190.

✠⌋ Id., *Il cavaliere del leone*, cit., p. 63.

✠⌋ Giuste le fondamentali, ancorché molto risalenti, osservazioni di Huizinga: J. Huizinga, *L'autunno del medio evo. Studio sulle forme di vita e di pensiero del quattordicesimo e quindicesimo secolo in Francia e nei Paesi Bassi*, Sansoni, Firenze 1961, in specie: cap. XVI, *Il «realismo» ed i limiti del pensiero figurato nella mistica*, pp. 299-318; ed. or. *Herfsttij der Middeleeuwen. Studie over levensen gedachtvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden*, 1919.

✠⌋ Sulle foreste 'ancestrali': G. Bachelard, *Poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 2006; ed. or. *La Poétique de l'espace*, PUF, Paris 1957.

✠✠ Lettera di Raffaello d'Urbino a papa Leone X. Di nuovo posta in luce dal cavaliere Pietro Ercole Visconti, Roma 1840, p. 24.

✠✠ Per le interpretazioni psicologico-antropologiche della foresta come metafora archetipica dell'intimità femminile, vd. G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Dedalo, Bari 1972, p. 297; ed. or. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Allier, Grenoble 1960.

✠⌋ J. Le Goff, *Il deserto-foresta nell'Occidente medievale*, cit., p. 31.

✠✠ Ivi, p. 33.

✠✠ A. Varvaro, *Letterature romanze del medioevo*, Il Mulino, Bologna 1985, pp. 277-278.

✠✧ J. Le Goff, *Il deserto-foresta nell'Occidente medievale*, cit., p. 42.

✠⌋ Id., *Abbozzo di analisi di un romanzo cortese*, cit., p. 116.

✠⌋ Cfr. L. Gougaud, *Ermîtes et reclus, étude sur d'anciennes formes de vie religieuse*, Abbaye de Saint-Martin de Ligugé 1928; M. Centini, *L'uomo selvatico. Dalla "creatura silvestre" dei miti alpini allo Yeti nepalese*, Mondadori, Milano 1992, pp. 26-32.

✠⌋ Per tracciare i confini generali del "meraviglioso" medievale, nel quale rientra ovviamente la categoria del mostruoso, vd. J. Le Goff, *Il meraviglioso nell'Occidente medievale*, in Id., *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, cit., pp. 3-23. Più nello specifico, si rimanda all'eccellente introduzione di Franco Porsia alla sua edizione di uno dei più importanti "documenti" sulle *mirabilia*: *Liber monstrorum*, a cura di F. Porsia, Dedalo, Bari 1976, pp. 9-123. Per il meraviglioso nelle letterature romanze, invece, è imprescindibile: A.

Varvaro, *Il fantastico nella letteratura medievale*, Il Mulino, Bologna 2016.

✠⌋ Sul tema dell'*homo selvaticus* la letteratura è vasta; ci limitiamo in questa sede a segnalare come testi di orientamento: R. Bernheimer, *Wild Men in the Middle Ages A Study in Art, Sentiment and Deminology*, Harward University Press, New York 1970; M. Centini, *L'uomo selvatico*, cit.

✠✠ Come nel cavaliere/cervo (e anche, sebbene in misura diversa, del cavaliere/cigno) presente nel *Tjolet*, afferente ai *Lais anonymes*, in cui si osserva una fusione della tradizione celtica (il cervo come tramite con il mondo magico) e di quella agiografica di matrice folklorica (il cervo come metafora del Cristo stesso): tradizioni che si agglutinano peraltro nella *matière de Bretagne*; per questi importanti aspetti, si dispone ormai di una ricerca di riferimento: A. Sciancalepore, *Il cavaliere e l'animale. Aspetti del teriomorfismo guerriero nella letteratura francese medievale (XII-XIII secolo)*, EUM, Macerata 2018, pp. 108-119.

✠⌋ *Lais de Marie de France*, a cura di K. Warnke, Le Livre de Poche, Paris 1990, pp. 116-133 (cito qui l'ottima edizione francese nell'impossibilità di reperire un'edizione italiana aggiornata); ed. or. *Die Lais der Marie de France*, Niemeyer, Halle an der Saale 1925.

✠⌋ "En Bretagne maneit uns ber, / mervail le l'ai oi loër, / Beals chevaliers e bon esteit / e noblement se conteneit". Ivi, p. 116.

⌋✠ Non è un caso, del resto, che il lupo figuri, con i suoi straordinari poteri, nei più importanti bestuari medievali (*Liber monstrorum*, cit., tav. VIII); sul rapporto tra il lupo e la cultura medievale: G. Oralli, *Lupi genti culture. Uomo e ambiente nel medioevo*, Einaudi, Torino 1997; R. Rao, *Il tempo dei lupi. Storia e luoghi di un animale favoloso*, UTET, Torino 2018.

⌋✠ Sulla licanthropia come metafora del guerriero nella letteratura medievale e non solo ("Nelle narrazioni medievali di licanthropia [...] il protagonista è quasi invariabilmente un cavaliere"), si consigliano le pagine della Sciancalepore dedicate all'intero ventaglio di varianti del modello: A. Sciancalepore, *Il cavaliere e l'animale*, cit., pp. 83-104. Per una contestualizzazione generale del tema nell'ambito della storia delle religioni, è ineludibile, ovviamente: G. Dumézil, *Le sorti del guerriero. Aspetti della funzione guerriera presso gli Indoeuropei*, Adelphi, Milano 1990, in particolare *Guerrieri e forme animali*, pp. 189 sgg.; ed. or. *Heur et malheur du guerrier, aspects de la fonction guerrière chez les Indo-Européens*, PUF, Paris 1969. Utilissimo, poi, e non solo per la vasta bibliografia citata: C. Donà, *Approssimazioni al lupo mannaro medievale*, in "Studi Celtici", 4, 2006, pp. 105-153; nonché Id., *La malinconia del mannaro*, in "Quaderni di studi indo-mediterranei", 3, 2010, pp. 41-64. Per i mannari "storici" e il mascheramento animale: C. Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Einaudi, Torino 1989.

⌋✧ Cfr. M. Meli (a cura di), *La saga dei Völsunghi*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1993,

pp. 68 sgg. Sugli Úlfhednär e, in più vasta prospettiva storico-antropologica, sui rituali di iniziazione ed esaltazione mistico-guerriera: J. Przeluski, *Les confrères de loups-garous dans les sociétés indoeuropéennes*, in "Revue de l'Histoire des Religions", 121, 1940, pp. 128-145; M. Eliade, *La nascita mistica. Riti e simboli d'iniziazione*, Morcelliana, Brescia 1974; Id., *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, Edizioni Mediterranee, Roma 1974; F. Cardini, *Alle radici della cavalleria medievale*, cit., pp. 71-110. Per le fonti di ambito norreno, in generale: M. Scovazzi (a cura di), *Antiche saghe islandesi*, Einaudi, Torino 1973; L. Koch (a cura di), *Gli scaldi. Poesia cortese d'Epoca Vichinga*, Einaudi, Torino 1984; M. Meli (a cura di), *Antiche saghe nordiche*, Mondadori, Milano 1997; S. Sturluson, *Edda*, a cura di G. Dolfini, Adelphi, Milano 2003; ed. or. *Snorra Edda*, 1222-1225.

⌋⌋ Sugli abitanti e i lavoratori delle foreste nel medioevo, al di là del testo qui tenuto come riferimento – B. Andreolli, M. Montanari (a cura di), *Il bosco nel medioevo*, cit. –, è sempre utile leggere le pagine che vi dedicò Marc Bloch nella sua storia rurale: M. Bloch, *I caratteri originali della storia rurale francese*, Einaudi, Torino 1973, pp. 8 sgg; ed. or. *Les Caractères originaux de l'histoire rurale française*, Les Belles Lettres, Oslo-Paris 1931.

⌋⌋ *Beowulf*, a cura di L. Koch, Einaudi, Torino 1987.

⌋⌋ Propriamente: "i Danesi con l'Asta" (ivi, p. 3).

⌋⌋ Götaland, Svezia meridionale (ivi, p. 22, n. 2); val la pena qui notare, perché assai significativo per la nostra analisi, che il *Liber monstrorum* dedica un capitolo proprio al "gigante" Hygelac ("De Hyglaco Gotorum rege"): *Liber monstrorum*, cit., p. 138.

⌋✠ *Beowulf*, cit., p. 71.

⌋⌋ Ivi, rispettivamente alle pp. 13, 15, 17, 19, 41, 61, 63, 65.

⌋⌋ Ivi, p. 17.

⌋⌋ *Ibid.*

⌋⌋ Ivi, p. 63.

⌋✧ Val solo la pena osservare come la reggia, annegata tra i boschi, assuma essa stessa, in chiave totemica, il nome di un animale dai forti connotati mistici e psicopompi. Cfr. *supra*, nota 26; nello specifico, per il tema: C. Donà, *Per le vie dell'altro mondo. L'animale guida e il mito del viaggio*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003, pp. 80-126. Sull'architettura della reggia del "Cervo" vd. L. Koch, *Introduzione*, in *Beowulf*, cit., pp. XXIV-XXV.

⌋⌋ Per il lemma "Maior Domus", cfr. Du Cange *et al.*, *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis*, t. IV, Paris 1733, pp. 339-346.

⌋⌋ *Beowulf*, cit., p. 74.

⌋⌋ Ivi, p. 13.

Un cristianesimo algido e infiltrato di folklore e paganesimo, in realtà, quello che copre della sua lieve vernice il *Beowulf*, che presenta così una realtà culturale ancora in bilico; non è un caso che molti danesi, dopo le tremende incursioni di Grendel, si rifugino nei riti ancestrali, affidandosi alle divinità antiche: “A volte organizzavano / sacrifici idolatri nei templi degli dei: / pregavano a gran voce che l’Assassino di anime (= Odino) / gli venisse in soccorso contro il Flagello pubblico (= Grendel)” (*Beowulf*, cit., p. 19). Su questi temi, si propone una lettura valida e compendiosa, ancorché molto risalente: F.A. Blackburn, *The Christian coloring in the Beowulf*, in “Publications of the Modern Language Association of America”, 12, 1897, pp. 205-225.

Letteralmente, “lupo delle api”, una circonlocuzione che designa l’“orso” (A. Sciancalepore, *Il cavaliere e l’animale*, cit., p. 171); vd. anche L. Koch, *Introduzione*, in *Beowulf*, cit., p. XVI; nonché L. Neidorf, C. Zhu, *The Germanic Onomasticon and the Etymology of Beowulf’s Name*, in “Neophilologus”, 106, 2022, pp. 109-126. Il richiamo al *berserker*, pertanto, ovvero al guerriero/orso della mitologia norrena, attraverso l’antropomorfia, oltre che per le azioni di Beowulf compiute nel suo stato di *trance* guerriera, è evidente; sul tema del *berserker* vd.: F. Cardini, *Alle radici della cavalleria medievale*, cit., pp. 78 sgg.; S. Gasparri, *La cultura tradizionale dei Longobardi. Struttura tribale e resistenze pagane*, Fondazione CISAM, Spoleto 1983, pp. 17-22; soprattutto L. Oitana, *I berserker tra realtà e leggenda*, Edizioni dell’Orso, Alessandria 2006. Sull’orso come totem guerriero, vd. B. Andreolli, *L’orso nella cultura nobiliare dall’Historia Augusta a Chrétien de Troyes*, cit.

Beowulf, cit., p. 67.

“L’incubo [...] sentiva il controllo delle sue dita dentro gli artigli nemici” (ivi, p. 65). L’assimilazione tra eroe e antagonista (tralasciando il prosieguo della storia di Grendel e dello scontro tra l’eroe geata e la madre dell’orco) ritorna nell’ultima parte del poema, allorché Beowulf, ormai anziano re, decide di prender su di sé, ancora una volta, un’impresa mortale, contro un drago che devastava il paese; e si tratta di ritorno perentorio, a partire dal raggelante richiamo di sfida che Beowulf lancia all’ingresso dell’antro infuocato, ricetta del mostro (“Allora dai polmoni infuriato com’era / il re dei Weder-Géatas fece uscire un richiamo. / Gridò quel forte cuore: la sua voce echeggiò / grandiosa, battagliaiera, sotto la roccia canuta”; ivi, p. 219), nel fissarsi, poi, prima della lotta, tra i due antagonisti (“Nacque un terrore reciproco, nell’uno come nell’altro”; *ibid.*) e infine nella sequenza che prelude allo scontro finale, in cui gli antagonisti troveranno la morte: “Non passò molto, / e i due mostri tornarono a misurarsi” (ivi, p. 221). Un’interessante e recente apertura storico-antropologica su questi argomenti, in: M.E. Harkin, *Of Anthropophagy and Anthropology: Monsters and Man in Beowulf and Northwest Coast Myth and Ritual*, in “Ethnologia Actualis”, 21, 2021, pp. 11-23.

E. D’Angelo (a cura di), *Waltharius. Epica e saga tra Virgilio e i Nibelunghi*, Luni Editrice, Milano 1998. Assimilato a molti animali feroci,

nonché a *monstra* mitologici, nel corso dei suoi sanguinosi e scatenati duelli (cane feroce, serpente, uccello, cinghiale, fauno...; cfr. E. D’Angelo, *Introduzione*, in ivi, p. 15), Walthar, viene visto come un orso rabbioso nel sogno premonitore che il prode guerriero franco Haghen racconta al re Gunther per dissuaderlo dallo scontro finale con l’eroe: “Come mi ha ammonito l’altra notte un sogno, / non ci verrà dietro la fortuna, se lo affronteremo. / Ti ho visto lottare con un orso, / che dopo una lunga lotta, a morsi, a te / strappò via una gamba e il polpaccio, fino alla coscia; / subito dopo ha attaccato me che venivo in tuo aiuto / e mi ha strappato un occhio coi denti” (ivi, p. 105). Per un’analisi della “materia” del *Waltharius*, vd. l’ottima introduzione all’edizione del *Nibelungenlied* della Mancinelli: *I Nibelunghi*, a cura di L. Mancinelli, Einaudi, Torino 1995, pp. I-LXIII.

Sulla cavalleria, oltre ai testi fin qui citati, nell’impossibilità – e inutilità – di sintetizzare un tema così vasto e dibattuto, rimandiamo a tre studi basilari: M. Keen, *La cavalleria*, Guida, Napoli 1986; ed. or. *Chivalry*, Yale University Press, New Haven 1984; J. Flori, *Cavalieri e cavalleria nel Medioevo*, Einaudi, Torino 1999; ed. or. *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge*, Hachette, Paris 1998; R.W. Kaeuper, *Medieval Chivalry*, Cambridge University Press, Cambridge 2016.

Per una panoramica su questi temi, compresi quelli architettonici, e sul *medievalismo*, vd.: R. Bordone, *Lo specchio di Shalott. L’invenzione del medioevo nella cultura dell’Ottocento*, Liguori, Napoli 1993; M. Sanfilippo, *Il medioevo secondo Walt Disney. Come l’America ha reinventato l’età di mezzo*, Castelveccchi, Roma 2003; I. Lori Sanfilippo (a cura di), *op. cit.*; *C’era una volta il Medioevo. Sognato. Immaginato. Rappresentato*, Edizioni Fotolibri, Gubbio 2020; M. Montesano, *Medioevo e medievalismo tra Europa e America. L’attualità di un dibattito antico*, in “Materialismo Storico”, 1-2, 2016, pp. 280-296.

IL DIVENIRE-ANIMALE DELLA SOGLIA. L'ASILO-FORESTA DI JUNYA ISHIGAMI

MARIA MASI,
VINCENZO VALENTINO*

Progetto indagato

Junya.Ishigami+Associates, *Forest Kindergarten*, Shandong, Cina, 2015

37

IL DIVENIRE-ANIMALE DELLA SOGLIA

“Think about architecture as it fits into a child’s world, where dreams and reality overlap. Think about designing a kindergarten. In a world before subjectivity and objectivity, immanence and transcendence, concrete and abstract, diverge. This is the study for the initial plan”^Q.

In questa sequenza di pensieri, che si presentano quasi in forma di appunti in ordine sparso, Junya Ishigami evidenzia con estrema sintesi la tesi progettuale che guida il processo ideativo di *Forest Kindergarten*^L. Il presupposto, apparentemente semplice e poco originale, di pensare l’architettura di un asilo come immersa nel mondo di un bambino, rivela una posta in gioco del tutto inattesa. Essa ha a che vedere con la messa in questione di uno dei dispositivi cognitivi e operativi acquisito nei codici disciplinari e fondanti l’idea stessa di architettura: quello della “soglia”.

Tale messa in questione è determinata dalla possibilità “regressiva” che il divenire-bambino disvela. Come dimostrano numerosi studi condotti da psicoanalisti e pedagogisti, il bambino attraversa un processo di antropogenesi per poter diventare propriamente “umano”. Prima di questo processo il bambino è molto più vicino alla dimensione animale che a quella umana. È attraverso il linguaggio, il più potente dispositivo antropogenico, che si compie il passaggio da uno stadio all’altro. Secondo Felice Cimatti il bambino è come “sospeso fra *animalitas* e *humanitas*”^M, finché l’avvento del linguaggio non innesca un processo irreversibile “che porta un vivente a dire ‘io’, [a] uscire da sé, dal flusso del proprio vivere, e vedersi dall’esterno”^L. La “regressione” consiste allora nella possibilità di immaginare nuovamente di muoversi in uno stadio di sospensione, uno stadio in cui prende corpo il divenire-animale dell’umano, uno stadio in cui l’addomesticamento prodotto dal linguaggio si interrompe bruscamente. Non si tratta di abbandonare il linguaggio, ma di orientarlo verso territori sconosciuti per scuoterne i codici in profondità, territori in cui

la trappola cognitiva del *nome*, che scontorna e distingue, traccia confini, gerarchie, scale, non c’è più: il mondo si riempie di presenze inedite, [...] un mondo che ora, letteralmente, esplode di vite inedite, impossibili, contaminate. Divenire-animale significa questo movimento, questa deflagrazione, questa straordinaria ricchezza. La sfida dell’animalità non è quella, allora, di recuperare l’animale che è in noi, operazione a un tempo impossibile – perché non è possibile dismettere a piacimento la condizione umana – e inutile, perché non abbiamo mai smesso di essere animali: è piuttosto quella di rendere possibile questa operazione di radicale decentramento rispetto alla soggettività linguistica.^t

La soglia è uno dei più potenti dispositivi linguistici propriamente architettonici, ma è anche, e non casualmente, la modalità con cui prende forma la macchina linguistica in senso ampio e generale. Questa, infatti, si mette in moto attraverso una serie di linee di demarcazione, delle soglie appunto, che consentono di individuare delle categorie in opposizione, delle antinomie come soggetto/oggetto, interno/esterno, umano/non umano. Allo stesso modo in architettura la soglia ha un carattere liminare e di frontiera che mette dialetticamente in relazione due identità in opposizione. Come sottolinea Geroges Teyssot “la forma della soglia, come figura temporale e spaziale, è quella dello spazio ‘intermedio’, [...] è il segno dello spazio che inerisce alla differenza, spazio che contemporaneamente separa e tende verso”[†]. Il termine “segno” non è usato casualmente poiché la soglia possiede una grossa carica semiotica, avendo il ruolo di dichiarare inizio e fine delle identità poste in relazione. Al carattere liminare e segnico della soglia fa riferimento anche Agostino Bossi, sottolineando come “il senso della soglia è quello distintivo, innanzitutto autodistintivo e, per questa via, capace di annunciare la singolarità spaziale degli spazi con i quali entra in relazione. [...] Ma questa distintività [...] non è in nessun modo separativa, anzi è aperitiva, nel senso che dischiude una possibilità di incontro, di interazione e di intertransizione”^{††}. La soglia in questa modalità si presenta come un dispositivo dialettico che segna l’opposizione binaria, per poi mettere in relazione i termini contrapposti. Nel caso della coppia interno/esterno la soglia ha il doppio ruolo di rafforzare i caratteri identitari dell’interno e dell’esterno e, al contempo, quello di metterli in relazione.

Nel caso di *Forest Kindergarten* il senso della soglia subisce una mutazione. Il suo divenire-animale non segna l’evento della sua sparizione ma della sua massima espansione. Il divenire-animale non mette in atto un movimento per cui l’interno si trasforma in esterno, ma disvela una dimensione quasi precategoriale in cui non esiste né interno né esterno. Il divenire-animale “crea una zona di indiscernibilità, di indecidibilità tra l’uomo e l’animale”[†], quella zona in cui la scatola dell’identità si disgrega e in cui “lo spazio di una vita [...] coincide con la dissoluzione di tutte le specie”^{††}. In questa zona in cui ogni identità sembra essere come temporaneamente sospesa, tutto lo spazio si dispiega come una grande soglia che si fa luogo del “disincontro”. “Disincontro vuol dire [...] da un lato creazione di cose nuove, dall’altro e contemporaneamente, ‘spersonalizzazione’, ossia abbandono di quelle entità che esistono come separate e distanti dal mondo”^{†††}.

Nell’asilo-foresta di Ishigami accade allora che si intravedono, oltre i codici consolidati, nuove possibilità per esplorare territori in cui “abstract and concrete, giant and minuscule, interior and

exterior combine so that each space gives each child the possibility to explore the infinity of his or her imagination, thereby creating an architecture made entirely out of non-architectural elements”^{†††}.

Terreno, bozzolo e nido sono tre termini “non-architettonici”, tre zone di indecidibilità tra umano e animale. Essi vengono proposti come chiave interpretativa del progetto per l’asilo di Shandong, attraverso il quale si proverà ad esplorare territori poco noti e insidiosi, territori del “disincontro” in cui prende corpo il divenire-animale della soglia.

TERRENO

Il termine con cui in greco era indicata la Terra è *Gé*, che in latino “equivale a Gaia, dunque alla Terra che brilla e splende alla luce”^{††}. A lungo si è guardato alle due dimensioni della superficie terrestre senza concederle volume e dimenticando che

l’altro nome, il primo, con cui i greci indicavano la Terra era *Ctòn* che in italiano sopravvive soltanto nell’aggettivo “ctonico” che significa sotterraneo, cavernoso: un nome che rimbomba, a porvi ascolto, proprio come l’ambito cui si riferisce. [...] Tra *Gé* e *Ctòn* vi è un’opposizione sistematica: la prima si riferisce alla Terra come qualcosa di evidente cioè chiaro, superficiale, disposto secondo l’andamento orizzontale; la seconda, all’opposto, implica l’invisibilità cioè l’oscurità, l’interno e non l’esterno, la profondità e la verticalità e non l’orizzontalità.^{†††}

La dimensione cartesiana ha ridotto il carattere processuale della realtà a schema grafico inerte, appiattendolo il mondo della vita su una superficie continua, omogenea e isotropa. In *Geografia*, Franco Farinelli sostiene l’urgenza di “tornare a scoprire il carattere labirintico non della superficie terrestre ma del nostro pianeta, di quel che sta sopra e di quel che sta sotto, di *Gé* e insieme di *Ctòn*: che, se anche da troppo tempo l’abbiamo dimenticato, sono un’unica cosa”^{††}.

Il progetto per l’asilo foresta di Junya Ishigami a Shandong non solo si mette sulle tracce di *Ctòn* ma, superando ogni forma di opposizione, riscopre la superficie del terreno come intrinsecamente voluminosa. Per comprendere tale senso, “non si deve rifuggire la superficie, né verso l’alto né verso il basso; la si deve invece arrotondare o ruotare. La parola ‘volume’, infatti, viene proprio da queste operazioni: deriva dal latino *volvere*, ‘arrotondare’, ed è dunque affine a parole come ‘evoluzione’ e ‘rivoluzione’”^{††}. Questo vuol dire che il terreno, la superficie aperta non ha un lato superiore o inferiore ma semplicemente ricopre sé stesso; poggiare sul terreno, cadere o muoversi al suo interno significa sempre e solo “essere stretti dal suo abbraccio sentendone l’incommensurabile profondità”^{††}. Nell’asilo, attraverso un’azione partecipata, il terreno è “sroto-

lato” e accoglie non più sopra, non sotto ma al suo *interno*; “offre il mezzo per un passaggio, non le fondamenta di un supporto” 𐀓 𐀓 e dischiude orizzonti di libertà e di conoscenza, apre varchi e alternative e, in quanto spazio di transizione, diviene nella sua totalità una soglia. “Affinché la vita fiorisca, ci devono essere buchi o fessure in modo che vi sia un passaggio tra le parti. [...] Nel morbido e spugnoso terreno del suolo [...] la terra si apre all’atmosfera – alla sua luce e all’ombra, alla sua turbolenza e alle variazioni di calore e di umidità. In questa apertura del terreno la terra si solleva ad abbracciare il cielo, la sua superficie temperata, continuamente formata dal loro mescolarsi e combinarsi” 𐀓 𐀓. Non si parla più di una piattaforma solida e indifferenziata che sorregge, ma di un volume intrinsecamente ripiegato e corrugato di materiali eterogenei che accoglie chi, torcendosi, arrampicandosi o strisciando è in grado di annidarsi tra le sue pieghe. Le forme di vita che lo attraversano partecipano a un gioco di innesti e accostamenti, sovrapposizioni e modificazioni in un lavoro incessante e corale. Nel progetto di Junya Ishigami ogni riferimento geometrico cartesiano viene meno per far spazio a continue alterazioni e ininterrotte manipolazioni che si svolgono su più piani. Il progetto non ricerca ordini geometrici o relazioni tra segni e significati e nemmeno imita i processi naturali, piuttosto riconosce le relazioni tra la vita e il suo dispiegarsi. L’asilo contiene, riveste, mai nasconde e si mostra nella sua continuità come un piano unico e in trasformazione che si dispiega srotolandosi e che mai contempla categorie in opposizione. Non esiste né “sopra” né “sotto” perché il suolo di cemento altera continuamente questa visione; si abbassa per atterrare su un fiore e si solleva a ritagliare un pezzo di cielo, si piega sotto il peso dell’acqua che lo scava e si alza verso l’alto per la spinta di un albero che cresce. Non contempla interno o esterno, “qui” o “là” perché ogni spazio è mescolato al successivo in un’unica superficie in cui i corpi si muovono liberamente secondo linee guidate esclusivamente dal proprio desiderio. Lo sguardo non è mai limitato da barriere o confini e anche gli ambienti delle aule, completamente vetrati, non si pongono come chiusure. La disposizione garantisce libertà di gioco e movimento e forme sempre differenziate di didattica; non esistono regole di comportamento dettate dallo spazio ma uno spazio che si forma di volta in volta dall’azione corale e a partire da una stessa materia. In questo senso il terreno si fa *medium* e, come per le erbacce, le radici e i millepiedi diviene “l’ambiente o la matrice stessa della loro crescita e formazione” 𐀓 𐀓.

BOZZOLO

Le operazioni di manipolazione che plasmano il terreno, successive alla sua occupazione, non sembrano scindibili in sequenze

temporalmente dissociate. Non è riconoscibile una logica di tipo processuale, giacché ciò che è visibile nella configurazione finale appare come il risultato simultaneo dell’azione di più forme di vita. Osservando le modalità con cui la materia è cesellata, erosa e manipolata per formare l’“ingresso” che si presenta alla fine di un cunicolo collocato su uno dei bordi, sembra quasi possibile provare a delineare un inventario degli intrecci interspecifici, rintracciare di questi le linee dei concatenamenti, senza però poterle sequenziare nel tempo. Questa condizione è descritta da Ishigami come nell’atto di rappresentare lo scenario di un sogno fatto da bambino: “a crocodile taking a flower in its claw, a whale and a stag beetle, sitting amiably together. An octopus using its many arms to shake hands with everyone. In the whole, linked in such ways, the independence of each is diluted. Turning it into one large, fuzzy, hazy mass” 𐀓 𐀓.

La grande massa sfocata e nebbiosa di cui parla Ishigami nel descrivere *Forest Kindergarten*, assume le sembianze di un bozzolo, un’immensa crisalide per almeno due motivi. Il primo è determinato dal fatto che essa agisce come una sorta di condensatore multispecifico, manipolando un pezzo di mondo nella sua totalità. Il secondo motivo è il suo farsi veicolo di metamorfosi di quella stessa vita che accoglie. Secondo Emanuele Coccia, il bozzolo, ovvero quello strumento, quell’“artefatto” attraverso cui, come ci insegnano gli insetti, si mette in atto la “costruzione di una soglia in cui ogni frontiera e ogni identità sono temporaneamente sospese” 𐀓 𐀓, ci consente di approdare a una nuova idea di tecnica, un’idea in cui essa è prima di tutto un mezzo, un veicolo di trasmutazioni. In questo modo “la tecnica – l’arte di costruire bozzoli – fa di sé stessa il soggetto, l’oggetto e il mezzo dell’atto di trasformazione” 𐀓 𐀓. *Forest Kindergarten* è un bozzolo poiché sembra suggerirci che la natura degli artefatti è di tipo veicolare, è il mezzo attraverso cui ogni metamorfosi può avere luogo. Se questo è vero allora “il bozzolo non è una semplice frontiera tra l’individuo e l’esterno, [ma] la soglia in cui ogni vita si fa mondo e ambiente per sé stessa” 𐀓 𐀓. L’asilo di Shandong si fa scenario della dischiusura della soglia in cui non è più possibile separare gli organismi dall’ambiente. Se l’ecologia ha assunto come caposaldo tale scissione, il “divenire-animale”, scrive Bruno Latour, “conduce ad una visione totalmente diversa, molto più terra terra: non esiste nessun ‘ambiente’. [...] Il concetto di ambiente non ha alcun senso, giacché è impossibile delimitare il confine che separa un organismo da ciò che lo circonda” 𐀓 𐀓. L’asilo di Ishigami sembra veicolare l’idea di una natura come un grande artefatto cosmico in cui tutto può essere materiale di progetto e qualsiasi specie o fenomeno naturale può prender parte a questo labo-

Junya.Ishigami+Associates, *Forest Kindergarten*, 2015, Modello e disegni
esposti nella mostra *Freeing Architecture*, Fondation Cartier, Parigi, 2018.

© Ph. Giovanni E. Galanello, 2018



ratorio a scala planetaria. Per comprendere *Forest Kindergarten* allora forse è necessario cambiare prospettiva, liberarsi da quelle visioni che cercano di convincerci che l'architettura sia una composizione di certi oggetti (e solo quelli), messi insieme in un certo modo. Allora forse "cominciamo a capire che non abbiamo mai fatto e mai faremo, che nessuno ha mai fatto *l'esperienza di imbattersi in 'oggetti inerti'*". [...] Su terra non c'è niente di completamente 'naturale', se per naturale si intende qualcosa che non sia stato toccato da nessun essere vivente: tutto è stato sollevato, disposto, immaginato, sostenuto, inventato, intrecciato da agenzialità" 𐤀𐤁. Bambini, adulti, animali, alberi, acqua, sono gli attori che concorrono alla costruzione di un grande bozzolo collettivo. Come scrive Hervé Chandès, i progetti di Ishigami "sono mondi in miniatura che incorporano elementi naturali, quali nuvole e foreste, nel progetto architettonico" 𐤀𐤁. È come se Ishigami riconoscesse "agency a tutto ciò che è al mondo, rinvenendo in ogni componente contestuale un carattere intrinsecamente operante" 𐤀𐤁. Secondo Annalisa Metta, se ci si pone in una prospettiva di questo tipo allora "non si potrà che intendere il paesaggio in termini performativi e ammettere che la sua indole costitutiva sia una condizione di inevitabile e inassopibile fermento, talvolta dirompente e eclatante, talvolta impercettibile, lieve e lentissimo" 𐤀𐤁. Il paesaggio dell'asilo foresta si presenta come un grande artefatto in cui nulla è dato, nulla è fisso, nulla è "natura", ma qualsiasi forma di vita che lo attraversa concorre, con modalità spesso impreviste, alla sua costituzione.

Se tutto questo è vero, allora forse Ishigami ci dimostra attraverso questo progetto che

il bozzolo non è solo il paradigma della tecnica, ma anche del puro e semplice essere-nel-mondo. Gli insetti – i maestri del bozzolo – ci hanno ingannato. Ci hanno fatto credere che fosse solo uno strumento specifico, parziale, effimero nella vita di certi individui. Al contrario, esso va considerato come la forma trascendentale di ciascun vivente. C'è bozzolo ovunque un vivente si relaziona a sé stesso, al resto dei viventi e al pianeta. Ogni io è un bozzolo. [...] Il bozzolo è la prova che la vita costruisce per intero il proprio cosmo; la prova che non c'è differenza tra la casa e l'ambiente, non nel senso che quest'ultimo è la nostra casa, ma nel senso che la vita trasforma costantemente lo spazio nel quale si dispiega. 𐤀𐤁

NIDO

Come il bozzolo, il nido si fa declinazione della continuità tra individuo e ambiente: in un mondo aperto fatto di cielo e terra, un nido

non è un riparo (*shelter*) inteso come scudo (*shield*) ma una culla, una piega in cui annidarsi. Di fatti non funziona da fortezza, non costituisce "una struttura di resistenza costruita per sopportare un attacco [...], ma un sottile assemblaggio che sfrutta ogni caratteristica già presente in un ambiente" 𐤀𐤁, un riparo-esposto che conosce come unico tetto il cielo. Anche nella sua condizione più intima l'asilo-nido di Shandong si espone al mondo naturale in cui è immerso e a cui si mescola e non ricostruisce un simulacro dell'aperto, un aperto artificiale, ma resta sempre un "fuori".

I primi schizzi dell'architetto nella fase di ideazione degli spazi dell'asilo sono una rete di movimenti, un intreccio di linee come fili tesi dal cui ricalco prendono vita le forme del progetto. "Sketch lots of plans. Study the sketches over and over. Ponder them at length in different ways, envisioning spaces within the lines. Like finding clearings in the jungle" 𐤀𐤁. Quella trama colorata è il tentativo di riconoscere il moto inscritto nell'interezza di quanto costituisce il luogo e di rappresentare la vita possibile che, instancabile, scorre e si addensa nelle "radure nella giungla" senza mai fermare il suo flusso metamorfico. Lo spazio individuato dal progetto è modificazione del mondo naturale e sua prosecuzione. Nel suo processo generativo, il nido non mantiene le cose così come stanno piuttosto le recupera, le arrangia: usa materiali leggeri, a portata di mano nel campo da cui attinge costituendone, allo stesso tempo, un'estensione. La pratica dell'arrangiamento prevede un cambio di sguardo rispetto ai materiali di progetto con la consapevolezza che ogni elemento, vicino e immediatamente utilizzabile è, in potenza, materia prima di trasformazione. Ishigami è ben consapevole che un filo d'erba raccolto, arrangiato e intrecciato può dare vita ad una struttura stabile come un nido in grado di farsi riparo. Ne offre testimonianza in progetti come *Eight villas* in Dali (2016) o nel Botanical Garden Art Biotop a Tochigi (2013) in cui dimostra, da un lato, uno sguardo rinnovato e un punto di vista inedito sul contesto e, dall'altro, la capacità di accordare materiali esaltandone la preziosità. Nel progetto *Eight villas*, otto appartamenti sono organizzati lungo il letto di un fiume, in un paesaggio in cui fanno da protagoniste grosse pietre, strutture megalitiche disposte lungo la pendenza del corso d'acqua. Ishigami non altera il paesaggio caratterizzato da quella presenza ma lavora nelle sue pieghe: "within the existing arrangement and location of these stones, opportunities were found for living space. The series of residences fit among the stone landscapes with only small adjustments, sometimes moving, removing, or adding them where needed" 𐤀𐤁. Non solo le pietre diventano il punto di partenza per la determinazione della composizione spaziale delle residenze ma rivestono un ruolo

lo attivo funzionando strutturalmente come pilastri per la grande copertura di cemento che vi viene adagiata. Questa capacità di riuso e arrangiamento diventa ancora più evidente nel progetto per un giardino botanico nella cornice naturale di Nasu a Tochigi. In una foresta densa ricoperta di muschio, precedentemente risaia, la costruzione di un nuovo hotel comporta l'abbattimento e la rimozione di un numero elevatissimo di alberi per far posto all'edificio. Il progetto del giardino botanico cataloga e risistema gli alberi della foresta esistente sul sito, ridistribuisce l'acqua in numerosi stagni e utilizza il muschio per riempire gli spazi intermedi lasciando apparire una nuova natura fino ad ora sconosciuta eppure parte di quello stesso ambiente. Il progetto riutilizza questa volta interamente paesaggi originariamente presenti, che si sono susseguiti nel tempo e li mescola generando un nuovo scenario artificiale inedito in cui diviene impossibile scindere, riordinare o ritornare a una configurazione originaria.

Ishigami sottolinea questa inscindibilità che guida il suo lavoro anche quando progetta il modello del *Forest kindergarten* per l'allestimento della mostra *Freeing Architecture* del 2018 presso la *Fondation Cartier* a Parigi. Nel modello, la piastra di cemento dell'asilo, l'acqua che la erode, i bambini che vi si arrampicano, gli alberi, le pietre e i cespugli che le cingono, il terreno battuto e gli animali sono assemblaggi di frammenti di carta, arrangiati, appunto, sovrapposti e combinati in un'unica materia. Nel modello come nella realtà, l'indipendenza di ciascun elemento, così legato nell'insieme, viene meno per dare vita ad un'unica massa dove diviene impossibile distinguere il confine tra naturale e artificiale, preesistenza e progetto, umano e non umano.

L'intreccio da cui si genera il progetto non permette di scinderlo dal suo ambiente. Il nido come casa-animale non si stacca dal mondo naturale: non si tratta semplicemente di un'interazione (*interaction is between*) ma di un'apertura che permetta un confluire, una "corrispondenza" $\Downarrow \Lambda$ (*correspondence in-between*) intesa come scambio dinamico.

Questa dinamicità è una condizione propria dell'animalità come del mondo di un bambino: "corpo che agisce, impossibile da trattenere o da fermare [...], quintessenza di performatività, [...] in continuo movimento per effetto di una connaturata e inesaurita eccitazione" $\Downarrow \perp$. Per questi corpi in movimento il tempo del riparo non può che essere un'eccezione, l'abitare si fa transitorio in un nido che diviene soglia tra passaggi di stato. L'asilo-nido di Ishigami si dimostra dunque "un temporaneo sostituto della vita, non un suo contenitore. Così come un corpo per vivere deve ispirare ed espirare, allo stesso modo chi [lo] abita [...] deve andare e venire: non può restare dentro a lungo, è una residenza temporanea" $\Downarrow \perp$.

Vincenzo Valentino è autore del paragrafo introduttivo e del paragrafo *Bozzolo*; Maria Masi è autrice dei paragrafi *Terreno* e *Nido*.

$\Downarrow$ J. Ishigami, *Freeing architecture*, catalogo della mostra, a cura di I. Gaudefroy, LIXIL Publishing-Fondation Cartier, Tokyo-Paris 2018, pp. 144-145.

$\Downarrow$ Al momento della stesura del presente testo l'edificio, sito nella provincia cinese di Shandong, è in fase di costruzione.

Λ F. Cimatti, *Filosofia dell'animalità* (2013), Laterza, Roma-Bari 2017, p. 57.

$\perp$ Ivi, p. 41.

$\perp$ Ivi, pp. 157-158.

$\star$ G. Teyssot, *Soglie e pieghe. Sull'intérieur e l'interiorità*, in "Casabella", 681, settembre 2000, pp. 26-33.

Π A. Bossi, *La soglia*, in L.M. Fusco, V. Saitto (a cura di), *Lo spazio della soglia. La qualità oikogena dell'architettura*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2016, pp. 13-16.

$\perp$ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 2004, p. 52; ed. or. *Francis Bacon. Logique de la Sensation*, Éditions de la Différence, Paris 1981.

$\star \Upsilon$ E. Coccia, *Filosofia della casa. Lo spazio domestico e la felicità*, Einaudi, Torino 2021, p. 101.

$\star \star$ F. Cimatti, *Divenire blatta. Errore e godimento / Becoming a Cockroach. Error and Enjoyment*, in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory", 5 (*Moby Dick: avventure e scoperte / Adventures and Discoveries*), autunno-inverno 2021, p. 138.

$\star \Downarrow$ J. Ishigami, *Forest Kindergarden, Shandong*, in "2G", 78, 2019, p. 112.

$\star \Downarrow$ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino 2003, p. 12.

$\star \Lambda$ *Ibid.*

$\star \perp$ Ivi, p. 166.

$\star \perp$ T. Ingold, *Corrispondenze*, Raffaello Cortina, Milano 2021, p. 102; ed. or. *Correspondences*, Polity Press, Cambridge 2021.

$\star \star$ Ivi, p. 109.

$\star \Pi$ Ivi, p. 108.

$\star \perp$ Ivi, p. 109.

$\Downarrow \Upsilon$ *Ibid.*

$\Downarrow \star$ J. Ishigami, *Freeing architecture*, cit., pp. 146-147.

$\Downarrow \Downarrow$ E. Coccia, *Metamorfosi. Siamo un'unica, sola vita*, Einaudi, Torino 2022, p. 53; ed. or.

Métamorphoses, Éditions Payot & Rivages, Paris 2020.

$\Downarrow \Downarrow$ Ivi, p. 77.

$\Downarrow \Lambda$ Ivi, p. 69.

$\Downarrow \perp$ B. Latour, *Dove sono? Lezioni di filosofia per un pianeta che cambia*, Einaudi, Torino 2022, p. 19; ed. or. *Où suis-je? Leçons du confinement à l'usage des terrestres*, La Découverte, Paris 2021.

$\Downarrow \perp$ Ivi, p. 27.

$\Downarrow \star$ H. Chandès, *Junya Ishigami+Associates. Una nuova scala per l'architettura / A New Scale for Architecture*, in "Domus", 1065, febbraio 2022, p. 12.

$\Downarrow \Pi$ A. Metta, *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*, DeriveApprodi, Roma 2022, p. 158.

$\Downarrow \perp$ *Ibid.*

$\Downarrow \Upsilon$ E. Coccia, *Metamorfosi*, cit., p. 83.

$\Downarrow \star$ T. Ingold, *op. cit.*, p. 115.

$\Downarrow \Downarrow$ J. Ishigami, *Freeing Architecture*, cit., p. 160.

$\Downarrow \Downarrow$ J. Ishigami, *Eight villas, Dalí*, in "2G", 78, 2019, p. 124.

$\Downarrow \Lambda$ Cfr. N. Perullo, *La vita in corrispondenza. Ingold e l'antropologia come arte e filosofia "fatta a mano"*, in T. Ingold, *op. cit.*, pp. IX-XXXV.

$\Downarrow \perp$ A. Metta, *Il paesaggio è un mostro*, cit., p. 158.

$\Downarrow \perp$ T. Ingold, *op. cit.*, p. 117.

ABITARE PER NON MORIRE. *BIOSCLEAVE HOUSE* DI ARAKAWA E MADELINE GINS

MARTINA RUSSO

Progetto indagato

Arakawa + M. Gins, *Bioscleave House – Lifespan Extending Villa*, East Hampton (New York), United States of America, 1999-2008

Per mettere al mondo Bioscleave House, Arakawa e Madeline Gins[¶] hanno impiegato dieci anni: una gestazione lunga e travagliata che ha condotto a un parto prematuro e a un altrettanto prematuro abbandono. Quando nel 1998 Angela Gallmann, vedova dell'artista italiano Vincenzo Agnetti[§] e amica di lunga data dei due, chiede loro di mettere in pratica gli esiti delle loro più recenti ricerche nel progetto di un *annex* per la sua casa al 113 di Springy Banks Road a East Hampton (New York), nell'area più orientale dell'isola di Long Island, Arakawa e Gins avevano completato il loro primo progetto già da qualche anno. Il Site of Reversible Destiny[¶] di Yoro, cittadina della prefettura di Gifu in Giappone, era infatti stata l'unica occasione in cui la ricerca portata avanti dalla Architectural Body Research Foundation – oggi Reversible Destiny Foundation[¶] – fondata dell'artista nipponico e la poetessa *yankee* nel 1987, aveva avuto modo di concretizzarsi in un dispositivo spaziale permanente, lontano dai locali dei musei di arte contemporanea in cui erano soliti progettare allestimenti immersivi temporanei. I due artisti, la cui collaborazione era cominciata nel 1963 quando Gins frequentava la Brooklyn Museum Art School, avevano infatti accantonato il loro percorso di ricerca nell'arte concettuale per dedicarsi a quella che nella loro visione sarebbe stata la più grande rivoluzione del pensiero umano: il progetto dello spazio inteso come dispositivo di prolungamento della vita. La Architectural Body Research Foundation incentrava infatti il proprio operato sulla convinzione che il progetto di architettura, alla stregua della ricerca scientifica nell'ambito delle scienze dure, potesse rendersi capace di migliorare la salute ed estendere la durata della vita degli esseri umani, attraverso l'applicazione di quell'apparato di conoscenze relative alle funzioni corporee che la teoria del progetto sembrava aver accantonato o ridotto a dati numerici standardizzati, in favore di una vocazione contemplativa e introspettiva dello spazio progettato. In questa visione, la ricerca del comfort statico e dell'ergonomia vengono sostituite da una perenne tensione al *dis-comfort*, una condizione in cui il corpo negozia costantemente il raggiungimento dei propri obiettivi con l'ambiente circostante così da stimolare il proprio sistema immunitario a non assopirsi. Dopo quasi dieci anni di speculazioni poco proficue, è nel 1995, con il completamento del parco a Yoro, che Arakawa e Gins hanno finalmente a disposizione 18.000 metri quadri per dimostrare la fattibilità di quanto teorizzavano: lo spazio può essere progettato in modo da allontanare la morte abitandolo. La realizzazione del Site of Reversible Destiny sembrava dunque aver dato credito a quanto Arakawa e Gins professavano e fu allora che Angela Gallmann, persuasa dall'idea che fosse possibile prolungare la propria esistenza semplicemente stando in casa, decise di com-

missionare alla coppia di amici la realizzazione di un'espansione del suo *cottage*, una nuova abitazione che la rendesse immortale.

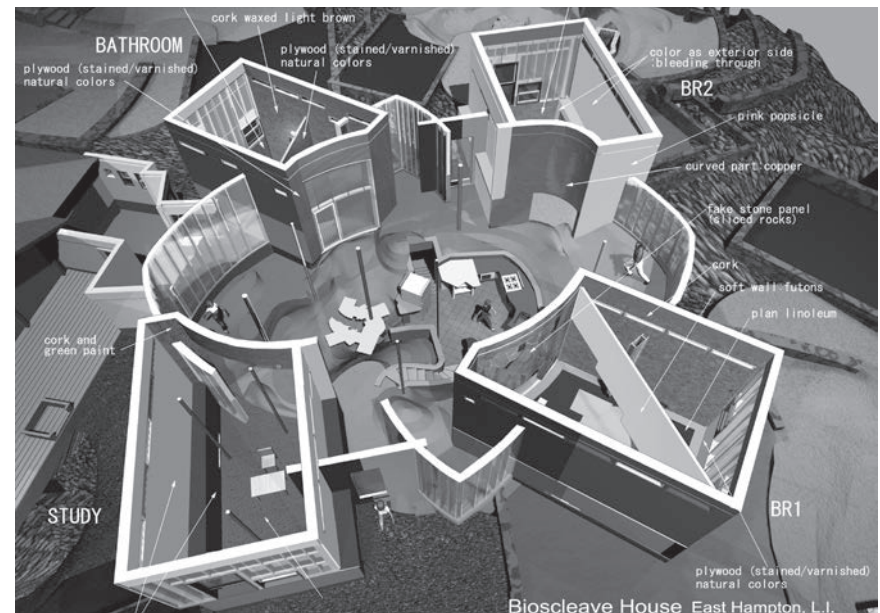
Immerso in una faggeta, circondato dalle case in stile *shingle*, a pochi chilometri dalla casa studio di Jackson Pollock e dalla casa giardino di Costantino Nivola progettata con Bernard Rudofsky, il lotto della signora Gallmann forniva l'occasione che i due progettisti aspettavano per poter applicare i dettami della *procedural architecture* al progetto della sfera domestica. Non avevano previsto tuttavia quanto difficile fosse per gli appaltatori statunitensi realizzare quanto da loro immaginato: affidatisi ad un'impresa che aveva avanzato un'offerta sospettosamente vantaggiosa, i lavori si protrassero fino al 2007, anno in cui Angela Gallmann, scoraggiata dalla apparente interminabilità del cantiere e prosciugata nelle sue finanze (i lavori erano costati fino a quel momento un milione e mezzo di dollari, nonostante l'innumerevole quantità di materiali donati o offerti a prezzi vantaggiosissimi dalle aziende che credevano nella ricerca di Arakawa e Gins), decise di abbandonare tristemente il suo sogno di vita eterna e di interrompere la costruzione della Bioscleave House. Fu allora che l'intero lotto al 113 di Springy Banks Road fu acquistato per un milione e un quarto di dollari da un anonimo gruppo di acquirenti (probabilmente docenti universitari e ricercatori) e che, a seguito di un ulteriore investimento di un milione di dollari, Bioscleave House poté essere completata nel giro di un anno per poi essere messa immediatamente in vendita. Poco si sa delle vicende successive che hanno interessato la casa, fino al 2018, anno in cui è comparsa in vendita sul sito dell'agenzia immobiliare Brown Harris Stevens, sul quale ad oggi risulta pre-acquistata alla modica cifra di 385.000 dollari, un investimento irrisorio per una casa che promette la vita eterna.

BIOSCLEAVE HOUSE – LIFESPAN EXTENDING VILLA

Nel primo capitolo di *Architectural Body* viene fin da subito palesata un'esigenza, quella di indagare l'atto di abitare in relazione ai corpi che lo compiono:

Un'osservazione ravvicinata degli effetti che differenti modi di abitare hanno sulle persone deve ancora essere operata. Coloro che osserveranno minuziosamente l'effetto che l'abitazione ha sugli esseri umani inizieranno a essere capaci di discernere come e perché l'ambiente immediatamente prossimo sia in grado contemporaneamente di fornire e sottrarre all'organismo-che-persona i mezzi per comportarsi come una persona. [...] Abbiamo adottato la chiaramente goffa definizione 'organismo-che-persona' poiché descrive le persone come esseri intermittenti, esiti transitori di una formazione coordinata, piuttosto che di entità autentiche. *

Arakawa + M. Gins, *Bioscleave House*, rendering, 2004. Courtesy Reversible Destiny Foundation. © 2008 Estate of Madeline Gins. Reproduced with permission of the Estate of Madeline Gins



Arakawa e Gins definiscono come *Architectural Body* l'assemblaggio di materiali viventi composto dal corpo umano e i suoi dintorni più prossimi e che dunque, come ogni corpo, contempla il movimento come uno dei suoi materiali costitutivi. L'abitazione, intesa come insieme di dintorni che costantemente "invitano, provocano e invogliano gli esseri umani a performare azioni" ¹⁷, è dunque l'oggetto privilegiato della ricerca *Architectural Body* ma anche il maggiore indiziato tra i sistemi colpevoli dell'atrofizzazione degli esseri umani nella contemporaneità. La casa che avrebbero progettato per Angela Gallmann sarebbe stata, al contrario, un "laboratorio inter-attivo di vita quotidiana" ¹⁸, un ambiente che non si riducesse ad accogliere passivamente la vita dei suoi ospiti, bensì si proponesse di esserne un co-protagonista attivo. Questa vocazione dinamica dello spazio domestico che sembrerebbe suggerirci immagini di una casa animata da una domotica all'avanguardia, poteva essere ottenuta attraverso la modellazione di uno spazio incerto e inaspettato, capace di ingannare costantemente la percezione di chi lo percorre, come già sperimentato nel Site of Reversible Destiny.

Bioscleave House (Lifespan Extending Villa) è il titolo che danno al progetto per casa Gallman, un nome-manifesto da cui si evincono rapidamente alcuni punti chiave delle loro speculazioni teoriche. La provvisorietà e l'incertezza, che sono alla base dell'interazione di ogni organismo vivente col reale all'interno della biosfera, sono il motivo per cui Arakawa e Gins rinominano quest'ultima da *biosphere* in *bioscleave* ¹⁹, sottolineandone quel carattere dinamico di cui il suffisso *-sfera* sembrava essere carente. *Cleave* è infatti un lemma ambiguo che contiene in sé sfumature di significato tra di loro opposte: il suo uso più comune sarebbe traducibile nel verbo italiano "fendere", col sostantivo "fendente" o ancora col verbo "spaccare", tuttavia esso significa anche "far aderire", "tenere uniti". È in questa ambiguità di senso che trova spazio la definizione che Arakawa e Gins danno dell'architettura: "a tentative constructing toward a holding in place" ²⁰, da cui emergono la doppia natura di incertezza e stabilità a cui lo spazio progettato deve rispondere. La pianta della Bioscleave House prova a sintetizzare esattamente questa definizione: un grande volume centrale in forma libera attorno cui si dispongono, quasi come congelati nel loro moto centripeto, quattro parallelepipedi aperti verso il cuore della casa. Quella che esternamente si presenta come un'abitazione unifamiliare modernista colorata in tinte pop, un'entità aliena sia rispetto al contesto naturale che a quello edificato che la circonda, cela poi al proprio interno una realtà spaziale ancora più perturbante ²¹ che costringe chi la occupa a riconsiderare costantemente il rapporto che intercorre tra il proprio corpo in movimento e l'ambiente costruito.

Arakawa + M. Gins, *Bioscleave House*, esterno, 2008. Ph. Dimitris Yeros.
© 2008 Estate of Madeline Gins. Reproduced with permission of the Estate of Madeline Gins



Arakawa + M. Gins, *Bioscleave House*, interno, 2008. Ph. Bob Bowen.
© 2008 Estate of Madeline Gins. Reproduced with permission of the Estate
of Madeline Gins





I tre ingressi della Bioscleave House, due polarmente simmetrici che permettono l'accesso dal parco esterno e uno che collega il vecchio *cottage* direttamente al centro della casa attraverso un corridoio interrato, conducono tutti al grande spazio centrale, caratterizzato al suolo da una superficie irregolare fatta di colline e valli ricoperte di bozzi di dimensione variabile, ottenuta attraverso la modellazione di terra battuta addizionata a cemento. In particolare, l'accesso dalla faggeta vede il terreno naturale progressivamente fondersi poi trasformarsi nella pavimentazione della casa, che, trascinando all'esterno in una faticosa salita, preannuncia quella che sarà la sensazione costante che accompagnerà i movimenti all'interno della Bioscleave House. Dal suolo sconnesso e ripido, emergono dispositivi per sostenersi e arrampicarsi, diversificati a seconda delle capacità motorie, che aiutano gli abitanti – la componente umana di questo *architectural body* – a navigare gli spazi della casa. Il suolo, dunque, insieme ai sostegni metallici che lo connettono al soffitto verde, costituisce l'unico elemento funzionale del *living space* e determina come proprio nucleo metabolico la cucina, ribassata nel fossato centrale, punto più basso e vero e proprio fuoco della Bioscleave House. Pavimentata in piastrelle di cotto e accessibile attraverso pochi gradini, la cucina ripete pedissequamente nella sua forma la sagoma dell'intera casa in pianta, sagoma che ritroviamo ripetuta a più riprese in tutta l'abitazione: come lucernaio a soffitto, come decorazione negli ambienti pavimentati e nella forma del tavolo da pranzo che dal punto più basso della cucina raggiunge la zona living. L'andamento irregolare del suolo di quest'ultima permette di accogliere il corpo umano nelle più disparate posizioni, accompagnandole senza predeterminarle. Solo incontrando i quattro volumi scatolari il suolo si appiana in una classica superficie piastrellata. Questi, rispettivamente un bagno, uno studio e due camere da letto, sembrano scontrarsi accidentalmente con il volume centrale restando completamente aperti rispetto a esso. Le pareti dei quattro volumi sono trattate con quaranta finiture differenti che vanno dalla semplice tinteggiatura a smalto, al metallo, al rivestimento in materiale spugnoso o sughero colorato, allo scopo di rendere l'esperienza tattile e visiva disorientante. Alcune delle pareti esterne sono costituite da diaframmi in polycarbonato traslucido che di giorno garantiscono un'illuminazione diffusa e costante degli ambienti, mentre le finestre sono disposte in modo da rendere impossibile l'individuazione dell'orizzonte da qualunque punto della casa. Questo espediente progettuale, insieme con l'incoerenza dei livelli di suolo all'interno della Bioscleave House, genera una beffa percettiva – derivata forse dallo studio delle *funhouse** – che disorienta costantemente l'organismo-persona, stimolandolo ad acquisire consapevolezza dei movimenti del proprio corpo pensan-

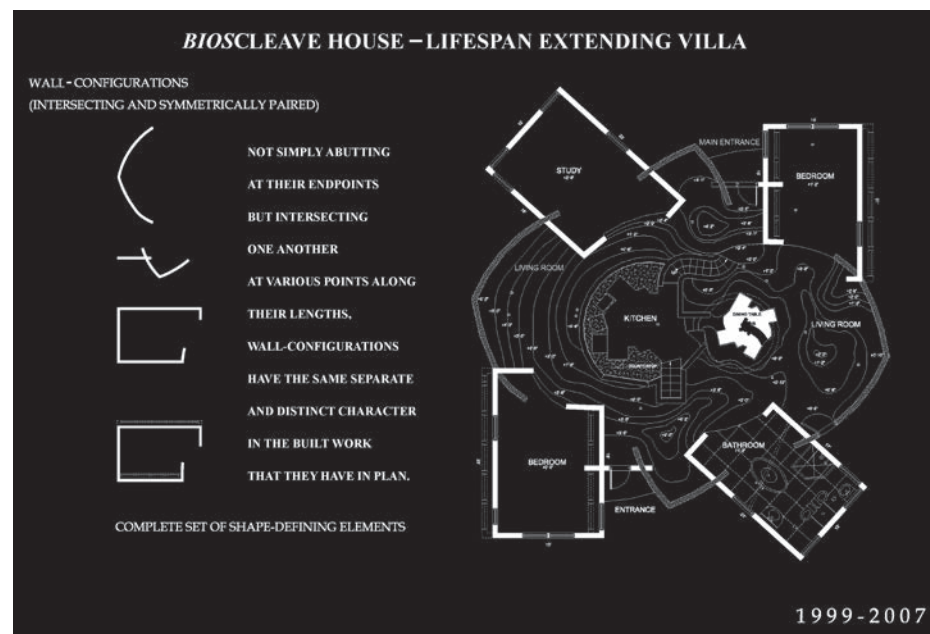
te piuttosto che a lasciarsi andare ad automatismi cinetici tipici della condizione di vita negli alloggi contemporanei. Anche la volontà di privacy e di separazione a compartimenti stagni dei diversi momenti della vita, che sono alla base del progetto del domestico, vengono completamente messi in discussione da Arakawa e Gins: non solo lo studio ma anche camere da letto e bagno non presentano nessun elemento di separazione dall'area centrale della casa, rendendo il wc e il letto contemporaneamente visibili da ogni punto della residenza. Le superfici sono però costellate da un numero considerevole di ganci che permettono agli ospiti della Bioscleave House di reinventare continuamente la propria privacy con tessuti e tende a seconda dei bisogni e dei gradi di intimità necessari, riconfigurando così costantemente il proprio allestimento domestico quasi alla stregua di una decorazione a festoni. Essere nella Bioscleave House richiede dunque il totale abbandono di ogni preconcetto proprio della cultura dell'abitare del mondo occidentale contemporaneo, provando a riscoprire il movimento ricreativo e la percezione immersiva, più che il comfort statico, come presupposto della relazione tra corpo e spazio domestico.

GIOCO E CORRISPONDENZE

Parlare di movimento dei corpi in riferimento al progetto di architettura genera spesso una cattiva interpretazione che porta a intenderlo banalmente come traiettoria o moto lineare nello spazio: l'essere umano, ridotto a un'entità adimensionale come il punto o monodimensionale come la linea, sembra capace di una sola tipologia di azione, camminare. A differenza dell'ambiente naturale, l'ambiente costruito sembra non esplorare mai il corpo nel suo infinito potenziale, né sembra metterlo nella condizione di essere strumento primario di percezione e conoscenza degli esseri umani. Abitare si riduce dunque a essere un atto atrofico simile al letargo, compiuto in spazi sempre più artificiali la cui genesi formale dipende dalla capacità tecnico-costruttiva più che dai bisogni fisiologici dei corpi che li occupano.

Il movimento ricreativo è invece ciò che anima Bioscleave House. In essa, corpo umano, creatività e ambiente costruito sono capaci di sostenersi e definirsi a vicenda, in una forma di apprendimento cinestetico costante in cui la negoziazione attiva con l'ambiente assume delle connotazioni ludiche tipiche di alcune fasi dell'infanzia umana, definite come "esplorative". Il gioco, così come inteso da Huizinga in *Homo ludens*¹¹, è una forma espressiva che rompe i piani logici, una creatività impulsiva, ed è un atto biologico, prima ancora che culturale, che appartiene a tutte le specie animali, scandendone le fasi dell'esistenza e determinandone

Arakawa + M. Gins, *Bioscleave House*, planimetria ed abaco degli elementi, 2006. Courtesy Reversible Destiny Foundation. © 2010 Estate of Madeline Gins. Reproduced with permission of the Estate of Madeline Gins



la relazione con l'ambiente circostante. Il gioco è dunque considerabile un bisogno fisiologico primario, al pari del nutrimento e del riposo, e come questi dovrebbe essere considerato una necessità imprescindibile a cui rispondere nel progetto degli spazi domestici.

Giocare può diventare dunque la modalità abitativa preferibile per gli esseri umani, *homini ludens*: “L'Homo Ludens vorrà lui stesso trasformare e ricreare questo ambiente e questo mondo secondo i suoi bisogni. L'esplorazione e la creazione dell'ambiente verranno allora a coincidere perché l'Homo Ludens, creando il suo territorio da esplorare, si occuperà di esplorare la propria creazione”[¶] L.

Proprio nel prolungamento all'intera durata della vita di questo approccio esplorativo nei confronti dell'ambiente risiede la capacità curativa della Bioscleave House: utilizzando l'inganno percettivo e il *dis-comfort*, essa prova a rendersi “giocabile”. Disorientati e perturbati, gli ospiti della Bioscleave House sono portati ad aiutarsi reciprocamente senza sosta e a instaurare un vero e proprio rapporto di collaborazione con le superfici dell'abitazione. In questa visione dell'abitare, inteso come gioco condiviso della vita, resistenza e longevità possono essere allenate come ogni altra capacità umana: se è vero che corpo e spazio progettato vivono in un rapporto di corrispondenza biunivoca e simbiosi mutualistica, in cui l'uno determina costantemente l'evoluzione dell'altro, possiamo dunque individuare in Bioscleave House il soggetto agente del processo evolutivo dei propri ospiti. Proprio nell'idea di “corrispondenza”[¶] E presa in prestito dall'estetica relazionale, intesa come possibilità alternativa alla semplice interazione, si può individuare forse il principio generatore della teoria dell'*architectural body*: se parlare di interazione tra l'essere umano e i suoi dintorni presuppone una contrapposizione canonica tra soggetto-oggetto, il sentire corrispondente è invece una forma di aderenza tra il corpo e le sue prossimità immediate, un rapporto più-che-simbiotico che trova negli organi di senso (la pelle e il tatto[¶] * su tutti) i propri canali di espletamento. Questa visione sistemica e corrispondente mette il corpo umano e le sue prossimità più-che-umane sullo stesso piano, a significare che la percezione non è prerogativa degli esseri viventi (in questo caso specifico degli esseri umani), bensì uno scambio reciproco e costante tra parti organiche e inorganiche di un sistema unico in cui non è possibile distinguere soggetto agente e oggetto. Bioscleave House e i suoi ospiti costituiscono dunque un'unica entità le cui parti, come in una relazione simbiotica, sono ciascuna la ragione di sopravvivenza dell'altra: le superfici della casa sono necessarie per prolungare la vita dei loro ospiti che ne costituiscono in realtà il proprio respiro vitale; senza i propri ospiti Bioscleave House non è che un corpo morente nella faggeta di East Hampton, una specie aliena in un ambiente che le è ostile.

[¶] Shusaku Arakawa (1936-2010), noto semplicemente come Arakawa, è stato un artista e architetto autodidatta giapponese. Studia prima matematica poi medicina all'Università di Tokyo per poi trasferirsi nel 1961 a New York per intraprendere una carriera nel mondo dell'arte e collaborare con Marcel Duchamp. Nel 1963 conosce Madeline Gins, sua futura moglie, con cui instaurerà una collaborazione artistica e professionale durata fino alla sua morte. Madeline Gins (1941-2014), è stata una poetessa, artista e architetta autodidatta newyorchese. Dopo aver studiato fisica e filosofia orientale al Barnard College, si iscrive alla Brooklyn Art Museum School dove incontra Arakawa. La loro collaborazione, durata per tutta la loro vita, si è spostata dall'ambito dell'arte concettuale a quella dell'architettura ed è confluita poi nella *Reversible Destiny Foundation*.

[¶] Vincenzo Agnetti (1926-1981) è stato un artista, scrittore e poeta italiano, esponente dell'arte concettuale italiana.

[¶] Il Site of Reversible Destiny (1995) è il più grande progetto mai realizzato da Arakawa e Gins. Esso consiste in una serie di padiglioni immersi in un paesaggio artificiale disorientante capace, secondo i suoi progettisti, di invertire il destino umano mettendo alla prova i corpi di chi lo visita, sollecitandone una rinnovata consapevolezza. Si veda www.reversibledestiny.org/site-of-reversible-destiny-yoro, consultato il 07/10/2022.

[¶] La Architectural Body Research Foundation, dal 2010 Reversible Destiny Foundation, si occupa di indagare il corpo e la sua relazione col contesto costruito. L'obiettivo di ricerca ultimo della fondazione è quello di rendere possibile il prolungamento della vita umana attraverso il progetto di architettura.

[¶] Si veda Arakawa, M. Gins, *Architectural Body*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa 2002, pp. 48-62. Per comprendere la definizione di *procedural architecture* fornita dagli autori è necessario partire dalla nozione di “conoscenza procedurale”, ovvero la riduzione in step necessari per completare una routine che rende tali passaggi una sub-routine di quella procedura comportamentale. Camminare, parlare e mangiare sono esempi di conoscenza procedurale. La *procedural architecture* mette in discussione le procedure di chi la occupa e guida a esaminare minuziosamente le azioni, o sub-routine, che compie, inducendo così a dubitare di sé stessi abbastanza a lungo da trovare un modo per reinventarsi.

[¶] Ivi, cap. 1.

[¶] Ivi, p. 2.

[¶] Ivi, p. 1.

[¶] Arakawa, M. Gins, *Bioscleave House (Lifespan Extending Villa)*, www.reversibledestiny.org/bioscleave-house-lifespan-extending-villa, consultato il 08/10/2022.

[¶] Cfr. Arakawa, M. Gins, *Architectural Body*, cit., p. 48.

[¶] Ivi, pp. 23-47

[¶] Si veda A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino 2006; ed. or. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1992.

[¶] In un parco divertimenti una *funhouse* è un'attrazione dotata di piani mobili, giochi di specchi ed altri dispositivi progettati per spaventare o divertire le persone che la attraversano.

[¶] J. Huizinga, *Homo ludens*, Einaudi, Milano 2002; ed. or. *Homo ludens. Proeve ener bepaling van het spel-element der cultuur*, HD Tjeenk Willink & Zoon, Haarlem 1938.

[¶] F. Careri, *Constant. New Babylon, una città nomade*, Testo & Immagine, Torino 2001, p. 36.

[¶] Si veda T. Ingold, *Corrispondenze*, Raffaello Cortina, Milano 2021; ed. or. *Correspondences*, Polity Press, Cambridge 2021.

[¶] Cfr. N. Perullo, *Estetica ecologica. Percepire saggio, vivere corrispondente*, Mimesis, Milano 2020.

LA GEOGRAFIA DEI MOSTRI. TEORIA DELLA COALESCENZA: VERSO UNA NUOVA EPIDEMIA VERDE

LUCA ESPOSITO

Progetto indagato
Luca Esposito, *Progetto per l'area della stazione alta velocità Napoli-Afragola*,
Napoli, 2018

63

LA GEOGRAFIA DEI MOSTRI

Attraverso il paradigma del mostro come prodotto dell'uomo, si vuol dimostrare che il paesaggio può essere opera di invenzione e di traduzione rileggendo gli artefatti del territorio come presenze mutevoli e transitorie capaci di operare una trasformazione radicale.

ANTEFATTO

Esiste un luogo dominato dal perturbante, è fissato dalle coordinate a. 40°03'42.01N, 14°11'24.18"E; b. 41°04'27.85"N, 14°19'22.79"E; c. 41°03'33.40N, 14°26'06.44"E; d. 40°50'40.94"N, 14°16'48.31"E[†], codici che descrivono un'area a guisa di cuneo, i cui vertici sono episodi significativi del paesaggio suburbano. Questo cuneo, come una freccia che dalle colline punta verso il mare con la sua dimensione gigante, ingloba un preciso frammento dell'area suburbana; un frammento di territorio il quale è sede di grandi croste che segnano il paesaggio. Croste, le quali sono il risultato di profonde ustioni che hanno segnato sistematicamente il territorio periferico, segni come palinsesto dell'uso e dell'abuso del suolo da parte dell'uomo. Questo luogo, esempio dei nefasti risultati dell'antropocene, corrotto e mortificato dall'uomo è l'habitat di una specie post-umana, il *mostro*.

Il mostro è il prodotto dell'operare umano, nato dalla nostra stessa volontà e determinazione; un prodotto totalmente instabile il quale, una volta maturo, si ribella al suo stesso creatore. Ed ecco che il mostro ha vita propria, capace di modificare la quotidianità – evento inatteso e dirompente – e produce una nuova geografia urbana fatta di trapianti, suture, ustioni, cicatrici, croste, ferite – portando con sé anche un nuovo lessico.

Si va così delineando, sull'orizzonte degli eventi, una nuova geografia: la *geografia dei mostri*.

Jun Fukuda[‡] ci restituisce la sua interpretazione del mostro, “immaginavo Godzilla come la personificazione della violenza e dell'odio per l'umanità, siccome fu creato dall'energia atomica. Portò con sé questa ira a causa delle sue origini. È come un simbolo della complicità umana nella sua propria distruzione. Non ha emozioni, lui è emozione”[¶]. Jun Fukuda ci lascia una precisa idea del mostro, come prodotto dell'uomo che sfugge dal suo più stretto controllo, ottenendo così una propria autonomia.

VIVIAMO IN UN MONDO COLONIZZATO DA MOSTRI

Talvolta si nascondono alla nostra vista e noi, miopi distratti, non siamo capaci di riconoscerli, mimetizzati nel paesaggio. Il mostro è tra noi e il paesaggio sub-urbano è la sua dimora.

Questi mostri, i quali dominano il paesaggio perturbante, sono come presenze mimetiche, silenziose, si rendono visibili solo

a occhi attenti e indagatori; spesso occupano il sottosuolo, giacciono nelle viscere della terra e lì sopravvivono e si nutrono, immobili e silenziosi, meditative presenze che contaminano ogni luogo.

Il suolo e il sottosuolo si presentano oggi come un grande arcipelago di croste, cicatrici cheloidee, che crescono oltre la precisa sagoma della ferita; è il paesaggio contemporaneo della periferia, un manifesto informale della perdita di controllo dell'uomo, una selva urbanizzata nell'atto disperato di abitarla che ha generato mostri. È in questo scenario apodittico che sentiamo la presenza costante del mostro, ed è in questa condizione che percepiamo, attraverso la complessità di tutti i sensi, il perturbante.

La biologia ci ha edotto a considerare il mondo, e noi come parte di esso, come un complesso sistema basato sulle regole dell'evoluzione; secondo Spencer, "l'evoluzione è il passaggio da un'omogeneità relativamente indefinita e incoerente a un'eterogeneità relativamente definita e coerente" ^Λ, "per cui la stessa causa, agendo su cose diverse e in differenti situazioni, deve produrre effetti diversi, cioè una moltiplicazione delle varietà qualitative" ^Λ. Teoria che deriva direttamente dall'esperienza conoscitiva darwinista espressa in *On the Origin of Species* ^Λ, circa l'evoluzione della specie e la selezione naturale. Orbene, se a questo sistema evolutivo di cui oggi conosciamo le regole, le quali sono anche alla base del pensiero filosofico moderno, oltre a spiegare la formazione del mondo fisico, degli esseri viventi e della coscienza umana come "uno stesso processo di sviluppo naturale" ^{*}, gli sovrapponessimo un elemento patogeno capace di accelerare il processo evolutivo, un patogeno atomico, come quello che ha prodotto Godzilla, come varierebbe lo stato attuale delle cose?

Questa mutazione ci porta verso una nuova estetica, quella dominata dal perturbante.

CIRCA IL PERTURBANTE

Esiste una condizione di familiarità verso le cose che ci circondano, traducibile in questo modo dal termine tedesco *heimlich*, il sentirsi a casa; questa condizione ci rende protagonisti della familiarità armonica dello spazio intimo. Lo spazio dell'abitare è così spazio psicologico, costruito nella nostra mente e, quindi, proprio per la natura imprevedibile, è uno spazio instabile, soggetto a fenomeni di mutazione e traslitterazioni di significato. Lo stato d'inquietudine (*unheimlich*) deriva dalla trasposizione di ciò che per noi è familiare in un nuovo stato, quello imprevedibile e inatteso: il mostruoso.

Così come ci ricorda Anthony Vidler, il tema del perturbante legato all'architettura, già risalente alla fine del Settecento, si ritrova nella casa "teatro di infinite rappresentazioni"; la casa

diviene così l'ambito privilegiato in cui l'uomo si confronta con il perturbante, con quel senso di straniamento tra la *casa come luogo accogliente* e il suo opposto, la *casa inospitale*, dove "di queste cose ci si rendeva conto a dispetto di ogni ragione, in un processo di consapevolezza tanto più inquietante per via dell'assoluta normalità dell'ambientazione, dell'assenza di terrore esplicitato. Si produceva un effetto di disturbante estraneità in ciò che aveva i tratti di qualcosa di familiare" ^Λ.

Ed è questa *disturbante estraneità* che percepiamo attraverso il sistema dei nostri sensi e che traduciamo come perturbamento. Barragan dirà perturbante è la cima di un albero dietro un muro; una scena comune di una casa comune, la quale si presenta a noi come alterata, disturbante. Ecco che, come già ampiamente indagato da Freud nel suo testo sul perturbante e poi ripreso da Vidler, il senso del perturbante è legato a quel sentimento del sentirsi a casa, *heimlich*, "la cosa più interessante per noi è che la parolina *heimlich*, fra le molteplici sfumature di significato ne mostra anche una che coincide con il suo contrario, *unheimlich*" ^Λ un "senso ambivalente" citando Vidler, che porta il sentimento del sentirsi a casa "fino a coincidere con il suo contrario *unheimlich*" ^{*} ^Λ.

Viviamo la realtà delle cose che ha un significato transeunte, destinato a non occupare una fissa posizione teorica, bensì mutevole nel significato. Questo senso d'indeterminatezza pervade anche l'architettura, la quale si dota di uno strumento per indagare l'incertezza: il dubbio. Dubbio, il quale, lungi dall'essere elemento di rottura, diventa l'unico espediente per indagare il perturbante, attraverso il palinsesto del verosimile e quindi ancora dell'incertezza verso ciò che percepiamo.

"*Unheimlich* è tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che è invece affiorato" ^{*} ^Λ.

Così Sanders, ripreso da Freud e a sua volta da Vidler, descrive il fenomeno del perturbante, come qualcosa che era destinato ad antri bui e ascosti, che invece sta affiorando in superficie e che noi percepiamo.

AD ALTA VELOCITÀ

Esiste un luogo dominato dal perturbante, è fissato dalle coordinate a. 40°03'42.01N, 14°11'24.18"E b. 41°04'27.85"N, 14°19'22.79"E c. 41°03'33.40N, 14°26'06.44"E d. 40°50'40.94"N, 14°16'48.31"E, i codici descrivono un'area a guisa di cuneo, i cui vertici sono episodi significativi del paesaggio sub-urbano, un area cuneiforme che punta verso il mare e si estende per tutta quella che era un tempo la *Campania Felix* degli antichi romani, ove a tratti si vedono ancora i segni indelebili di antiche centuriazioni; è l'area a nord di Napoli, contraddistin-

ta dalla presenza di un significativo numero di aree di produzione e trasformazione, centri commerciali e interscambi, piastre produttive che, come moderne ustioni, hanno deformato il paesaggio.

Il centro ideale di questo cuneo, che raggruppa le moderne croste del paesaggio, è anch'essa una presenza fuori dall'ordinario; si tratta della Stazione Alta Velocità Napoli-Afragola disegnata dall'architetto Zaha Hadid. Come un gigantesco animale preistorico è acquietato nel paesaggio senza qualità dell'intorno, dove sopravvive solo l'estetica dell'informale e dell'abusivo. Rispetto al contesto la stazione diventa dispositivo di conoscenza e interpretazione del territorio, come mezzo di contrasto; è la sovrapposizione contesto-contrasto che pone in essere una sensazione di straniamento; il paesaggio dell'entroterra caratterizzato da costruzioni informali e di bassa qualità, e la stazione come una presenza aliena atterrata nella campagna, misurano la distanza dal contesto, una separazione fatale. La stazione, così collocata in questo scenario, è una presenza fuori scala, gigantesca, incapace di tessere relazioni con il contesto ampio della campagna, pur di indubbia bellezza. La stazione, così come i numerosi centri commerciali, centri internodali di scambio merci, aree militari, zone industriali e l'area del termovalorizzatore ¶ ♀, sono presenze incrostate nel paesaggio, il quale invoca un'azione di svolta. Ma non c'è solo questo.

Quanto appena descritto succede in superficie, mostri prodotti dall'uomo s'impongono nel paesaggio, presenze moribonde pronte al tracollo; ma è nelle viscere del sottosuolo che si annidano presenze più inquietanti, pari al Godzilla di Fukuda: sono le discariche abusive, le terre contaminate, le falde compromesse, le campagne tossiche, le colline di rifiuti; è la nota Terra dei fuochi ¶ ⚡.

Il paesaggio è costellato da mostri che s'insinuano nelle profondità del suolo e ivi si mimetizzano. Si radicano nel paesaggio costituendo una nuova biologia. S'impongono come gigantesche ustioni che il tempo prova a levigare. I mostri, ognuno con le sue qualità biologiche, usano articolati stratagemmi per nascondersi alla vista; una collina nel paesaggio suburbano non può destare inquietudine; una collina disegna il paesaggio, un paesaggio rifiutato. Gli occhi sono facilmente ingannevoli, si sa, la vista è il primo senso a essere ingannato, così quella collina¹⁴ nasconde nel suo ventre il mostro – rifiuti – che silenziosamente contaminano il paesaggio. Solo attraverso un processo di conoscenza possiamo leggere il paesaggio per quello che veramente è. Il mostro compie un'opera di mimesi, un'illusione mostruosa, facendoci vedere cose che in realtà non sono.

Così si compie l'inganno del mostro. Solo con l'opposizione di un nuovo mostro si può rendere evidente questa crisi e svelare

l'arcano; nuovo mostro come prodigio, segno divino, un mostro che ci permette di vedere. Ed è in quest'atmosfera, umida e pesante, che percepiamo il mondo permeato dal perturbante.

VERSO UN PROGETTO DI PAESAGGIO. LA TEORIA DELLA COALESCENZA ¶ 1

Esiste a Napoli una credenza, forse una verità per molti, che riguarda una strana condizione fisica, un mal di testa particolare collocato sopra gli occhi, è ascrivibile a qualche maledizione: il malocchio. Per impedire il malocchio alcune signore, silenziosamente, si tramandano il segreto. Il malcapitato noterà come presenza ineludibile del malocchio su di esso, che le gocce di olio lasciate cadere nell'acqua come rituale anti-malocchio, non si uniranno insieme, ma saranno ben distinguibili. Il fenomeno fisico che sottende questo esperimento è la coalescenza, in questo caso usata in prestito come teoria alla base del progetto di paesaggio.

Nuove strutture vegetali cingono e misurano lo "stato vita" di queste croste nel territorio, utilizzando spazi già disponibili per radicarsi, come le aree di sicurezza autostradali. Cinture vegetali, boschi interstiziali, che restano in attesa della trasformazione dell'area in altro. Il progetto, a scala territoriale, punta alla costruzione di un unico bosco lineare insinuato tra le croste, capace di misurare lo stato vita di queste aree ed intervenire rapidamente in caso di collasso con un'azione di rinaturalizzazione. Tutto questo avviene usando anche le aree denominate *waste-scapes*, paesaggi di scarto, zone marginali e abbandonate perché non più in grado di accogliere la vita. Rientrano le aree inquinate o dove sono presenti rifiuti, terreni spogli e desertici, corsi e bacini d'acqua inquinati, aree soggette ad allagamento e quindi inospitali, insediamenti abusivi o abbandonati, centri industriali dismessi, infrastrutture obsolete e spazi interstiziali dimenticati. Un corollario di sub-spazi che facilmente possiamo trovare nel paesaggio suburbano. Un paesaggio tossico che si rende disponibile a una nuova vita. Ma con quali regole abiteremo questi spazi?

Lebbeus Woods ci offre le regole del gioco:

nuove strutture sono iniettate negli spazi svuotati dalla distruzione. Complete in sé stesse, non possono mantenere una forma precisa, ma esistono come spazi all'interno di altri spazi, tentando di conciliare il divario tra vecchio e nuovo, tra due sistemi radicalmente diversi di ordine spaziale e mentale. Le nuove strutture contengono "freospace" e le sue forme non invitano all'occupazione con il vecchio armamentario della vita, il vecchio modo di vivere e di pensare. Sono di fatto difficili da occupare, e richiedono una certa dose di inventiva nella vita quotidiana per far sì che

Luca Esposito, *Progetto per l'area della stazione alta velocità Napoli-Afragola.*
La stazione, collage digitale, 2018



Luca Esposito, *Progetto per l'area della stazione alta velocità Napoli-Afragola.*
La campagna, collage digitale, 2018



questi spazi possano essere resi abitabili. Questi spazi non hanno alcun controllo sul pensiero e sul comportamento delle persone, conformandole alle tipologie ed ai programmi coercitivi di utilizzo, a ideologie prestabilite ed ai loro piani atti a dominare le attività umane sotto il nome di una forzata unità materiale e di significato. Piuttosto, questi spazi offrono una matrice densa di nuove condizioni, come un'armatura realizzata con lo scopo di vivere nel modo più completo possibile il presente [...]. I *freespace* sono, alla loro nascita, gli spazi inutili e senza senso. Diventano utili e acquistano significato solo nel momento in cui vengono abitati da persone particolari. ¶

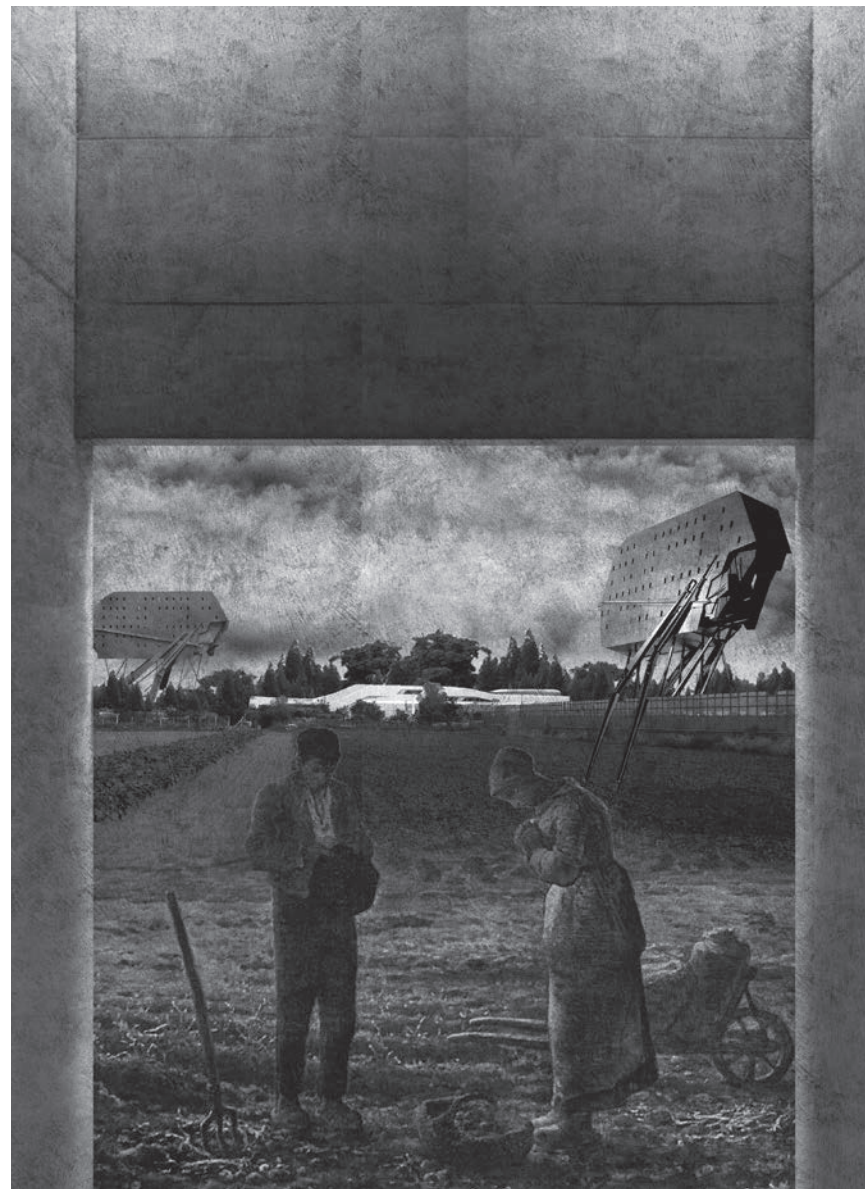
Spazi liberi, prodotti dell'invenzione, che si abiteranno con un nuovo armamentario di vita. La strategia generale posta in essere è quella del meta-bosco ¶, azione di trapianto nel paesaggio esistente. Il trapianto è l'inizio di una nuova vita, dove in un corpo viene inserito un nuovo frammento. L'azione passa da un evento traumatico per divenire una nuova prospettiva di trasformazione. Ed è di trasformazione che il paesaggio oggi ha bisogno.

IL PROGETTO DEL META-BOSCO

Il meta-bosco si sviluppa lungo le infrastrutture, insediandosi negli spazi interstiziali delle strade e delle superstrade, nelle aree di pertinenza delle ferrovie, nei suoli abbandonati, quelli inquinati, abusivi, lungo i corsi d'acqua, in prossimità delle strade di campagna, all'interno di edifici dismessi, intorno alle grandi fabbriche. I *drosscape* ¶ si configurano come vere strutture urbane. Non sono vuoti delle dismissioni o luoghi di scarto ma vere macchine urbane funzionali.

La strategia locale è orientata verso due direzioni principali che connettono i centri urbani prossimi al grande vuoto della campagna, intorno alla stazione dell'Alta Velocità. Sono individuati tre nuclei principali, che ridisegneranno le centralità della campagna: la stazione, l'ex discarica e la campagna. Il paesaggio sarà vissuto attraverso un sistema di mobilità lenta: percorsi ciclabili e pedonali interpoderali che uniranno la stazione con i centri di Afragola e Acerra, attraversando i campi bonificati e coltivati. I margini delle infrastrutture saranno poi lo spazio di un bosco lineare che parte dalla stazione di Afragola per contaminare ogni altro luogo analogo. Azione di riforestazione attraverso l'impianto di nuovi boschi; boschi lineari lungo le strade e le autostrade, boschi naturalistici i quali occuperanno aree abbandonate, boschi produttivi saranno impiantati in zone in attesa di un nuovo utilizzo, aumentando l'offerta lavorativa e produttiva

Luca Esposito, *Progetto per l'area della stazione alta velocità Napoli-Afragola. I contadini*, collage digitale, 2018



dell'area, boschi curativi per i siti inquinati che grazie a specifiche specie vegetali piantumate potranno decontaminare i suoli. Il bosco diventa un tema di progetto coniugato in diversi modi in base alle molteplici qualità dei suoli e degli spazi.

Il meta-bosco è così uno scenario futuro che raggiunge una pluralità di luoghi eterogenei; un'azione per l'ambiente e per offrire una seconda possibilità agli spazi segnati dell'espansione urbana incontrollata e sovradimensionata. Il bosco come cura e rimedio.

Lo spazio della città, dunque, è da considerarsi come vero e proprio ecosistema, composto da tutti gli elementi naturali ed artificiali, che tra loro tessono una molteplicità di scambi e mutue relazioni. La città è così letta attraverso la lente del paesaggio.

Il paesaggio ereditato, usurato dalla fase espansiva delle città, ha bisogno, per essere letto, di uno sguardo "altro", che consente di vedere le potenzialità latenti di quell'"arcipelago di spazi aperti contaminati dalle scorie del metabolismo urbano e industriale" ✱ L .

Suturare è l'azione principale. Suturare il paesaggio ove è lacerato e strappato, riunire lembi di territorio che sono stati disgiunti, ricomporre la città partendo dagli elementi puntiformi dei *drosscape* e disegnando un progetto dotato di senso e di efficacia.

Le cicatrici sono la testimonianza dell'azione dell'uomo nel paesaggio; sono frammenti della memoria che non si cancellano, ma restano lì immobili a testimoniare l'azione dell'uomo. Le cicatrici raccontano un evento traumatico passato, ma dietro un evento traumatico vi è la possibilità di trasformazione: una prospettiva di trapianto.

Misurare e conquistare lo spazio attraverso la creazione di un bosco. L'elemento vivo della natura permetterà di connettere lembi lacerati di territorio, filtro mutevole e cangiante del paesaggio. Visto da lontano un bosco è simile a un altro, visto da lontano un bosco è una massa omogenea di alberi che in modo compatto occupano un'area e segnano un orizzonte.

Il Meta-bosco è la cura, antidoto per ridare continuità a una narrazione fatta di frammenti. Il meta-bosco non è il fine ma mezzo, per operare una trasformazione, nello spazio e attraverso il tempo. Ed è così che il paesaggio dominato dai mostri dell'uomo e dal perturbante, ritorna a essere entità in armonia con l'uomo-donna, dove si auspica una più felice permanenza tra natura e uomo-donna. Il progetto, muovendosi nelle sfumature del perturbante, punta a ricostruire una nuova immagine, in cui ogni elemento possa ritrovare una più giusta dimensione nel paesaggio peri-urbano, fino a ricostruire uno scenario dove paesaggio e uomo-donna, possono riconoscersi in un nuovo equilibrio segnato dall'estetica del mostro.

✱ Queste coordinate descrivono con precisione un frammento abbastanza esteso collocato nell'area nord di Napoli. La sua dimensione territoriale collega idealmente Caserta con Napoli. Le coordinate rimandano rispettivamente alla: a. Tenuta di Carditello, b. Reggia di Caserta, c. Acquedotto Carolino e d. Ponte della Maddalena.

✱ Jun Fukuda è stato un regista giapponese, padre del primo mostro della cinematografia, Godzilla.

J J. Fukada, in BBC, *Godzilla: King of the Monsters*, United Kingdom, 1998, 40 min.

L Enciclopedia Treccani online, voce "evoluzionismo", www.treccani.it/enciclopedia/evoluzionismo_%28Enciclopedia-Italiana%29, consultato il 14/10/2022.

L *Ibid.*

L C. Darwin, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, Murray, London 1859.

✱ Enciclopedia Treccani online, voce "evoluzionismo", cit.

L A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino 2006, p. 20; ed. or. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1992.

L S. Freud, *Il perturbante*, in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 275; ed. or. *Das Unheimliche*, 1919.

✱ Y A. Vidler, *op. cit.*, p. 28.

✱ ✱ D. Sandres, *Wörterbuch der Deutschen Sprache*, Verlag von Otto Wigand, Leipzig 1863, vol. 1, p. 729.

✱ ✱ Si fa riferimento al termovalorizzatore di Acerra, un impianto di trattamento dei rifiuti non pericolosi per la valorizzazione dell'energia in essi contenuta, è tra gli impianti più all'avanguardia d'Europa. Il combustibile che alimenta il termovalorizzatore è costituito dai rifiuti non pericolosi, derivanti dalla tritovagliatura dei rifiuti urbani della Regione Campania. Cfr. www.a2a.eu/it/gruppo/nostri-impianti/termovalorizzatori/acerra, consultato il 29/09/2022.

✱ J Con l'appellativo "Terra dei fuochi" ci si riferisce a quel territorio, compreso tra la provincia di Napoli e l'area sud-occidentale della provincia di Caserta, interessato dal fenomeno delle discariche abusive e/o dell'abbandono incontrollato di rifiuti urbani e speciali, associato, spesso, alla combustione degli stessi. I roghi dei rifiuti hanno destato una tale preoccupazione da indurre il Governo nazionale e regionale a adottare numerosi provvedimenti. Attualmente i comuni campani che sono compresi nel territorio della Terra dei fuochi sono 90 di cui 56 nella provincia di Napoli e 34 nella provincia di Caserta, con una popolazione esposta rispettivamente di 2.418.440 e 621.153 abitanti (fonte ISTAT 2014). Cfr. www.arpacampania.it/terra-dei-fuochi, consultato il 29/09/2022.

arpacampania.it/terra-dei-fuochi, consultato il 29/09/2022.

✱ L Si fa riferimento alla collina artificiale di rifiuti, ex discarica dalla Scafateella, tra Afragola, Acerra e Casalnuovo.

✱ L "Coalescenza s. f. [der. del lat. *coalescens* -entis, part. pres. di *coalescere* "unirsi insieme"]. – 1. Unione, fusione, saldatura [...]. In fisica, il fenomeno per cui le goccioline più piccole d'un liquido disperse in un altro liquido non miscibile (per es., goccioline di olio in acqua) tendono a unirsi alle più grandi, fornendo quindi aggregati di maggiori dimensioni". Dizionario Treccani online, voce "coalescenza", www.treccani.it/vocabolario/coalescenza/, consultato il 29/09/2022.

✱ L L. Woods, *Guerra e architettura / Rat i arhitektura*, a cura di M. Ecolani, Deleyva, Monza 2013., p. 36; ed. or. *War and Architecture / Rat i Arhitektura*, Princeton Architectural Press, New York 1993.

✱ ✱ Si fa riferimento all'esperienza milanese promossa dall'architetto Stefano Boeri, in particolare al progetto di rinaturalizzazione della città di Milano pubblicato nel libro dello stesso autore *Biomilano. Glossario di idee per una metropoli della biodiversità*, a cura di M. Brunello, S. Pellegrini, Corraini, Milano 2011.

✱ L Teoria di Alan Berger, illustrata in *Drosscape*, circa gli spazi vuoti della città contemporanea. "Lo scarto (*dross*) è considerato come una componente naturale di ogni città che si sviluppa dinamicamente. È un indicatore della salute dello sviluppo urbano". A. Berger, *Drosscape. Wasting Land in Urban America*, Princeton Architectural Press, New York 2006, p. 239.

✱ L C. Gasparri, *Riciclare drosscapes a Napoli*, in S. Marini, V. Santangelo, *Nuovi cicli di vita per architetture e infrastrutture della città e del paesaggio*, Aracne, Roma 2013, p. 53.

PARS MONSTRUENS:
(S)CONFINAMENTI
SELVATICI.
BORDER(SCAPE)
NELLA FORESTA DI
BIAŁOWIEŻA/
BELAVEŽSKAJA

SILVANA KÜHTZ,
INA MACAIONE,
ALESSANDRO RAFFA*

Progetto indagato
Muro di confine nella foresta di Białowieża/Belavežskaja, 2022

La parola "confine" fa pensare a volte a un atlante geografico, una linea divide e separa uno stato da un altro, due forme di diverso colore quasi senza nessuna relazione tra loro. Una linea astratta non visibile ad occhio nudo nella realtà, lungo la quale vi è una discontinuità e una separazione che ha effetti reali. I confini politici, amministrativi o di proprietà, prendono la forma di muri, palizzate, cippi confinali di pietra, segnati da una riga centrale con cui, seguendo l'orizzonte, si osserva la distinzione tra una parte e l'altra, oppure coincidono con un filare di alberi o altri elementi naturali. Nella geografia politica, il confine è una linea immaginaria tra due nazioni, che separa i diritti dell'una dai diritti dell'altra⁸. In natura il confine non separa ma è uno spazio in cui cose diverse si incontrano e convivono ricreando terre di mezzo ricche di risorse e caratteristiche peculiari, veri e propri ecosistemi. I confini, i limiti, nella fisicità della distesa di terra e d'acqua sono spazi tra gli spazi, sono linee in continuo movimento dove scorrono in modo rapido i significati dell'esistenza, cose animate e inanimate. L'Enciclopedia Treccani definisce "confine", in senso geografico, "la zona di transizione in cui scompaiono le caratteristiche individuanti di una regione e cominciano quelle differenzianti"⁹.

Per alcune etnie il confine è un'entità in movimento, e dunque non prevedibile, che provoca inquietudine, ma con la quale ci si deve invariabilmente confrontare, perché oltre la soglia si rischia non solo di non conoscere ma soprattutto di non essere riconosciuti, ossia che nel mondo oltre il confine si possa perdere ciò che si era, si diventi altro, trasformandosi in alieni anche per la comunità di provenienza:

Di notte il *fuali* avanza nel villaggio fino al punto segnato dai recinti delle abitazioni, a volte penetra negli interstizi tra queste. Quando il sole è allo zenit, il territorio del villaggio sembra costellato da piccole isole di terreno selvatico in cui è peritoso penetrare. *Fuali* implica qualcosa di indistinto, l'assenza di contorni differenziati, l'eliminazione dei confini. Così, di notte, ogni spazio al di fuori delle case tende a trasformarsi in terreno selvatico, di confine, ed il modo in cui il paesaggio appare nella viva luce lunare, quando le cose sembrano tornare a uno stato indistinto è, ugualmente, terreno selvatico, se si sta troppo tempo *fuali-ni* cioè in un terreno selvatico si rischia di essere svuotati, pressati, appiattiti al punto di evaporazione, si rischia di essere modificati.¹⁰

Per i Gourmantché di Gobnangou, della Burkina Faso, dunque, l'espressione *fuali* sta per qualcosa di alieno, di forestiero che ha sede nello spazio. *Fuali* non è un ambito definibile, ma una grandezza i cui confini/limiti variano in funzione del momento, si muovono. L'Io traccia un confine tra conosciuto e sconosciuto e dà a

questi due mondi differenti densità spaziali. I confini sono mobili e le barriere spostabili dinanzi a enigmi con cui si cerca di mediare. Il selvatico, amorfo e privo di struttura che è fuori dal villaggio è il “non essere”, luogo nel quale si perde la propria identità e si svanisce nel caos. L’alterità del confine si può tenere più facilmente a bada se è possibile sentirlo, proprio come un corpo o l’assenza di un corpo. “Tutti gli appartenenti alla tribù hanno una particolare sensibilità alle presenze conosciute e sconosciute del territorio”¹. D’altro canto, sostiene Lotman: “poiché il confine è un elemento necessario della semiosfera, essa ha bisogno di un ambiente esterno ‘non organizzato’ e, quando manca, se lo crea. La cultura non crea infatti soltanto la sua organizzazione interna, ma anche un proprio tipo di disorganizzazione esterna. Così l’antichità si è costruita ‘i barbari’ e la ‘coscienza’ il ‘subcosciente’”².

C’ERA UNA VOLTA... UNA FORESTA

Ero senza fine, una grande selva brulicante di vita. Poi l’essere umano si fece spazio, iniziò a occupare il suolo che dava nutrimento ai miei alberi, ai viventi a cui davo rifugio, per abitare e coltivare; i miei alberi divennero legna, i viventi, oggetto di caccia. Sotto perenne assedio, ho ceduto all’umana voracità. Oggi sopravvivo per frammenti; ridimensionata e mutilata resisto. Ora sono riserva di biodiversità, da proteggere e preservare in un mondo che sente di aver corrotto fino a un punto che crede di non ritorno. Ti accorgi solo ora che esisto?

C’ERA UNA VOLTA... UN MURO

Fin dall’inizio della vita umana sono stato innalzato per proteggere, sostenere, fare nido, fare casa. In principio ero composto di blocchi informi, pietroni posti uno sull’altro in vari strati, a secco o con altre materie. Sono stato usato come ostacolo al corso dei fiumi, come parete, e come barriera per il passaggio di altri esseri umani. Mi sono specializzato e sono diventato semplice e forte, per me lavora la tecnologia, per me non si va, io blocco tutti, se mi attraversi ti fai male, stai al tuo posto. Faccio casa ma anche confine, faccio divisione, vale la mia legge, sono più forte. Sempre.

LA SELVA MURO - METAFORE E SOLIDI

L’esistenza di muri visibili e invisibili di divisione fra esseri umani, fra popolazioni, etnie, credo, e la loro ininterrotta continua edificazione nel corso dei secoli fino ai giorni nostri, è la prova che l’essere umano è ancora un essere incapace di rispettare regole e confini, di

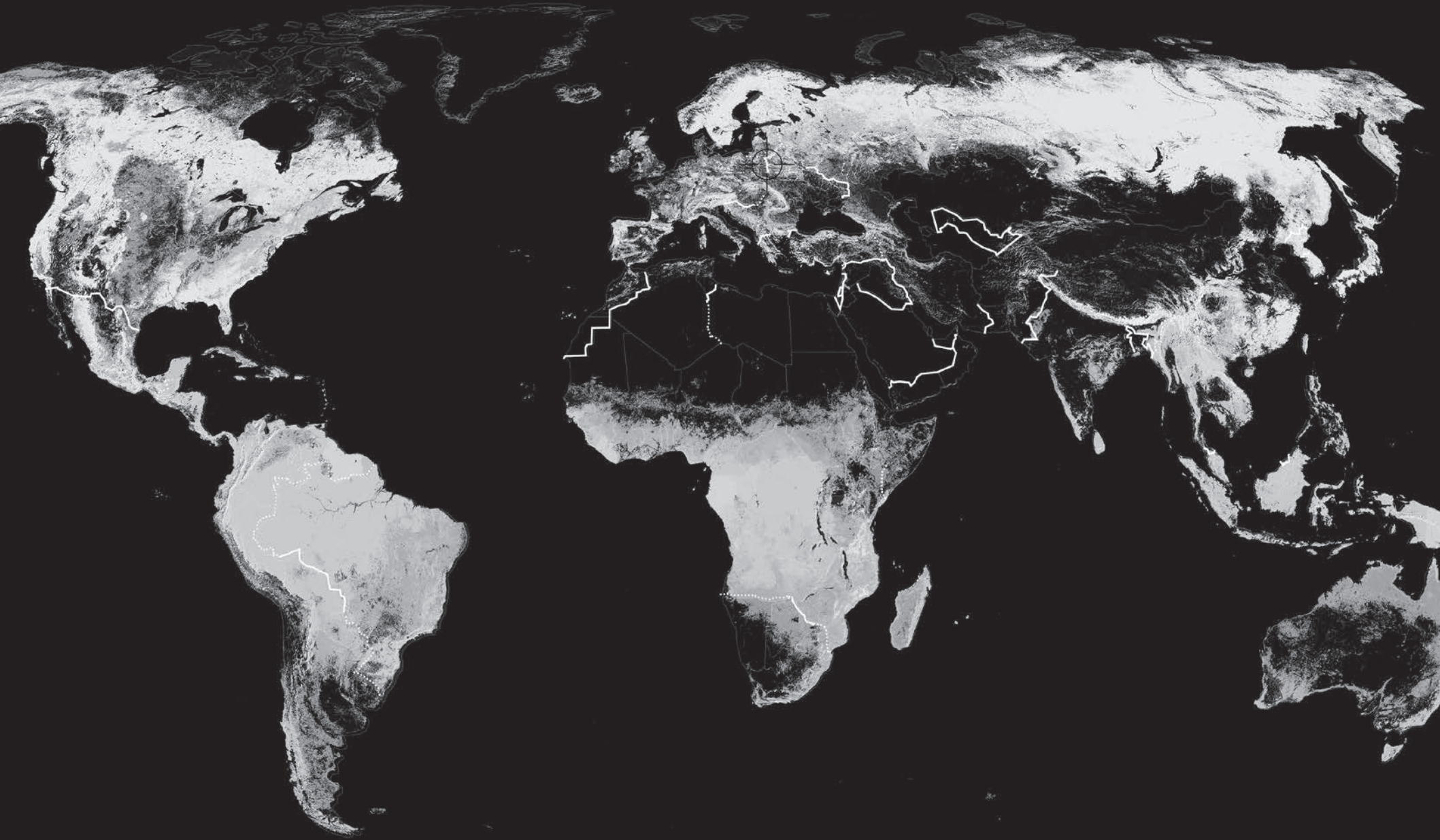
far tesoro di secoli di filosofia e di conoscenza. In fondo come esseri umani siamo specie di muri. Il livello di militarizzazione è cresciuto dal 2008 ad oggi in 113 nazioni. Il Global Peace Index (GPI) 2022 calcolato dall’Institute for Economics & Peace (IEP)³, che misura il livello di pace in 163 paesi, ha registrato un peggioramento medio mondiale dello 0,3%. L’impressione è che il nostro essere umano non sia progredito di un passo, lo riscontra anche Franco Marcoaldi in *Il mondo sia lodato*:

Mondo, ti devo lodare / per la tua stregonessa magia / intrecciata all’incoscienza / dell’uomo – millenni / di storia hanno accumulato / un enorme sapere senza / che l’anima sia progredita / di un passo // e se un sasso / sarà sempre un sasso / noi siamo sempre gli stessi / eppure individualmente diversi: / creature umorali / disperse in galassie infinite, / superbi prometei che sovvertono / le proprie e le altrui, / preziosissime vite – // esausti disillusi che vagano / queruli e annoiati, psicotici / accecati dal disordine mentale, / poveri diavoli smarriti, / impostori travestiti da bramini, / fanatici infuriati. ¶

In Europa, figli dell’illuminismo, di 70 anni di pace, del crollo del muro di Berlino, ci siamo illusi che fosse tutto indubitabilmente avviato ad un progressivo miglioramento e inevitabile processo di pace e *harmonia mundi*.

La cultura moderna edifica cattedrali del pensiero, dispositivi per stabilire che cosa sia corretto pensare e fare, il che non ha comportato alcuna rottura col passato. Gli steccati, anche culturali, non sono stati abbattuti ma solo spostati. Il nostro presente, la realtà dei muri edificati e guerrafondai, ci dimostra che l’autoritarismo continua a bruciare libri, a purificare la cultura *eletta*, a *salvare* l’umanità dalla minaccia alla identità – la *vera* identità, beninteso. È del 14 giugno 2022 il disegno di legge del governo ucraino che si propone di “rafforzare le restrizioni legislative sull’importazione e la distribuzione di prodotti editoriali con contenuto anti-ucraino, prevenendo l’influenza distruttiva della Russia sull’Ucraina attraverso il mercato del libro”. In base al disegno di legge, se approvato, sarà “vietato emettere, importare, distribuire in Ucraina libri contenenti opere di autori cittadini della Federazione Russa”. Ci sono varie notizie di messa al bando della letteratura russa in vari paesi. E non sono solo muri metaforici, c’è sul pianeta una selva mostruosa di architetture semplici e articolate, un intrico di confini che appaiono e scompaiono sulla sua superficie. Si moltiplicano in maniera pervasiva attraverso la storia degli esseri umani; sembrano avere un’esistenza autonoma, mutano specializzandosi per resistere, sopravvivendo a volte a chi li ha innalzati; espressioni di una forza divisiva aberrante, e profondamente umana. Forse si potrebbe leggere la Storia proprio attraverso l’edificazione dei muri.

Il mostro-muro di 40.000 chilometri e le foreste globali.
Muri realizzati e progettati tratti da E. Vallet, *Borders, Fences and Walls:
State of Insecurity?*, Routledge, London 2014. Elaborazione grafica
di Alessandro Raffa e Silvana Kühtz, 2022



“I paesi europei potrebbero contare più chilometri di muri, recinti e barriere di quelli che esistevano nella fase più critica della guerra fredda”¹. Faglie antropogeniche che avviluppano e dividono il pianeta con un'estensione lineare oggi prossima alla sua circonferenza. Un mostro fatto di confini che prende vita in autonomia e attraversa i secoli sotto diverse forme e materiali, vive di vita propria, cattura e mangia le anime di chi è suo realizzatore ma non solo, i muri-mostri sono una selva-aliena che propone sempre divisione ovunque s'innalzi. Sono esseri mostruosi nati per dividere, per risolvere questioni complesse con il più semplice dei postulati, dividere anziché comunicare, separare e a volte dissolvere le comunità di viventi, con la più elementare delle architetture. Il mostro-muro cui dà vita l'essere umano è oggi lungo più di 40.000 chilometri, quasi la circonferenza terrestre². Dai 700 chilometri del muro tra Stati Uniti e Messico; ai 248 chilometri di barriera tra le due Coree, costruiti dopo il cessate il fuoco del 1953; al sistema di barriere di 730 chilometri che dal 2002 separano Palestina e Israele; ai 500 chilometri di filo spinato elettrificato tra Botswana e Zimbabwe; al filo spinato elettrificato a 3500 volt tra Sud Africa e Mozambico; al sistema di bunker e campi minati lungo 2700 chilometri tra Marocco e Sahara Occidentale; al confine lungo il fiume Evros che separa Grecia e Turchia; ai muri che tra il 2016 ed il 2017 sono stati innalzati dalla Norvegia e dalle repubbliche baltiche con la Russia, sino al muro, concluso nel 2022, che separa Polonia e Bielorussia.

Facciamo un volo proprio fra Bielorussia e Polonia.

IO SONO... LA FORESTA DI BIAŁOWIEŻA/BELAVEŽSKAJA

Riserva di caccia per i gran duchi lituani, i reali polacchi e gli zar che qui trascorrevano momenti di piacere in giardini-*enclave* di caccia e presso effimeri padiglioni costruiti in nuove radure, tra una battuta e l'altra di caccia al bisonte. Arte venatoria o massacro? Una corona di villaggi mi cingeva, abitata da guardie forestali che sorvegliavano illecite incursioni; nuovi villaggi e cimiteri sorsero; nuove strade tagliarono la mia selva³. L'umana modernità voleva spingere le produzioni ai limiti della mia esistenza, ma così non fu. Le ragioni della politica tracciarono una linea su carta geografica, un confine di cui non compresi mai il senso. Mentre gli umani sembravano prendersi cura di me smettendo di cacciare e lasciando che la natura riprendesse la sua forza, quel segno sulla carta divenne presente e forte e si fece muro. Parte di me in Polonia, l'altra in Bielorussia. Fui lacerata da una ferita che oggi stenta a rimarginarsi, anzi si rafforza sempre di più: il confine e poi il muro cambiarono per sempre le abitudini e le traiettorie di movimento di molti viventi e con essi mutai anche io. Molti di loro trovarono la morte nel tentativo di

superare il muro. Quanti bisonti, alci, lupi, linci, daini, per non parlare di uccelli e insetti, perirono tragicamente... Venni scavata, martoriata, vessata. Poi giunse il bostrico che incominciò a nutrirsi delle cortecce dei miei abeti rossi. Sul versante polacco, subii mutilazioni senza precedenti, dicevano, per garantire la mia sopravvivenza e per dare sicurezza di attraversamento alle centinaia di turisti che si avventuravano lungo nuovi percorsi dentro la mia selva. Non tutti gli umani erano d'accordo, molti di loro manifestavano compiendo marce di protesta contro queste mutilazioni dentro i boschi; li ascoltai più volte parlare di un disegno speculativo: 188.000 metri cubi di foresta in 10 anni si chiedeva di abbattere⁴... poi vennero fermati. Dalla Bielorussia, fuggitivi da molto lontano attraversavano la foresta nel tentativo di superare il confine. Un confine militarizzato, muro d'acciaio e di filo spinato, voluto dalla Polonia, oggi, che mi lacerava come una ferita che si allarga sempre più, invalicabile e mortale per i viventi che abitano sotto e sopra la foresta ma non per la specie umana che l'ha costruito. I fuggitivi vagano per settimane dentro la mia selva in attesa di varcare il confine; e l'attesa a volte è mortale; rimangono sul suolo i loro indumenti, così come i resti di pasti frugali e giacigli provvisori, testimonianze degli attraversamenti. Il mio suolo rivoltato per dare sepoltura ai loro corpi.

IO SONO... IL MURO NELLA FORESTA

Nasco nella foresta di Białowieża/Belavežskaja, una delle ultime foreste vergini d'Europa, tra Polonia e Bielorussia. Sono alto 5,5 metri, mi sono specializzato con attrezzature di sorveglianza, cento e cento occhi esercitati a scovare un'umanità in fuga, sono lungo 186 chilometri, attraverso per 50 chilometri il parco nazionale patrimonio dell'Unesco. Valgo moltissimo, mi hanno pagato più di 400 milioni di dollari. Le mie colonne d'acciaio si ergono come monumento alle divisioni inconciliabili; spire di filo spinato fanno da coronamento; nuove strade corrono lungo la mia linea attraversate a gran velocità da pattuglie di umani; per terra e per cielo, viventi si immolano versando il proprio tributo di sangue⁵.

CHIUSURE E PUNTI DI (S)VISTA

Meno si comprende e meno si è in grado di risolvere i problemi e le difficoltà che incontriamo. [...] Non è vero che tutti vogliamo la pace. [...] Esistono mostri veri: hanno ben più che cinquanta passi di lunghezza.⁶

Danilo Dolci, pensatore e generatore di azioni di pace, sosteneva che l'unico modo per liberare nuove possibilità di cambiamento è inventare il futuro, ma per farlo servono processi di

84 SILVANA KÜHTZ, INA MACAIONE, ALESSANDRO RAFFA
pensiero liberi da muri, cornici e strutture dell'identità. Non hanno senso politiche di inclusione forzata, il punto è consentire la gamma più ampia di scelte personali e collettive, identità e partecipazione, convivenza come opportunità.

Ciò che si perde di vista, accecati dalla propria identità, quando si innalza un muro, è che il dentro è il fuori, l'umano è ovunque umano, dentro e fuori della stessa sostanza.

Dentro, / non fuori – / cos'è il fuori? / unico vivere per / chi
/ altro / non / crede – / dove sei tu / che giorno e / notte mi
/ chiami, / chi sei / chi siamo? / precipita il Sole / all'orizzonte / vuoto. ¶ L

Forse questa è la *pars destruens* umana: continuare a ignorare che siamo tutti umani, ignorare la *pietas*, la compassione per i dolori e le gioie altrui, *pars monstruens* delle divisioni. "Pietà mi giunse, e fui quasi smarrito" ¶ t.

È dolce, mentre la superficie del vasto mare è agitata dai venti, / contemplare da terra la gran fatica di altri; / non perché il soffrire di qualcuno sia un piacere lieto, / ma perché è dolce capire da che sventure sei esente. ¶ *

Il muro che divide è per questo un fatto bestiale, tragico, tremendo, fa leva solo sul sentimento della paura, della vuota identità fissata su l'aver ragione a tutti i costi, la peggior droga dell'essere umano. È un serpente che si morde la coda, il muro si dà ragione di esistere, crea una selva nella selva dell'umano errare. "È di fondamentale importanza che qualcuno si dedichi al superamento dei confini, decisiva per ammorbidire le rigidità, relativizzare le frontiere, favorire l'inter-azione" ¶ II.

Il problema non è la selva. "Nel bosco (*Holz*) ci sono sentieri (*Wege*) che, sovente ricoperti di erbe, si interrompono improvvisamente nel fitto. Si chiamano *Holzwege*. Ognuno di essi procede per suo conto, ma nel medesimo bosco. L'uno sembra sovente l'altro: ma sembra soltanto. Legnaioli e guardaboschi li conoscono bene. Essi sanno che cosa significa 'trovarsi su un sentiero che, interrompendosi, svia' (*auf einem Holzweg zu sein*)" ¶ 1. È proprio della selva.

Il problema è il muro, che impedisce di cambiare punto di vista. È il muro che conferma autoritarismi, chiude visione e pensiero, diventa una incomprensione inconciliabile. Marianella Sclavi fra le sette regole dell'arte di ascoltare punta l'attenzione sul punto di vista: "Se vuoi comprendere ciò che un altro sta dicendo, devi assumere che ha ragione e chiedergli di aiutarti a vedere le cose dalla sua prospettiva" ¶ 9. Niente prospettiva, niente ascolto, niente pace. Sclavi sottolinea: "Quando i conflitti esplodono ecco le soluzioni autoritarie e proibizioniste [...]. La tecnica dell'ignorare è la forma di violenza usata più massicciamente" ¶ 9.

Borderscapes. Tracce illecite. Elaborazione grafica di Alessandro Raffa, 2022





ECOLOGIE DI CONFINE NELLA FORESTA DI BIAŁOWIEŻA/BELAVEŽSKAJA

“Life, as such, is displacement in the face of one’s milieu becoming hostile” ⚡⚡. Poiché la vita dipende dal movimento, la migrazione è fondamentale per la sua continuazione. È il movimento a garantire la stabilità necessaria per l’esistenza delle forme di vita, non la stasi. Per la maggior parte delle specie la migrazione è la regola, non l’eccezione ⚡⚡. Tuttavia, una inquietudine ci assale quando al posto degli stormi che migrano assistiamo all’esodo di esseri umani che sfuggono a guerre, violenze, repressioni politiche, persecuzioni, povertà o emarginazione. In modo del tutto sorprendente, almeno da un punto di vista biologico o evolutivo, la migrazione umana viene considerata come qualcosa di problematico, violento e accidentale; la stessa figura del migrante e/o del rifugiato viene cristallizzata, impedendo l’ammissibilità di una sua emancipazione. Migrare è segno di crisi imminente o in corso; i muri che per contenerla sorgono lungo i confini diventano segno di un’umanità che non progredisce, riconducendo all’interno di un proprio ordine ciò che appartiene a dinamiche naturali. Mentre si moltiplicano i corridoi ecologici, più difficoltosi appaiono quelli umanitari; e se per caso il diritto alla mobilità di coloro che, per diverse ragioni, si spostano verso luoghi anche lontani richiede di superare un confine, le ragioni di stabilità e ordine si traducono spesso nella negazione di questo diritto, prioritario anche rispetto alle traiettorie migratorie di altri viventi. Per questo anche le narrazioni ufficiali che si costruiscono intorno ai confini puntano a ribadire solidità, invalicabilità e omogeneità di quella che viene anche per questo motivo rappresentata come una linea continua. Ma forse, quella che appare a prima vista come una linea, in realtà è piuttosto un intreccio di sconfinamenti nel tempo e nello spazio, in cui la linea statica diventa linea di movimento, si moltiplica, si deforma, si increspa, si dilata in uno spazio fluido e cangiante, un intrico selvatico.

Da un lato del muro, le ragioni della sicurezza attraverso stabilità e ordine, vogliono fermare l’orda di invasori; dall’altra si ammassa un’umanità disperata che viene usata come grimaldello politico. Lungo il muro si tracciano nuove strade; sorgono presidi militari e luoghi di detenzione; lo stato di emergenza inibisce l’accesso a giornalisti e operatori sanitari; su entrambi i lati forze militari, con l’ausilio di cani e rover, compiono incessantemente perlustrazioni via terra; elicotteri e droni dal cielo; fari nella notte scrutano il paesaggio circostante tra antiche foreste, boschi e campi coltivati. Pattuglie sfrecciano veloci; proteste spontanee e organizzate sul fronte polacco vengono represse; attivisti si avventurano nella foresta per prestare soccorso ai migranti; sul fronte bielorusso i militari ammassano i migranti lungo il confine con promesse di un facile e sicuro passaggio; un tentativo di attraver-

88 SILVANA KÜHTZ, INA MACAIONE, ALESSANDRO RAFFA
samento fallisce e si celebra l'ennesimo sacrificio al muro; altrove, uno sparuto gruppo riesce nell'intento; incerte traiettorie dei migranti che svaniscono nella selva. Uno degli ultimi frammenti di foresta primaria europea² e, per la ricca biodiversità che accoglie, sito Unesco transnazionale dal 1979, la foresta è un tassello cruciale nel corridoio ecologico pan-europeo GKPn-2, permettendo le connessioni ecologiche degli habitat forestali di Bielorussia e Ucraina, con le foreste della Polonia centrale e orientale e l'Europa, consentendo gli spostamenti di lupi, linci, alci e bisonti; è inoltre rilevante per la conservazione, su scala continentale, della coesione tra i siti Natura 2000 relativamente agli habitat forestali, acquatici e palustri. Dal 2021 la foresta è diventata rifugio per un'umanità a cui è stato negato il diritto alla mobilità³ e che, per questo, tra un respingimento e l'altro, qui si nasconde e tenta di sopravvivere, vagando senza meta per settimane tra la sua fitta selva e le profonde paludi, trovandovi anche la morte, come mostrano le sempre più numerose sepolture di fortuna. È il muro, la sua infrastruttura di controllo, oltre al pesante tributo in termini di vite umane e di degradazione degli habitat, a determinare le rischiose traiettorie dei migranti. Il controllo e la negazione del diritto alla mobilità che il muro presentifica, ci racconta di un'umanità che ancora una volta si degrada, che si arma contro sé stessa e che genera violenza anche verso altri viventi. Il muro ostacola la mobilità di tutti i grandi mammiferi (orsi che lentamente stavano ri-colonizzando il versante polacco della foresta, bisonti, linci, lupi, cervi, ecc.), con conseguente perdita di diversità genetica e una possibile intensificazione dei conflitti tra umani e fauna; il filo spinato rappresenta un rischio per la mobilità di piccoli uccelli e, in generale, l'inquinamento luminoso e acustico sono fonte di stress per i viventi della foresta, che, da entrambi i lati sin dall'inizio della sua costruzione, si rifugiano sempre più all'interno⁴. Carcasce di bisonti – animale simbolo della foresta che conserva circa il 25% della popolazione mondiale – e di altri animali punteggiano il suo tracciato, ricordando che anche a loro questo diritto naturale è negato.

In breve tempo, insieme al consolidarsi di questa linea, si fa spazio un *borderland*⁵ terribile e desolante, una ferita che si dilata a discapito della foresta e dei viventi che la abitano, che altera i loro pattern di mobilità, degrada e frammenta gli habitat, altera i processi idrogeologici, riduce la connettività ecologica, così come la vegetazione e le risorse. A uno sguardo più ravvicinato, quella che sulla cartografia appare come una linea, è in realtà uno spessore, un paesaggio di confine, dove la narrazione della sicurezza ridefinisce in maniera incerta il rapporto con ciò che circonda il muro; la sua inviolabilità, propagandata stabilità e monoliticità sfumano. L'immagine di confini come linee compatte ed omogenee è stata

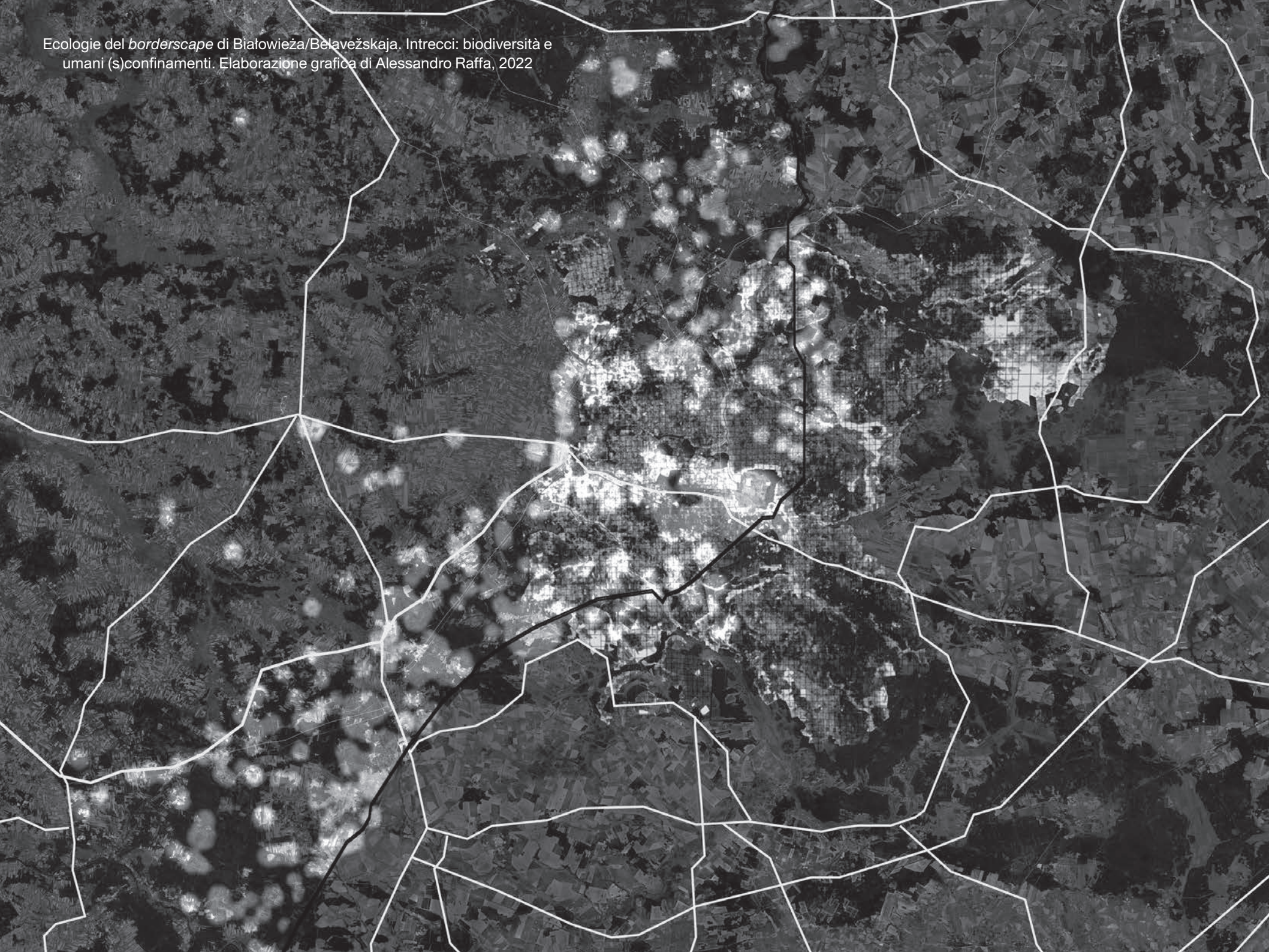
ampiamente messa in discussione nell'ambito dei *border studies*, preferendo il concetto di *borderlands*, intesi come spazi, ambiti, paesaggi in cui si addensano specifiche interrelazioni di carattere sociale, economico, politico ed ecologico e che sono caratterizzati da differenti livelli di permeabilità. Si tratta di ambiti instabili, ambigui, marginali, conflittuali, luoghi dove lecito ed illecito si sovvertono, contraddittori finanche inefficienti per la specie che li costruisce e invalidabili per altri viventi, la cui mobilità invece è per molte specie in aumento per effetto del cambiamento climatico⁶. I confini non coincidono solo con la propria ed esclusiva dimensione materiale ma sono il risultato di interazioni complesse, di (s)confinamenti politici, economici, sociali, culturali e anche ecologici. Superare la dimensione lineare ed immaginarli invece come *borderscapes*, significa ri-collocare l'azione antropica di costruire confini all'interno di un quadro più complesso tra viventi, per comprendere come il controllo dello spazio impatti sulle dinamiche ecologiche.

L'interesse per il tema ecologico nei luoghi di confine, il rapporto con la natura, ha aperto, nell'ambito dei *border studies* ma non solo, verso nuove possibilità interpretative e anche operative, in cui la visione antropocentrica del costruire confini è ri-compresa all'interno di spazializzazioni e dinamiche ecologiche complesse. *Ecotoni*, *edge effects*⁷, *entanglements*⁸, diventano concetti chiave per approfondire la complessità delle interrelazioni umani-natura negli spazi di confine, tra ordine umano e naturale. La fortificazione del tratto di confine che attraversa la foresta di Białowieża/Belavežskaja è interpretata come *borderland*-ologramma globale che ci interroga sulle dinamiche intercorrenti tra un'umanità divisa, in senso metaforico ma anche concreto, e un'antica foresta che muta ed è mutata nel tempo, oggi degradandosi per effetto delle azioni umane. Guardare ai *borderlands* come spazi selvatici significa superare un'apparenza di lineare uniformità e di propagandata stabilità in favore di una condizione diversa, cangiante, fluida, che mostra asimmetrie, porosità e permeabilità differenti; significa esplorare e indagare, secondo uno sguardo diverso, una selva di intrecciati (s)confinamenti tra civile e naturale, tra cielo e terra in cui "organisms figure not as externally bounded entities but as bundles of interwoven lines of growth and movement, together constituting a meshwork in fluid space. The environment, then, comprises not the surroundings of the organism but a zone of entanglement"⁹.

CONCLUSIONI

(S)confinamenti nel tempo e spazio che rivelano la natura terribile dei *borderscapes*; in essi la dimensione mostruosa, diabolica in

Ecologie del *borderscape* di Białowieża/Belavežskaja. Intrecci: biodiversità e
umani (s)confinamenti. Elaborazione grafica di Alessandro Raffa, 2022



senso etimologico (da διαβάλλω, separare, porre barriera) precipita nel mondo e si fa bestia diabolica, conservando brutalità, ingiustizia, terribilità. Confine brutale segnato da un muro che presenifica l'incapacità umana di fare appello alla comunicazione, alla sua razziocinante possibilità di mediare fra idee diverse; confine che si fa spazio, in cui la linea sulla carta geografica si moltiplica, si separa; si aprono possibilità e permeabilità che richiedono un cambio di sguardo. John Berger lo dice molto bene: "Il contrario di amare non è odiare, ma separare. Se amore e odio hanno qualcosa in comune è perché hanno entrambi la forza di unire e tenere insieme [...]. Tutte e due le passioni vengono messe alla prova dalla separazione" ↓ ↯. Scrive Armando Sichenze:

Quando diciamo limite possiamo pensare con Aristotele all'ultimo punto di una cosa. Ma un punto di arrivo, da un'altra angolazione può essere un punto di partenza, o semplicemente un punto della cosa al di là del quale la cosa non c'è più e al di qua del quale c'è tutta. Entrando nella cosa possiamo pensare a una linea che divide in parti che restano in contatto. [...] L'uomo dei limiti è portatore e sfidante al tempo stesso. Come appartenente alla natura l'uomo partecipa a una legge universale che pone limiti alla sua azione. Un'alluvione, un terremoto o una qualunque altra calamità naturale misurano la vulnerabilità della salute e dell'ambiente costruito che saranno tanto più resistenti quanto più i loro limiti saranno definiti tenendo conto della millenaria esperienza della natura. Tutto si complica quando nelle linee, nelle cose e nelle parti entra il tempo. Allora si può perfino accadere di dimenticarsi da dove eravamo partiti e perdere il senso globale del limite, la ragione, il fine e la stessa possibilità di pensare il limite in rapporto alla natura. E questo è il problema dell'età moderna in cui la storia è anche il segno di una creazione artificiale di limiti e separazioni. ↓ ↓

Allo stesso tempo, quindi, c'è sempre un'altra possibilità, cioè la permeabilità, la porosità, la mobilità degli spazi di confine. Appena si guarda a questi spazi come spazi di intreccio, la loro perentorietà potrebbe sembrare meno drastica. I draghi della separatezza si possono addomesticare con la parola, la negoziazione fra chi è al di là e al di qua. E se oggi i muri oltre che sicuri devono essere anche ecologici, c'è da chiedersi se gli spazi di confine, invece che mostri, possano essere considerati possibilità di guardare all'altro da una prospettiva diversa. Tutto nonostante noi, figli dell'Europa novecentesca siamo tenuti ad avere fiducia nel bagliore sepolto, e torniamo al già citato Franco Marcoaldi: "Ma persiste sepolto un bagliore / e a quello mi appello, / Mondo, e ti torno a lodare" ↓ ↯.

Il paper è frutto di una collaborazione degli autori; in particolare i paragrafi: *C'era una volta... un muro, La selva muro - metafore e solidi, Io sono... il muro nella foresta, Chiusure e punti di (s)vista* sono attribuiti a S. Kühtz; il paragrafo *La parola "confine"* è attribuito a I. Macaione; i paragrafi: *C'era una volta... una foresta, Io sono... la foresta di Białowieża/Belavežskaja, Ecologie di confine nella foresta di Białowieża/Belavežskaja* sono attribuiti ad A. Raffa; le conclusioni sono condivise fra gli autori.

↯ Cfr. la definizione che ne dà Ambrose Bierce nel *Dizionario del diavolo*. Si veda A. Bierce, *Dizionario del diavolo*, Falsopiano, Alessandria 2019; ed. or. *The Devil Dictionary*, in Id., *The Collected Works of Ambrose Bierce*, Neale Publishing, New York-Washington 1911, vol. 7.

↓ Enciclopedia Treccani online, voce "confine", www.treccani.it/enciclopedia/confine, consultato il 15/07/2022.

↯ M. Cartry, *Du village à la brousse ou le retour de la question. A propos des Gourmantché du Gobnangou (Haute Volta)*, in M. Izard, P. Smith (a cura di), *La Fonction symbolique. Essais d'anthropologie*, Gallimard, Paris 1979, pp. 268-269.

↯ F. La Cecla, *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Meltemi, Sesto San Giovanni 2020, p. 91.

↯ J.M. Lotman, *La Semiosfera*, in Id., *La Semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Marsilio, Venezia 1985, p. 62; ed. or. *O semiosfere*, in "Trudy po znakovym sistemam", 17 (*Structure of Dialogue as the Working Principle of the Semiotic Mechanism*), 1984, pp. 5-23.

✱ Institute for Economics & Peace, *Global Peace Index 2022. Measuring peace in a complex world*, IEP, Sinye 2022. www.visionofhumanity.org/wp-content/uploads/2022/06/GPI-2022-web.pdf, consultato il 25/05/2022.

↯ F. Marcoaldi, *Il mondo sia lodato*, Einaudi, Torino 2015, pp. 33-34.

↯ T. Marshall, *Divided. Why We're Living in an Age of Walls*, Elliott & Thompson, London 2018, p. 18.

✱ ↯ Cfr. E. Vallet, *Borders, Fences and Walls: State of Insecurity?*, Routledge, London 2014.

✱ ↯ Si veda T. Samojlik, I.D. Rotherham, B. Jędrzejewska, *Quantifying Historic Human Impacts on Forest Environments: A Case Study in Białowieża Forest, Poland*, in "Environmental History", 18, 3, gennaio 2013, pp. 576-602.

✱ ↯ Cfr. G. Togliani, *Alberi abbattuti nella più antica foresta d'Europa. Proteste degli ambientalisti*, in "La Repubblica", 26 maggio 2016, www.repubblica.it/ambiente/2016/05/25/news/la_polonia_taglia_la_foresta_di_bialowieza_patri-monio_unesco-140585157, consultato il 30/09/2022.

✱ ↯ Il muro è stato ufficialmente ultimato il 1° luglio 2022. Recentemente, alla luce dell'invasione

russe dell'Ucraina, il completamento muro è stato ri-significato in chiave di protezione anti-russa. Si veda l'articolo *È finita la costruzione del muro tra Polonia e Bielorussia*, voluto dal governo polacco per respingere i migranti, in "Il Post", 1° luglio 2022, www.ilpost.it/2022/07/01/polonia-bielorussia-muro-completato.

✱ ↯ D. Dolci, *Esperienze e riflessioni*, Laterza, Roma-Bari 1974, pp. 225, 241.

✱ ↯ R.S. Virgillito, *Incarnazioni del fuoco. In sette movimenti*, Moretti & Vitali, Bergamo 1991, p. 41.

✱ ↯ Dante Alighieri, *Divina commedia*, Inferno, canto V, v. 72.

✱ ✱ T. Lucrezio Caro, *De rerum natura* (I sec a.C.), libro II, vv 1-19, a cura di I. Dionigi, Rizzoli, Milano 1994, p. 37.

✱ ↯ M. Scavi, *Arte di Ascoltare e mondi possibili. Come si esce dalle cornici di cui siamo parte* (2000), Mondadori, Milano 2003, p. 62.

✱ ↯ M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968, p. 1; ed. or. *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1950.

✱ ↯ M. Scavi, *op. cit.*, p. 62.

✱ ✱ Ivi, p. 63.

✱ ↯ C. Colebrook, *Transcendental Migration: Taking Refuge from Climate Change*, in A. Baldwin, G. Bertini (a cura di), *Life Adrift. Climate Change, Migration, Critique*, Rowman & Littlefield, London 2017, p. 117.

✱ ↯ Cfr. H. Sohn, R. Cordova Gonzalez, *Ecologies of Migration. Metabolic Borderscapes and Relational Architecture*, in D. Gouviás, C. Petropoulou, C. Tsavdaroglou (a cura di), *Contested Borderscapes. Transnational Geographies vis-à-vis Fortress Europe*, Invisible Cities, Thessaloniki-Mytilene 2019, p. 160.

✱ ↯ Si veda B. Jaroszewicz, O. Cholewińska, J.M. Gutowski, T. Samojlik, M. Zimny, M. Łatalowa, *Białowieża Forest. A Relic of the High Naturalness of European Forests*, in "Forests", 10, 10, 849, ottobre 2019, www.doi.org/10.3390/f10100849, consultato il 25/05/2022.

✱ ↯ Si veda *Polish forests full of fear*, 2021, www.balkaninsight.com/polish-forests, consultato il 25/05/2022.

✱ ↯ Cfr. B. Jaroszewicz, K. Nowak, M. Zmihorski, *Poland's Border Wall Threatens Ancient Forest*, in "Science", 374, 6571, novembre 2021, p. 1063.

✱ ✱ Cfr. H. Donnan, T.M. Wilson (a cura di), *Borderlands. Ethnographic Approaches to Security, Power, and Identity*, University Press of America, Lanham 2010.

✱ ↯ Cfr. M.A. Titley, S.H.M. Burchart, V.R. Jones, M.J. Whittingham, S.G. Willis, *Global*

Cfr. H. Cunningham, *Permeabilities, Ecology and Geopolitical Boundaries*, in T.M. Wilson, H. Donnan (a cura di), *A companion to Border Studies*, Blackwell, New York 2012, pp. 371-386.

↯ Cfr. T. Ingold, *Bindings against Boundaries: Entanglements of Life in an Open World*, in "Environment and Planning", 40, 8, agosto 2008, pp. 1796-1810.

↓* Ivi, p.1796.

 J. Berger, *E i nostri volti, amore mio, leggerli come foto*, a cura di M. Nadotti, il Saggiatore, Milano 2020, p. 128; ed. or. *And Our Faces, My Heart, Brief as Photos*, Writers & Readers Publishing Cooperative Society Ltd., London 1984.

⇓⇓ A. Sichenze, *Il limite e la città. La qualità del minimum urbano sul limite dell'edificio dalla Grecia antica al tempo della metropoli*, Franco Angeli, Milano 1995, pp. 7-8.

⌋⌋ ⌋ F. Marcoaldi, *op. cit.*, p. 34.

FIGURE MOSTRUOSE A SOTTEVILLE-LÈS- ROUEN. IL TERMINAL E CENTRO COMMERCIALE DI ALESSANDRO ANSELMi

ALESSANDRO BRUNELLI

Progetto indagato

Alessandro Anselmi, *Terminal e centro commerciale*, Sotteville-Lès-Rouen,
Francia, 1993-1995

97 FIGURE MOSTRUOSE A SOTTEVILLE-LÈS-ROUEN

UN PAESAGGIO ZOOMORFO

Nella *Legenda Aurea* il frate domenicano Jacopo da Varazze narra delle vite di oltre centocinquanta santi includendo la storia di San Giorgio: il cavaliere mandato da Dio per sconfiggere l'ira del drago e liberare la principessa Silene. Per l'iconografia cristiana (Donatello, Paolo Uccello e Raffaello) il drago è sempre stato il simbolo del male; una bestia furiosa che San Giorgio deve trafiggere in una selva di rocce e alberi. Ma nell'arte contemporanea il drago non è più una fiera malvagia, è un essere benevolo e protettore come è sempre stato in tutta la cultura orientale. I draghi di Antoni Gaudí, Joan Miró e Alexander Calder sono infatti esempi di figure mostruose dalla fisionomia amichevole.

Anche il drago di Alessandro Anselmi per Sotteville-Lès-Rouen, a presidio della periferia del capoluogo della Normandia, appare come un animale bonario "un grande segnale urbano, capace di assumere la funzione di nuovo simbolo della cittadina"¹. Era proprio questa la richiesta dell'amministrazione di Sotteville che, a seguito dello sviluppo infrastrutturale dell'area metropolitana di Rouen, affida all'architetto romano una stazione del nuovo percorso ferrato e un centro commerciale. Il sito di progetto si presentava come un grande vuoto urbano, un'afasia dilatata tra gli edifici progettati da Marcel Lods a partire dal 1946: a ovest il municipio e il *bâtiment d'habitation* di 17 piani, a est l'insediamento della *Zone verte*. L'invaso extra-ordinario lasciato da Lods nella pianificazione necessitava dell'invenzione di un nuovo paesaggio, un paesaggio zoomorfo capace di dare qualità al vuoto informe. Tra il 1993 e il 1995, Alessandro Anselmi progetta e realizza la pensilina del terminal metropolitano (le cui travi alludono al becco di un tucano) e il piccolo centro commerciale con parcheggio interrato che appare come un "dorso spinoso di un grande animale preistorico"².

Così come la cristianità si è servita della mitologia ferina per incuriosire i nuovi credenti attraverso le parole di Jacopo da Varazze, anche Alessandro Anselmi ha impiegato la narrazione mostruosa per affascinare gli abitanti di Sotteville e caratterizzare il luogo. Un'architettura della città, all'apparenza un'opera di *land art*, in cui le forme zoomorfe che articolano gli spazi aperti e chiusi appaiono continuamente mutevoli. Il paesaggio anselmiano di Sotteville non è il *Flying Dragon* di Alexander Calder, ovvero un oggetto indifferente al contesto, ma è un raffinato progetto urbano in cui le figure mostruose prendono vita dai segni del luogo conformando spazi di qualità.

CONTESTO: DA ROUEN A SOTTEVILLE

Lasciando alle spalle la città storica di Rouen e attraversando la Senna verso sud, ci si addentra nell'amministrazione di Sotteville,

Alessandro Anselmi, esterno sud-ovest del Terminal e centro commerciale di Sotteville-Lès-Rouen, Francia, 1993-1995. Ph. Alessandro Brunelli, 2016



99 FIGURE MOSTRUOSE A SOTTEVILLE-LÈS-ROUEN
piccolo comune del dipartimento della Seine-Maritime. Il terminal e centro commerciale di Alessandro Anselmi distano circa quaranta minuti a piedi dalla cattedrale Notre-Dame di Rouen: una passeggiata in cui il tessuto urbano si dirada per far largo all'edificato di Sotteville di epoca più recente. Percorrendo Rue Garibaldi da nord verso sud si giunge al grande invaso della Place de l'Hôtel de ville su cui si affacciano la sede del municipio, alcuni edifici di abitazione e le architetture di Anselmi.

Una targa affissa a lato della copertura voltata del centro commerciale ricorda, oltre la data di inaugurazione, il sindaco e l'impresa edile, il nome dell'architetto romano artefice di una delle principali trasformazioni urbane della cittadina.

Le architetture anselmiane sono oggi parte del "patrimonio di interesse locale" di Sotteville e a quasi trenta anni dalla loro realizzazione la comunità francese continua a preservarle riconoscendosi in quel paesaggio mitico continuamente anamorfico. "Non a caso si tratta di un complesso fotografabile con grandi difficoltà: la macchina fotografica, robot ossequiente alle regole della prospettiva, si trova in una condizione di straniamento del tutto analoga a quella che il luogo suscita con il suo dinamismo proiettato verso la mutevolezza dei processi urbani" ↓.

I segni lasciati dall'architetto romano sono figli delle tracce del contesto; tracce deformate per creare uno spazio urbano di qualità in risposta alle ambizioni dell'amministrazione.

PROGRAMMA: NECESSITÀ DI FORMA CIVICA

Nella seconda metà degli anni Ottanta del Novecento la città di Rouen e i comuni limitrofi decidono di realizzare una rete metropolitana di superficie per connettere l'hinterland con il capoluogo della Normandia. La nuova infrastruttura dà vita a una serie di trasformazioni urbane con l'intento di riorganizzare interi brani di territorio. Anche per Sotteville-lès-Rouen la costruzione del nuovo tracciato ferrato è il pretesto per dotare la piazza del municipio di nuove funzioni oltre a quella della nuova fermata della metropolitana. A questo proposito all'inizio degli anni Novanta l'amministrazione di Sotteville decide di contattare Alessandro Anselmi, già noto nel panorama francese¹, per sviluppare un programma funzionale ambizioso all'interno della piazza del municipio. A seguito del primo progetto, che l'architetto romano sviluppa su incarico diretto, l'amministrazione rimodulerà le richieste e nel 1993 bandirà un concorso di progettazione; concorso vinto nuovamente da Anselmi.

All'inizio degli anni Novanta la Place de l'Hôtel de ville si presentava come un grande invaso esito delle operazioni progettuali

del celebre Marcel Lods. L'architetto francese fu incaricato della ricostruzione della città rasa al suolo dai pesanti bombardamenti dei tedeschi e degli alleati negli anni Quaranta. Alla fine della guerra il vuoto della futura piazza del municipio coincideva con una parte della tenuta del Château des Marettes che fu smembrata con l'intento di localizzare all'interno del suo perimetro la sede del comune e l'ospedale. (Solo una piccola porzione della boscosa tenuta di Marettes fu destinata a verde; oggi il Bois de la Garenne).

L'idea principale di Marcel Lods fu quella di spostare il vecchio centro della città, che gravitava attorno alla chiesa di Notre-Dame de l'Assomption, nella nuova Place de l'Hôtel de Ville i cui margini vennero disegnati dallo stesso Lods tra il 1946 e il 1970: a est il comparto della *Zone Verte*, a nord un'edilizia a schiera su due livelli, a ovest il municipio e il *bâtiment d'habitation* di diciassette piani.

La *Zone Verte* ^L, vero e proprio teorema urbano dei principi della Carta di Atene, è un insediamento composto da sei lame orientate nord-sud, una torre e i rispettivi edifici di servizio che galleggiano su un piano verde continuo. Alla scala architettonica, invece, il municipio realizzato da Marcel Lods è sicuramente il manufatto più interessante che chiude il lato ovest della piazza.

Quando nel 1990 Alessandro Anselmi viene contattato per sviluppare le prime idee dell'amministrazione, l'invaso della Place de l'Hôtel de Ville si era arricchito con il margine sud (un supermercato) e con il percorso ferrato che identificava ancor di più i limiti dell'invaso. Ma agli occhi dell'architetto romano il vuoto di Lods, erede della pianificazione moderna, appariva dilatato.

Il programma funzionale del primo incarico di Anselmi prevedeva, oltre alla fermata della metropolitana, il disegno della piazza del mercato, un centro commerciale, un parcheggio in elevazione e una mediateca. Il primo progetto anselmiano, costituito da una serie di frammenti urbani che cercano di articolare il grande vuoto di Lods, aveva senza dubbio la forza di migliorare la qualità dell'invaso ma non era in grado di instaurare il potere simbolico necessario a quel luogo ^E.

L'invaso sfatato di Marcel Lods, un vuoto che aveva alle spalle il pulviscolo dello *sprawl* di Sotteville, necessitava di quella che Kenneth Frampton ha definito "forma civica" o anche "spazio dell'apparire" ^{*†}. Lo storico dell'architettura inglese utilizza queste parole per spiegare il concetto di Hannah Arendt secondo il quale il potere politico-culturale delle istituzioni pubbliche si esplica nello spazio dell'assemblea. Non è un caso che la committenza pubblica richiedesse "un grande segnale urbano, capace di assumere la funzione di nuovo simbolo della cittadina" [¶].

Il secondo progetto di Anselmi per la Place de l'Hôtel de Ville, in linea con il nuovo programma funzionale contenuto nel ban-

do di concorso del 1993, riguardava il solo centro commerciale con parcheggio interrato, la nuova piazza destinata al mercato e la fermata della metropolitana. Posizionata la pensilina della metro al limite sud dell'area di progetto, Anselmi disegna "un vuoto per mezzo della costruzione di un altro vuoto" ^Λ articolando il suolo in tre porzioni: la zona sud destinata al commercio, l'area verde a ridosso del municipio di Lods e la piazza del mercato più a nord, quest'ultima mai realizzata. Il progetto finale di Anselmi per Sotteville-lès-Rouen si limita infatti al solo terminal, al centro commerciale, alla modellazione della superficie verde antistante l'Hôtel de Ville (oggi purtroppo trasformata in un parterre di asfalto e pietra) e ai due piccoli volumi cilindrici destinati ai servizi igienici.

Alessandro Anselmi concepisce e disegna il terminal della metropolitana come una grande copertura a sbalzo la cui struttura portante, in carpenteria metallica di colore verde chiaro, è costituita da appoggi inclinati e travi ricurve che alludono al becco di un tucano.

Alle spalle dei pilastri del terminal, su un parterre triangolare, si eleva invece il centro commerciale caratterizzato da una superficie voltata che ospita i volumi destinati ai negozi. Il riferimento al tipo della *gare* francese è senza dubbio evidente: un grande spazio coperto attraversabile con volumetrie interne. Sul parterre triangolare del centro commerciale, Anselmi incide a nord l'ingresso del parcheggio interrato all'interno del quale si impostano gli appoggi in cemento della struttura metallica che sostiene la superficie voltata. L'architetto romano, per evitare spazi inaccessibili che si sarebbero creati tra il suolo e l'attacco a terra della volta, apre il parcheggio sotterraneo al cielo creando una doppia altezza tra il sottosuolo e il piano terra commerciale.

Risolto il programma funzionale, Anselmi aggettiva la plastica "primaria" ^{*†¶} utilizzando efficaci rivestimenti e inserendo elementi secondari capaci di far trasfigurare le architetture in forme biomorfiche. L'elemento metallico che si innalza dalla copertura incisa, i corpi illuminanti, le sedute, le paline e le balaustre concorrono a definire quel potere simbolico necessario a ricreare la "forma civica" della piazza di Lods. Il centro commerciale e il terminal appaiono quindi come figure astratte e figurative allo stesso tempo: segni zoomorfi a presidio della società.

Questo rapporto arcaico tra l'animale totemico e l'uomo fonda le sue radici nelle comunità pre-agricole in cui l'essere umano, vivendo ancora nomade, riconosceva l'animale come suo antenato o protettore ^{*†¶}, un riferimento per orientarsi nel mondo. Anche per Anselmi quella testa esile dell'animale preistorico diventa un presidio per i cittadini: un totem che, misurando i rapporti tra le

architetture progettate ed esistenti, permette di ristabilire quei rapporti dimensionali umani trascurati da Marcel Lods.

Se si pensa alla categoria dell’*“archaïsme”* ¶ 2, utilizzata dallo storico Jacques Lucan per definire alcune tendenze dell’architettura contemporanea che ricercano spazi-caverna e forme totemiche, si può affermare che la poetica di Anselmi, che si serve di profili zoomorfi per qualificare un vuoto sfiatato, è ancora molto attuale. Ma l’attualità anselmiana non riguarda solo la figurazione delle architetture di Sotteville; la poetica dell’architetto romano è molto affine ad alcune strategie progettuali contemporanee che utilizzano i segni della “non-città contemporanea” ¶ 1 per costruire la migliore forma architettonica ¶ 1.

GENESI: LA DEFORMAZIONE, IL VUOTO E LA MASCHERA

Tra la prima ipotesi del 1990 e il concorso del 1993, la figurazione delle architetture di Anselmi subisce una revisione totale e l’aspetto finale del progetto realizzato si allontana sempre più dagli stilemi “neo-art-déco” ¶ 1 appartenenti alla ricerca anselmiana degli anni Ottanta. Ma a questo cambio dell’immagine degli edifici non corrisponde una differente strategia progettuale: i due progetti hanno origine dalla forma del luogo e dalla selezione delle tracce del territorio che deformano e conformano l’architettura.

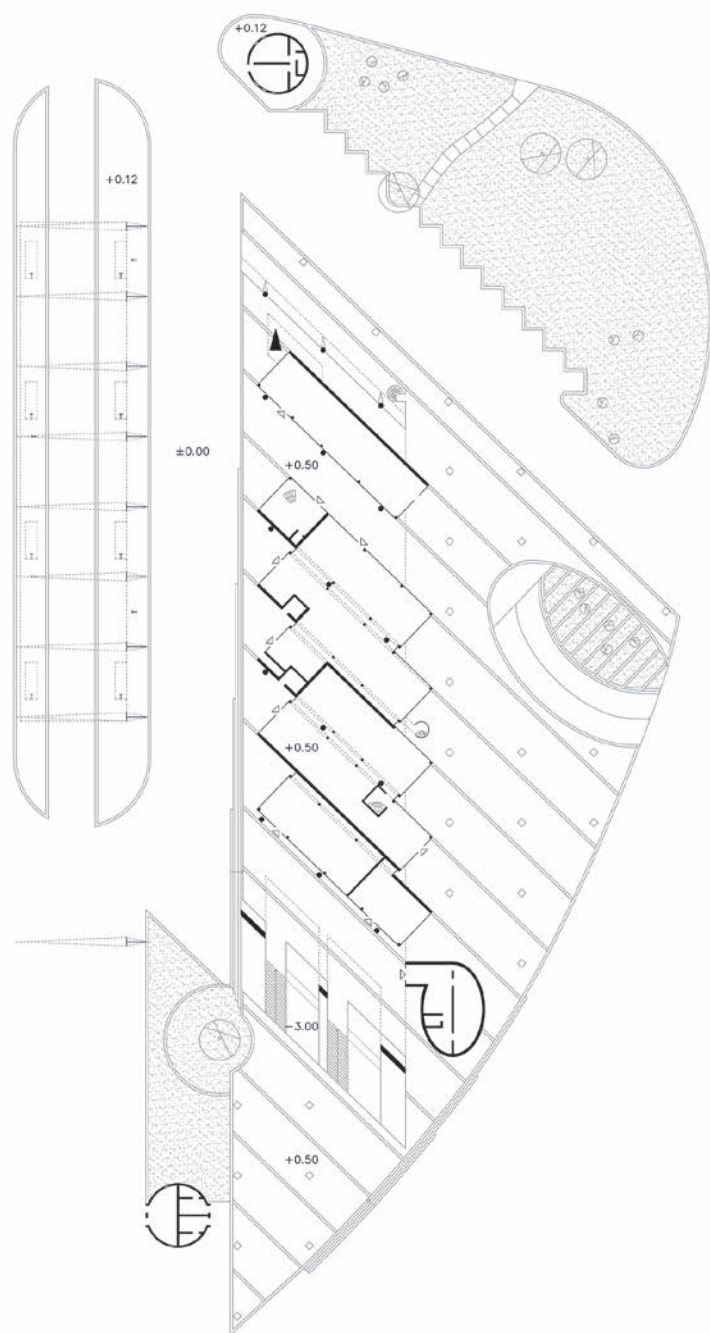
“Il confronto dialettico fra la ‘forma del luogo’ e ‘forma dell’architettura’ si risolve in una corruzione della forma, o meglio in una ‘de-formazione’ che testimonia da un lato la continuità con la problematica estetica delle avanguardie e dall’altro ne misura la differenza per mezzo dell’avvenuta storicizzazione dei segni” ¶ 1.

Il “principio della deformazione” è un tratto della poetica di Alessandro Anselmi, una poetica che innesca sottili relazioni spaziali tra nuovo e preesistente attraverso la distorsione delle tracce architettoniche. Secondo questo principio, nel progetto del 1993 Anselmi allinea il terminal con il bordo sud della piazza, colloca la copertura voltata del centro commerciale in posizione parallela alla pensilina della metro e distorce le parti generando nuove direzionalità. La copertura di Anselmi non è infatti una semplice volta a botte, ma una superficie ricurva che si deforma nei lati corti assecondando le giaciture perpendicolari del limite nord della piazza. Al di sotto del “dorso spinoso” ¶ 1 sono collocati i volumi destinati al commercio, anch’essi ortogonali alla strada situata più a nord.

La copertura, le volumetrie sottostanti e la superficie a sbalzo del terminal articolano uno spazio in tensione sapientemente disegnato. Per Anselmi “solo a partire da possibili ‘definizioni’, ‘determinazioni’, ‘formalizzazioni’ del vuoto [...] è possibile concepire lo spazio” ¶ 1. Il vuoto anselmiano racchiude infatti le

Alessandro Anselmi, esterno sud-est del Centro commerciale di Sotteville-Lès-Rouen, Francia, 1993-1995. Ph. Alessandro Brunelli, 2016





105 FIGURE MOSTRUOSE A SOTTEVILLE-LÈS-ROUEN
accezioni di “spazio-limite” e “spazio-ambiente”¹ di Focillon:
il primo che definisce l'interno dell'architettura, il secondo che
conforma invece il vuoto urbano.

Alessandro Anselmi progetta le qualità figurative del vuoto
indagando le tensioni che si innescano tra i frammenti architet-
tonici, che limitano l'interno gli edifici (chiusure verticali/oriz-
zontali e partizioni), e tra i frammenti urbani che conformano gli
spazi aperti della città.

La poetica anselmiana è legata a una dimensione archeologi-
ca dell'architettura in cui il vuoto, protagonista tra le rovine, scan-
disce e articola gli spazi interni ed esterni; alle volte quasi coinci-
denti². La Roma antica e la Roma barocca³ sono le matrici
della strategia progettuale di Alessandro Anselmi: da una parte il
frammento della rovina che tiene insieme la condizione di “spa-
zio-limite” e “spazio-ambiente”, dall'altra la concezione della città
a partire dalla sua trama negativa.

Il terminal e il centro commerciale di Sotteville appaiono
dunque come architetture complesse in cui la forma del vuoto ten-
de le superfici curve, le strutture metalliche deformate, gli arre-
di urbani, i servizi igienici di forma cilindrica ma anche i volumi
destinati al commercio concepiti esternamente come frammenti
separati e come spazi continui al loro interno.

Le architetture di Sotteville, deformate e plasmate a partire
dal vuoto interno ed esterno, assumono infine quel potere sim-
bolico richiesto dalla committenza attraverso l'involucro spinoso
della copertura e dei rivestimenti metallici (a squame o a strisce).
“L'immagine libera dell'architettura appare sciolta dai millenari
legami col contenuto [...] assumendo l'aspetto drammatico della
‘maschera’”⁴.

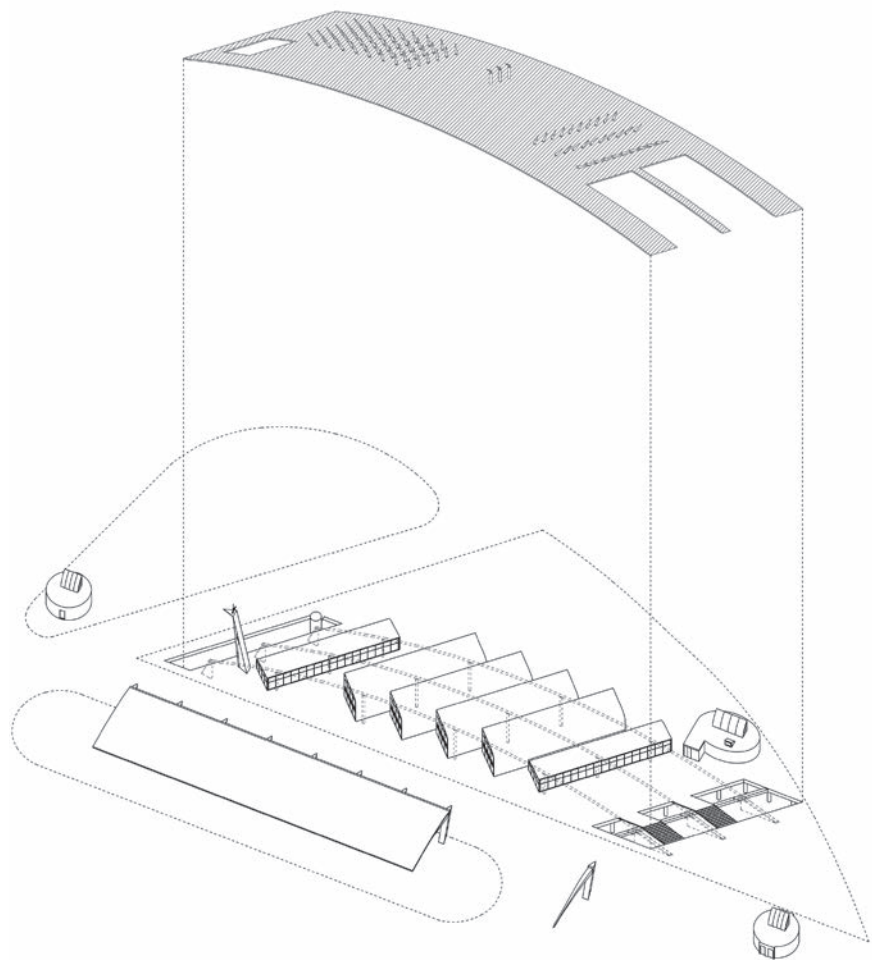
Il principio del “mascheramento” di Alessandro Anselmi sle-
ga le architetture di Sotteville dall'esibizione del loro contenuto e
le libera in una dimensione narrativa del tutto autonoma.

La “maschera” della copertura del centro commerciale, una
superficie incisa dai corpi scala a est e dal collo dell'animale a ovest,
assume la propria autonomia formale trasfigurando nel guscio
di un grande animale. A questa autonomia si aggiungono infine
i valori astratti degli elementi plastici che modellano il paesag-
gio mitico d'invenzione: gli spuntori (corpi illuminanti del centro
commerciale), il totem zoomorfo (torre dell'orologio), i rivestimen-
ti a squame e le pinne (lucernari dei servizi igienici).

Alessandro Anselmi, esterno est del Centro commerciale di Sotteville-Lès-Rouen, Francia, 1993-1995. Ph. Alessandro Brunelli, 2016



Alessandro Anselmi, diagramma della “maschera” del Terminal e centro commerciale di Sotteville-Lès-Rouen, Francia, 1993-1995. Disegno di Alessandro Brunelli, 2017



109 FIGURE MOSTRUOSE A SOTTEVILLE-LÈS-ROUEN dagli anni di appartenenza al Gruppo Romano Architetti Urbanisti (GRAU). Alessandro Anselmi non è solo un talentuoso progettista ma anche un raffinato scrittore che riflette sulle questioni disciplinari in veste di redattore di riviste note e di docente universitario. Anche le realizzazioni di Sotteville sono il pretesto per tornare a ragionare nuovamente sul potere figurativo dell'architettura e rimarcare l'appartenenza dell'arte del costruire all'interno del dominio delle arti figurative.

La forma ha sempre vissuto la sua libertà all'interno dell'intero territorio delle arti figurative; e ciò ancor di più oggi, non solo per l'eredità del movimento moderno che di tale dato aveva fatto uno dei punti essenziali della sua estetica, ma anche rispetto alla realtà contemporanea che ha dilatato enormemente questo territorio includendo altre specificità estetiche: cinema, televisione, grafica, segnale pubblicitario ecc. Come disegnare, dunque, un terminal metro-bus e un centro commerciale in un sobborgo [...] Il fascino delle sculture statiche di Calder o, anche, la grande scultura di Picasso a Chicago, così come i dipinti di Arp e Miró hanno guidato la mia mano [...]; ma non solo, hanno anche aperto la porta di una stanza all'interno della quale un immaginario diverso coniuga sequenze astratte di segni con forme di origine naturale.

Le parole di Anselmi rivendicano la trasversalità delle forme tra le arti e la necessità di astrarre i segni edilizi della costruzione e portarli in un'altra dimensione; non a caso l'architetto romano cita l'esperienza del “moderno” come portatrice di nuovi valori estetici.

La “tradizione” delle avanguardie storiche del Novecento ha permesso alle geometrie astratte di parlare per sé stesse: tutti i segni della storia sono liberi dal fardello del passato e possono essere reimpiegati al di là dei significati che hanno assunto. Alessandro Anselmi aveva maturato questo pensiero già dagli anni Ottanta, anni in cui si separerà dal Gruppo Romano e inizierà a riconsiderare l'esperienza artistica delle avanguardie.

Da Cézanne in avanti, l'estetica che caratterizza l'arte moderna, ma anche quella contemporanea, è quella del “frammento” ovvero ciò che è rimasto dall'esplosione della figura naturalista.

L'immagine delle architetture di Sotteville è una successione di frammenti continuamente anamorfici che danno vita a un paesaggio anticlassico e surrealista con “consistenze incongrue e misteriche” come accade nelle opere di Joan Miró.

Ma la figurazione biomorfica di Alessandro Anselmi non riguarda solo le opere per il sobborgo di Rouen, l'architetto romano sperimenta infatti forme di origine animale e vegetale a partire dal progetto del castello di Scilla (1990). Successivo a quest'ulti-

mo sono le architetture zoomorfe e fitomorfe di Sotteville (1993), San Pietro (1997), Termini (1995), Riccione (1999) e l'allestimento del MAXXI (2004).

La mostra che il Museo delle Arti del XXI secolo di Roma dedica ad Anselmi, è l'occasione per ricreare il lungo collo e la piccola testa di Sotteville all'interno degli ambienti espositivi. Anche questa volta l'animale preistorico è attraversabile e il suo ventre dialoga con i progetti dello stesso Anselmi che rivendica di aver creato "il gioco ambiguo tra vero e falso [...] vivificante per l'architettura" . Il "gioco ambiguo" anselmiano, messo in scena nella prima importante retrospettiva dedicata ai quaranta anni di professione, ci racconta nuovamente del tratto onirico dell'architetto romano che, per celebrare sé stesso, ripropone nuovamente una figurazione mitica.

Il surrealismo di Anselmi, capace di trasformare una piazza in paesaggio preistorico e uno spazio museale in ambiente onirico, si colloca "in bilico tra l'angoscia e l'ironia [...] per dare, [...] il senso profondo di appartenenza alla realtà del nostro tempo" ; quel senso di appartenenza che solo il drago anselmiano, dall'aria bonaria, era in grado di restituire allo *sprawl* di Sotteville.

 T. Avellino, F. Careri, *Sotteville-lès-Rouen/ Tra scultura e architettura*, in "Parametro", 209, luglio-agosto 1995, p. 38.

 A. Anselmi, *Alcune riflessioni sul progetto urbano per Sotteville-lès-Rouen, Jurassic Park*, in C. Conforti, J. Lucan (a cura di), *Alessandro Anselmi architetto*, Electa, Milano 1997, p. 165.

 M. Fabbri, *Un sistema di sottili relazioni...*, in "Controspazio", 5, settembre-ottobre 1995, p. 8.

 "L'architecture d'Aujourd'hui" (254, dicembre 1987) dedica la copertina e ventidue pagine al lavoro di Alessandro Anselmi. La redazione francese seleziona alcuni progetti italiani e d'oltralpe mettendo in luce il talento di progettista e disegnatore dell'architetto romano che, dopo la facciata della Strada Novissima alla prima Biennale di Venezia (1980), si smarca dal GRAU (Gruppo Romano Architetti Urbanisti) per intraprendere la propria carriera. Cfr. A. Brunelli, *gRRRau (Antefatto)*, in Id., *Intuizioni sulla forma architettonica. Alessandro Anselmi dopo il GRAU*, Quodlibet, Macerata 2019.

 Cfr. G. Dolff-Bonekämper, *Chapitre 5. Marcel Lods et la reconstruction de Sotteville-lès-Rouen dans son contexte international*, in C. Bouillot (a cura di), *La Reconstruction en Normandie et en Basse-Saxe après la seconde guerre mondiale*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, Mont-Saint-Aignan 2013, pp. 101-112.

 Cfr. A. Anselmi, *Studi per la piazza del Mercato, un terminal della metropolitana, un centro commerciale, un parcheggio in elevazione e una mediateca, Sotteville-lès-Rouen, 1990*, in C. Conforti, J. Lucan (a cura di), *op. cit.*, pp. 138-145.

 K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna. Quarta edizione*, Zanichelli, Bologna 2008, p. 448; ed. or. *Modern Architecture: a critical History. Fourth Edition Revised, Expanded and Updated*, Thames and Hudson, London 2007.

 Cfr. T. Avellino, F. Careri, *art. cit.*, p. 38.

 A. Anselmi, *Alcune riflessioni sul progetto urbano per Sotteville-lès-Rouen, Jurassic Park*, cit., p. 165.

 Sulle definizioni anselmiane di plastica "primaria" e "secondaria" si veda *Intervista ad A. Anselmi*, in C. Attolini, B. De Batté (a cura di), *Decorazione*, Neos, Genova 1999, p. 10.

 Cfr. E. Guidoni, *Antropomorfismo e zoomorfismo nell'architettura primitiva*, in "L'architettura. Cronache e storia", 222, aprile 1974, p. 758.

 Cfr. J. Lucan, *Précisions sur un état présent de l'architecture*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne 2015, p. 188.

 A. Anselmi, *Alcune riflessioni sul progetto urbano per Sotteville-lès-Rouen, Jurassic Park*, cit., p. 163.

 Le "formes cherchantes" di Jacques Herzog racchiudono il senso del procedere per tentativi nel definire l'architettura in rapporto alle

"non-regole" delle città contemporanee. Cfr. J. Lucan, *op. cit.*, p. 45.

 Cfr. K. Frampton, *op. cit.*, p. 390.

 A. Anselmi, *La forma del luogo*, in C. Del Maro, *L'architettura della stratificazione urbana*, Edizioni Artefatto, Roma 1994, p. 7.

 A. Anselmi, *Alcune riflessioni sul progetto urbano per Sotteville-lès-Rouen, Jurassic Park*, cit., p. 165.

 A. Anselmi, *Il disegno del "vuoto" nella città contemporanea*, in A. Criconia (a cura di), *Figure della demolizione. Il carattere della città contemporanea*, Costa&Nolan, Genova-Milano 1998, p. 17.

 H. Focillon, *Vita delle forme*, Einaudi, Torino 2002, pp. 39-40; ed. or. *Vie des Formes suivies de Éloge de la main*, Presses Universitaires de France, Paris 1943.

 Cfr. A. Anselmi, *Cinque progetti per Santa Severina, paese della Calabria Ionica, 1974-80*, in C. Conforti, J. Lucan (a cura di), *op. cit.*, p. 62.

 Cfr. A. Anselmi, *Il disegno del "vuoto" nella città contemporanea*, cit., pp. 15-21.

 A. Anselmi, *La maschera e il suolo*, in *Alessandro Anselmi. Piano Superficie Progetto*, catalogo della mostra, a cura di M. Guccione, V. Palmieri, Motta, Roma 2004, p. 38.

 D. D'Anna (a cura di), *Saper credere in architettura: quarantaquattro domande a Alessandro Anselmi*, CLEAN, Napoli 2000, p. 48.

 A. Anselmi, *Alcune riflessioni sul progetto urbano per Sotteville-lès-Rouen, Jurassic Park*, cit., p. 165.

 Cfr. D. D'Anna (a cura di), *Saper credere in architettura: quarantaquattro domande a Alessandro Anselmi*, cit., p. 43.

 A. Anselmi, *Arte e figure della modernità*, in A. Brunelli, *Intuizioni sulla forma architettonica. Alessandro Anselmi dopo il GRAU*, cit., p. 146.

 Cfr. R. Barilli, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze* (1984), Feltrinelli, Milano 2005, pp. 202-203.

 A. Anselmi, *Architetture per bambini*, in L. Altarelli (a cura di), *Allestire*, Palombi Editore, Roma 2005, p. 70.

 M. Fabbri, *art. cit.*, p. 8.

Alessandro Anselmi, esterno nord del Centro commerciale di Sotteville-Lès-Rouen, Francia, 1993-1995. Ph. Alessandro Brunelli, 2016



ARCHITECTURE
PRÊT-À-EMPORTER.
NOTE DISINTERESSATE
SUL DRAGO DA
PASSEGGIO DI CARLO
MOLLINO

ANDREA PASTORELLO

Progetto indagato
Carlo Mollino, *Drago da passeggio*, 1963

115

ARCHITECTURE PRÊT-À-EMPORTER

“Bravo, ora sei una bestia”, si complimentò la voce, “ma ti rimane ancora una cosa da imparare...”. / “Sentiamo. La meiosi? La fermentazione? L’ontogenesi?”. / “La morte, Visko”. †

Tagliati i ponti con la realtà quotidiana, nuovi animali, selve e avventure palpitano a vera vita, messaggio della nostra verità. ‡

Nel 1963 Carlo Mollino acquista presso La Rinascente di Milano, in occasione della “settimana del Giappone” ¶, una dozzina di origami di carta di riso a forma di drago i cui singoli esemplari verranno poi rimaneggiati con aggiunte decorative personalizzate – occhi vitrei di bambole, rifiniture dorate e soprattutto un meccanismo per la locomozione ¶ – per essere offerti in dono agli amici “più cari e spiritualmente preparati” ¶ per il Capodanno 1964. Ciascun drago, le cui dimensioni da “spiegato, cioè richiamato in coscienza dal letargo” † arrivano a una lunghezza di 129 centimetri, per una larghezza massima di 26 centimetri e un’altezza di 7 centimetri, è accompagnato da un piccolo opuscolo di 11 pagine, il *Libretto d’uso e manutenzione*, che accoglie “brevi note introduttive al corretto uso del *drago da passeggio*” *. Il libricolo rilegato a mano si apre con una copertina in cartone rigido avorio su cui sono talvolta impresse in oro le iniziali del destinatario o della destinataria, mentre nella seconda e nella terza di copertina sono incollate due fotografie in bianco e nero spennellate in oro che ritraggono, in pieno *modus operandi* molliniano ¶, una modella con un draghetto al guinzaglio. L’ultima pagina si chiude con lo spazio riservato all’equivoca numerazione dell’opera, alla sua denominazione e alla dicitura stampata “costruito e decorato a mano in copia unica da Carlo Mollino per” seguita dal nome del beneficiario. Tutti i draghi echeggiano un titolo allusivamente letterario; per esempio, Roberto Gabetti riceve l’opera “Tramonto di luna Condove”, n. 90/90, Carol Rama “Notte in laguna”, n. 70/90, Rina Pistoì “Notte tra i lillà”, n. 10/90. Una copia arriva anche a Luigi Moretti che ringrazia con asciutto entusiasmo via telegramma il 27 aprile: “Grazie bel drago et stupendissimo libretto stop” †. Ma lo stupendissimo libretto e il bel drago, entrambi da considerarsi con ogni evidenza come le singole parti di un’unica inscindibile costruzione concettuale, sono un coacervo di teoria irriverente e sottile in grado di far evadere dal reale il destinatario, di fargli insomma *tagliare i ponti con la realtà quotidiana* per farlo accedere a una delle *verità* abitate dal mittente. Al *drago da passeggio* infatti Mollino affida una di quelle sue verità che insieme compongono, a mo’ di bestiario, il labirinto logico dell’autore: “ha un suo bestiario questo labirinto, e a diversi mes-

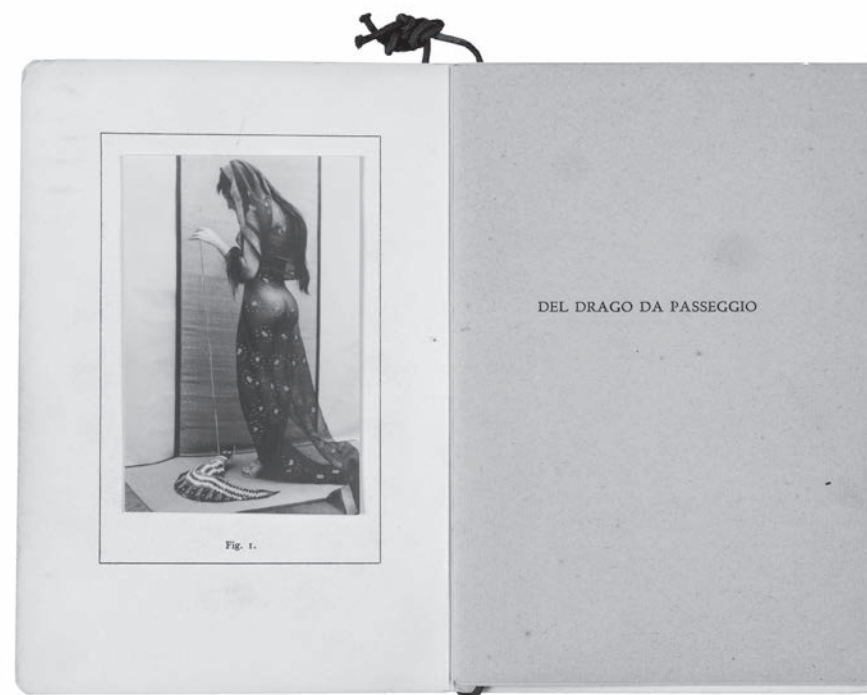
saggeri Mollino affida qualche verità: farfalle, serpenti, draghi, vertebrati in legno e cristallo, mostri figli di una donna e di un toro...”[¶]¶; sta a noi dunque svelare quale verità sia qui sottesa senza liquidare il progetto come una forma di eccentricità natalizia o di un “inedito shintoismo sabaudo”^{¶¶}, ma svelando l'identità tra il suo senso e quello dell'universo: “In generale il drago appare presso tutti i popoli in epoche e latitudini diverse, necessario allo spirito. Ignorare il senso del drago è come ignorare il senso dell'Universo: se non esistesse occorrerebbe inventarlo”[¶]⌘. L'apparente stravaganza, infatti, si nutre al contrario di profonde riflessioni e di vasti riferimenti culturali. Il drago da passeggio, per esempio, compare ne *La lettera del prete Gianni*, epistola latina che inizia a circolare nel 1165 e in cui si rende noto che i principi indiani sogliono accompagnarsi nelle feste nuziali o nei banchetti a piccoli draghetti addomesticati[¶]⌞. Ma focalizzandosi sul dibattito architettonico di allora, sorprende come non sembra esserci traccia nella letteratura di settore della messa in luce di una curiosa coincidenza tra la teoria di cui la nostra bestia è portavoce e il tema della Tredicesima Triennale di Milano del 1964 dedicata al tempo libero. Senza alcuna pretesa storiografica si può supporre – o quanto meno per la presente trattazione ci *fa gioco* ipotizzarlo – che il drago da passeggio sia l'architettura con cui Carlo Mollino entra a gamba tesa, anticipandola, nella discussione che nei mesi successivi verrà affrontata negli spazi dell'istituzione meneghina. D'altronde il *libretto d'uso e manutenzione* si apre esplicitando la questione centrale da cui l'autore muove: “È noto che il problema dell'uso del ‘tempo libero’, emerso in uno con il progresso tecnico e particolarmente in virtù di quello dell'automazione e della cibernetica, si presenta da tempo all'attenzione dei sociologi con crescente necessità di soluzione”[¶]Ⓐ. Proprio perché risposta possibile all'uso del ‘tempo libero’ dunque – la cui definizione può essere fatta risalire, mediante il significato di “scuola”, “classe”, “esercizio scolastico” del lemma *ludus*, alla parola greca σχολή che appunto assume primariamente il significato di “occupazione di persone che hanno tempo libero”[¶]Ⓛ – è attraverso l'estensione semantica del concetto di *ludico* che si ha intenzione di approdare a una delle verità che il drago da passeggio vuole testimoniare. Anzi, ancora prima sarebbe opportuno ricordare, senza alcuna originalità, la consustanzialità tra l'essere della bestia e il tempo del ludico: originariamente infatti il termine “bestia” denota in particolare la fiera destinata a combattere i gladiatori nei circhi in occasione dei giochi, dei *ludi* – ovvero quando la lotta tra specie insegnava al Viskovitz di turno a imparare a morire! Analogamente, il drago da passeggio indica una via al corretto uso del tempo libero, facendosi strumento d'apprendimento volto a una “rieducazione

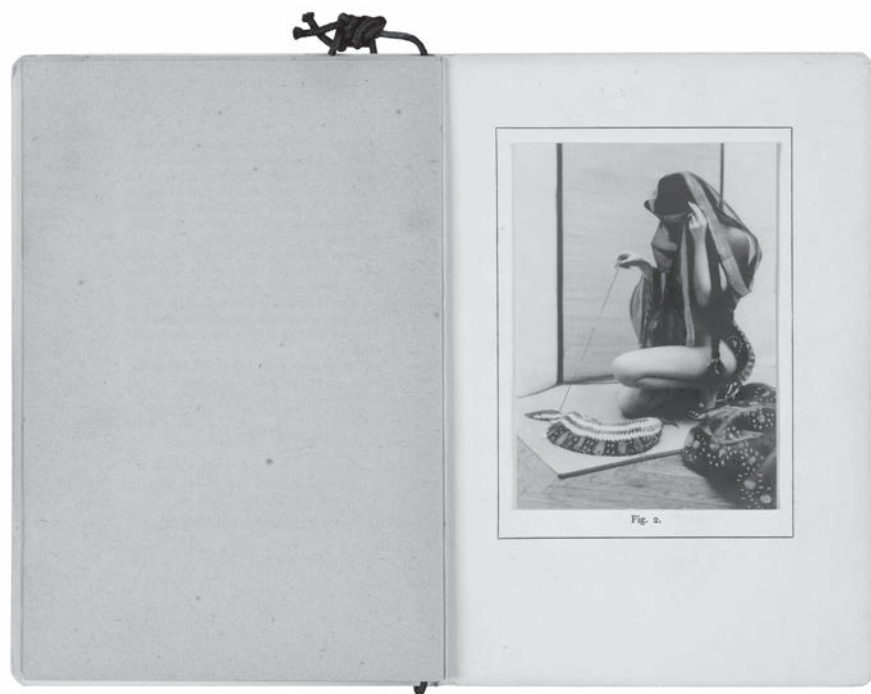
all'ozio”[¶]Ⓛ: “sono giunto al sospetto che del ‘tempo libero’ non se ne debba fare alcun uso praticamente conclusivo. [...] L'uomo è presente nel Creato per fare praticamente il meno possibile e cioè, in ultima analisi, per non fare nulla. L'educazione attuale, ancora viziata dalla remora schiavistica della condanna biblica, ci ha dato una coscienza intrisa dal mito masochistico dell'attivismo, anzi dello strafare”[¶]Ⓢ. Per questo motivo urge una rieducazione all'ozio che si configurerà primariamente, per mezzo della graziosa architettura da compagnia del draghetto, come una rieducazione all'esperienza dello spazio a partire dal “passeggio”. E infatti, l'antinomia tra la duplice accezione di *ludus* – quale “gioco” e quale “scuola” – si risolve, suggerisce Albert Yon, col significato comune del verbo *ludere*, ovvero quello di “esercitarsi”[¶]Ⓛ; dunque “poiché il senso iniziale di *ludus* non è esattamente né quello di gioco, né quello di ‘esercizio scolastico’, quanto quello di esprimere un'attività che, fuori di ogni fine pratico, riproduce i gesti della realtà”[¶]Ⓛ, non stupisce che Mollino pensi alla deambulazione come a una delle pratiche più utili per iniziare gradatamente la promessa opera di rieducazione, proponendo così una sorta di *walkscape* sinceramente impegnata nel disimpegno[⌘]Ⓛ, un vagare disinteressato che “assurge al rango gioioso di *passeggio*”[⌘]Ⓢ. Ecco, allora, che le parole dell'architetto chiariscono la ragione di vita del drago da passeggio: l'essere un “prezioso ausilio al fine di ritmare [...] l'operazione secondo il moto coniugato del corpo e dello spirito in cogitante contemplazione”[⌘]⌘. La bestia si rivela una personalissima *architecture-à-emporter* con cui spartire il tempo libero e addentrarsi, mai soli e sempre con lei – come se sempre ci si portasse appresso un frammento domestico – nei territori della città o nelle terre sconosciute dei viaggi. D'altronde, da una parte, “fàmulo magico, il drago può [...] essere piacevole compagno tra le pareti domestiche”[⌘]⌞ – e queste ultime custodiscono la possibilità magica di un ritiro “dove ogni contingenza materiale è scomparsa o meglio, trasfigurata in grazia, senza sbatacchiamenti di sportelli e sfasamenti cronici di orario, senza velocità all'infuori di quella favolosa dei draghi”[⌘]Ⓐ –; dall'altra parte, il draghetto “ripiegato con cura nella sua custodia può essere agevolmente portato in viaggio”[⌘]Ⓛ per abitare il mondo con la compagnia della sua fedele e protettiva presenza – fedele perché, lo ribadiamo, in fondo domestica (si noti in aggiunta come nella casa progettata da Mollino in Corso Napione a Torino la porta del terrazzo che si affaccia sul Po è difesa da due leoni alati che rimandano figurativamente ai draghi guardiani ai lati del *Libro delle Porte* egizio). Ma se le proprietà del drago da passeggio sono ormai state indagate, resta da chiarirne, prima di annunciare il vero che in lui alberga, la natura.

Nell'*I-Ching*, il "Libro dei Mutamenti", il drago s'identifica con il saggio. Il drago da passeggio che offro agli amici, originario dell'India, è il noto drago del Panjab, di piccola taglia, di singolare intelligenza e vago aspetto. Il mantello, sempre di prestigiosa decorazione, si adatta congenialmente e all'istante con il paesaggio interiore di ciascun proprietario, dirò meglio compagno, in quanto il drago del Panjab non è né servile, né ribelle e sostituisce senza timor di confronto il cane e particolarmente il cane da signora, il pechinese, forse il più cretino e disgustoso del creato. Al ritmo alterno e plastico del trarre di guinzaglio, in uno col passo, il drago procederà solerte al fianco con dolce frinire, avvertendo ogni disarmonia d'incasso con particolare ansito; ansito che diverrà sibilo rantolante, caratteristica del drago irritato, quando questi oscillasse appeso per insulsa fretta o addirittura per la pretesa di fargli salire le scale (invece di prenderlo in braccio, come si deve). Le scale, per contro, le scenderà da solo con disinvoltata scioltezza e senza saltare stupidamente i gradini. ☯ ㊦

Né servile né ribelle, di singolare intelligenza e vago aspetto, il drago da passeggio è dunque una bestia addomesticata originaria di un mondo altro, di uno di quei mondi che all'architetto è "dato di inventare" ☯ * e "che ben raramente coincidono con la realtà" ☯ ㊦. Il senso del drago e la sua natura – intesa come l'ordine che presiede la sua esistenza e più radicalmente il da dove è nato – affondano allora nel fango sublime dell'irrealtà? Il senso del drago e la sua natura risiedono al contrario nell'apparenza di una realtà con cui coincide? Nulla di tutto ciò o le due cose insieme: il senso del drago è, come detto, ludico; fa infatti "dell'equivoco, del gioco illusivo e allusivo, il mezzo per confondere le regole sia del gioco sia della realtà" ☯ ㊦ e non solo perché anima una bestia la cui vita risiede nell'altrui credo. Apparenza e realtà, per esempio, sono le due categorie con cui Mollino decifra le fasi di carico e scarico delle corde o il movimento della rotazione nella tecnica sciistica dell'in-sé animato discesista ㊦ ㊦. Tutta la datità è pertanto per l'autore un impasto di apparenza e realtà che si conforma ai principi della natura: "I principi non li facciamo noi, ma ci sono dati dalla natura, anche se si chiama fisica o meccanica" ㊦ *, o anche se si assume come innata predisposizione al "tempo libero" o al piacere votato al nulla che esso è. Assecondare la natura, allora, non è una prassi che si attua attraverso una mimesi morfologica, ma con la messa in gioco di un'abitudine disinteressata volta al tempo libero. In questo caso l'essere bestiale riconduce paradossalmente al concetto di sovranità ㊦ ☯, il solo in grado di scardinare il *mito masochistico dell'attivismo e dello strafare*, frutto del già menzionato *progresso dell'automazione e della cibernetica* ovvero,

Carlo Mollino, *Drago da passeggio n.70 "Notte in laguna"*, Torino 1963-1964.
Courtesy MiC-Musei Reali





in fondo, dello *sviluppo industriale* all'interno del quale "solo l'ingranaggio – 'l'uomo utile' – è glorificato" $\Downarrow \Downarrow$; *à la* Bataille infatti, "l'al di là dell'utilità è il regno della sovranità" $\Downarrow \Updownarrow$: nel travalicare *il limite dell'utile* l'essere umano guadagna la sovranità del tempo liberato e la pienezza del senso dell'esistenza. Un'esistenza che è "dono senza speranza di profitto" $\Downarrow \perp$, che è "essenzialmente spreco" $\Downarrow \perp$ perché ritirata "dal circuito della produzione" $\Downarrow *$.

Quale delle sue verità, dunque, Mollino affida al draghetto? Nessuna verità determinata, ma una sola verità indeterminata, ovvero nessuna "la" verità, ma "una" verità senza centro, una verità messa in crisi, appunto, dal ludico – "è dunque il mito della verità che il *ludico* mette in discussione e concorre a far crollare, perché gli sottrae la base, l'idea di un centro" $\Downarrow \parallel$. Il significato della bestia del Panjab in carta plissettata, forse, è la messa in discussione di quella certezza da cui ciascuna esistenza non può prescindere e di cui Viskovitz non voleva prendere consapevolezza: la certezza del tempo e del suo scorrere, la certezza della morte con cui Mollino si rapporta e dialoga attraverso l'architettura. Il drago da passeggio, al pari del suo autore che tuttora dimora nella *Casa del riposo del guerriero* $\Downarrow \wedge$, è allora una bestia che non ha imparato a morire, non per sfida, ma per il piacere di un progetto totale che mira a una coincidenza tra esistenza e spazio, tra vita e architettura, tra le diverse verità del dato reale e dell'apparente non-dato dell'irreale. È un'architettura da compagnia che porta il messaggio della verità dell'autore:

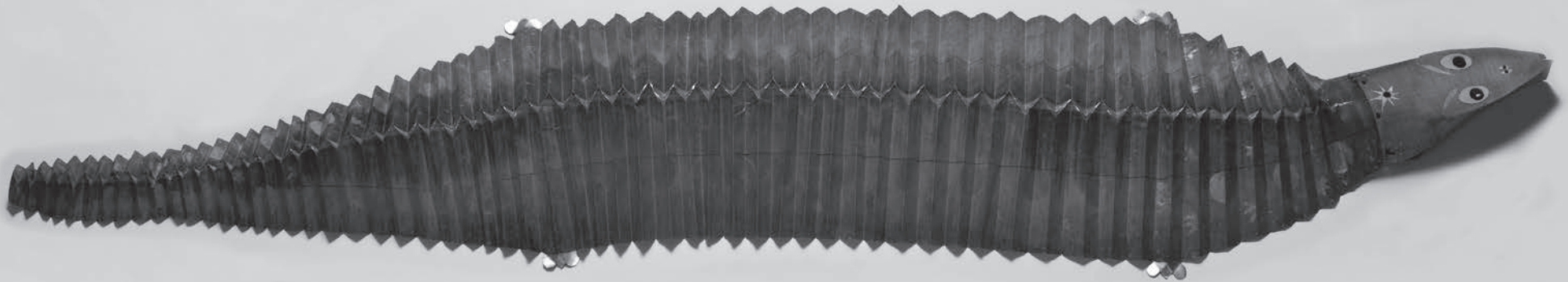
Ogni atto rivela l'autore, ogni opera è a immagine e somiglianza di chi l'ha foggata, sia cosa, uomo o animale. In principio era la divinazione; come sono nati i costumi, i nidi, le tane o le conchiglie degli animali, così nell'uomo sono nate le cerimonie e le leggi, le case, gli abiti, le armi e ogni ordigno per comunicare, costruire, trasportarsi: prolungamenti di se stesso per vivere e affermarsi e ancora giocare di questa affermazione. $\Updownarrow \parallel$

Et vera incessu patuit dea.

- ✠ A. Boffa, *Sei una bestia*, Viskovitz (1998), Quodlibet, Macerata 2021, p. 161.
- ⌘ C. Mollino, *Il messaggio dalla camera oscura*, Chiantore, Torino 1949, p. 59.
- ⌋ Per scientifica esaustività sottolineiamo che le fonti riportano differenti denominazioni dell'iniziativa a opera de La Rinascenza di Milano. Facciamo dunque nostra l'informazione riportata da Fulvio Ferrari nella postfazione all'interno della preziosa edizione per i tipi di De Piante Editore del dattiloscritto *Del drago da passeggio* – su cui torneremo in seguito – di Carlo Mollino: cfr. F. Ferrari, *Postfazione*, in C. Mollino, *Del drago da passeggio*, De Piante Editore, Busto Arsizio 2020, p. 20. Corrado Levi invece, erroneamente, sostiene che i draghetti siano stati scovati dall'architetto torinese in occasione della “settimana dei prodotti cinesi”: cfr. C. Levi, *Del drago da passeggio*, in “Westuff”, III, 10 (*Decor*), settembre-ottobre 1987, p. 26 dato riportato anche nel commento introduttivo a C. Mollino, *Del drago da passeggio*, in Id., *Architettura di parole. Scritti 1933-1955*, a cura di M. Comba, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 463.
- ⌋ “Un elastico, teso come un archetto di filo di ferro, trapassa un piccolo rocchetto di cemento ben celato sotto la testa del drago. L'arrotolamento dell'elastico, impresso con il guinzaglio di cotone Filofort, carica di energia cinetica il rocchetto e analogamente a quanto succede con lo Yo-Yo, il suo srotolamento imprime movimento al drago. Per evitare inopportuni slittamenti, Mollino, progettista di auto da corsa, aveva adattato al rocchetto ‘pneumatici’ di gomma sottile incollata ai bordi”. F. Ferrari, *Postfazione*, cit., p. 21.
- ⌋ C. Mollino, *Del drago da passeggio*, cit., p. 8.
- ⌋ Ivi, p. 12.
- ✠ Ivi, p. 7.
- ⌋ Cfr. F. Zanot (a cura di), *Carlo Mollino. Photographs 1934-1973*, SilvanaEditoriale, Milano 2018.
- ⌋ Archivio Carlo Mollino, C.11.2, 62.
- ✠ ✠ A. Ruffino, *Mollino fuoriserie*, Aragno, Torino 2015, p. 114.
- ✠ ✠ F. Ferrari, *Postfazione*, cit., p. 20.
- ✠ ⌘ C. Mollino, *Del drago da passeggio*, cit., p. 10.
- ✠ ⌋ “C'è poi verso settentrione, là dove il mondo finisce, un luogo che ci appartiene e che chiamiamo la caverna dei draghi. [...] In questo luogo si trovano innumerevoli migliaia di terribili draghi che gli abitanti delle province circostanti sorvegliano con grandissima cautela per evitare che qualche incantatore proveniente dall'India e da altri luoghi riesca a rubarne qualcuno. Infatti i principi indiani sono soliti portare dei draghi nei festini nuziali e negli altri banchetti, e non ritengono completo un banchetto nel quale non vi siano dei draghi”. *La lettera del prete Gianni*, a cura di G. Zaganelli, Pratiche, Parma 1990, pp. 63-64.
- ✠ ⌋ C. Mollino, *Del drago da passeggio*, cit., p. 7.
- ✠ ⌋ Cfr. E.L. Francalanci, *Del ludico. Dopo il sorriso delle avanguardie*, Mazzotta, Milano 1982, p. 85.
- ✠ ⌋ C. Mollino, *Del drago da passeggio*, cit., p. 9.
- ✠ ✠ Ivi, p. 8.
- ✠ ⌋ Cfr. A. Yon, *À propos de latin ludus*, in A. Ernout, *Mélanges de philologie, de littérature et d'histoire anciennes offerts à Alfred Ernout*, Librairie C. Klincksieck, Paris 1940, pp. 389-395.
- ✠ ⌋ Cfr. E.L. Francalanci, *Del ludico*, cit., p. 86.
- ⌘ ✠ Sul termine *walkscape*, cfr. F. Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica artistica*, Einaudi, Torino 2002.
- ⌘ ✠ C. Mollino, *Del drago da passeggio*, cit., p. 9.
- ⌘ ⌘ Ivi, p. 10.
- ⌘ ⌋ Ivi, p. 11.
- ⌘ ⌋ C. Mollino, *Utopia e ambientazione*, in “Domus”, 237, 1949, p. 16.
- ⌘ ⌋ Id., *Del drago da passeggio*, cit., p. 12.
- ✠ ⌋ Ivi, pp. 10-11.
- ⌘ ✠ C. Mollino in un'intervista del 1950 riportata in C. Bolognesi, M. Navone, *Mollino Fragments*, supplemento a “Domus”, 887, dicembre 2005, p. 3.
- ⌘ ⌋ *Ibid.*
- ⌘ ⌋ E.L. Francalanci, *Del ludico*, cit., pp. 87-88.
- ⌋ ✠ “Apparenza e realtà nelle fasi di carico e scarico delle corde” e “Apparenza e realtà della rotazione” sono i titoli di due paragrafi all'interno del capitolo XVIII del volume di C. Mollino, *Introduzione al discicismo* (1950), Electa, Milano 2009, pp. 163-163.
- ⌋ ✠ Ivi, p. 163.
- ⌋ ⌘ Il paradosso si fonda sulla coincidenza del rapporto antinomico tra la bestia e il sovrano alla base del titolo dell'ultimo ciclo di seminari tenuto da Derrida all'EHESS di Parigi tra il 2001 e il 2003. Cfr. J. Derrida, *Séminaire La bête et le souverain*, Éditions Galilée, Paris 2008, vol. I (2001-2002); Id., *Séminaire La bête et le souverain*, Éditions Galilée, Paris 2010, vol. II (2002-2003).
- ⌋ ⌋ G. Bataille, *Il limite dell'utile*, Adelphi, Milano 2022, p. 184; ed. or. *La limite de l'utile (fragments)*, Gallimard, Paris 1976.
- ⌋ ⌋ Id., *La sovranità*, SE, Milano 2009, p. 14; ed. or. *La Souveraineté*, Gallimard, Paris 1976.
- ⌋ ⌋ Id., *Choix de lettres 1917-1962*, Gallimard, Paris 1997, p. 377.

- ⌋ ⌋ *Ibid.*
- ⌋ ✠ *Ibid.*
- ⌋ ⌋ E.L. Francalanci, *Del ludico*, cit., p. 7.
- ⌋ ⌋ Cfr. F. Ferrari, *La casa del riposo del guerriero*, in *La casa di Mollino*, catalogo della mostra, Istituto Italiano di Cultura, Paris 2015, pp. 14-31.
- ⌋ ✠ C. Mollino, *Dalla funzionalità all'utopia nell'ambientazione* (1949), in Id., *Architettura di parole*, cit., p. 312.

Carlo Mollino, *Drago da passeggio n.70 "Notte in laguna"*, Torino 1963-1964.
Courtesy MiC-Musei Reali



ALDO ROSSI: PRESENZE ANIMALI

VINCENZO
MOSCHETTI

Progetto indagato
Aldo Rossi, *Bagni Vera*, 1980

127

ALDO ROSSI: PRESENZE ANIMALI

Non vi è riferimento ma mi viene alla mente un proverbio russo citato da Turgheniev: “Hai un bel dar da mangiare al lupo, lui guarda sempre verso la foresta”. Solo che noi non sappiamo bene cosa sia la foresta. †

L'ultimo dei *Quaderni azzurri*, il numero 47, compilato da Aldo Rossi tra il dicembre del 1991 e quello del 1992, si conclude con l'evocazione di una foresta. Lo sguardo dell'autore è diretto verso quella massa oscura descritta da Turgenev, probabilmente, nel racconto *La foresta e la steppa* pubblicato nel 1849 all'interno della rivista “Современник” (“Sovremennik”). Un appunto che sembra chiudere un ciclo “russo” iniziato nel 1954 in “Voce Comunista” con *La coscienza di poter “dirigere la natura” fonte di cultura e d'educazione nell'URSS*, e che ora pare quasi rinunciare alla dominazione staliniana nella consapevolezza che siamo dentro un mondo nuovo.

Un mondo che prende avvio tanto nei testi quanto nei disegni: vere voci dello spazio rossiano, sentinelle di processi conoscitivi che entrano dentro l'architettura sia in senso tangibile che, soprattutto, immaginario. Un sistema che alla fine del Settecento aveva dato origine a l'*architecture des ombres* e che, attraverso le teorie di Boullée rientra nell'esercizio di un'operatività del progetto.

Lavorando attorno ad architettura sepolta B. annuncia il punto fondamentale della sua architettura; l'architettura delle ombre. “... il me vint une idée nouvelle; ce fut de presenter l'architecture des ombres”. L'architettura delle ombre nasce dall'esperienza diretta; logica e sentimentale della natura. I corpi opposti alla luce lanciano le loro ombre a immagine del corpo. E l'artista osserva questi fatti naturali per trarne dei principi nella sua arte. Ma trattandosi di cose d'arte essi sono legati a un'esperienza diretta di bellezza delle cose e ad uno stato d'animo. “... Me trouvant à la campagne, j'y côtoyois un bois, au clair de la Lune. Mon effigie, produit par la lumière, excita mon attention [...] La masse des objets se détachent en noir sur une lumière d'un pâleur extrême... Frappé des sentiment que j'éprouvois, je m'occupai, dès ce moment, d'en faire une application particulière à l'architecture...”. [...] L'architettura delle ombre diventa così il legame e la ricerca dei principi dell'architettura nella natura che è la preoccupazione massima di B. ¶

È dunque con l'ombra, osservata all'interno di boschi e foreste come ambienti sperimentali, che l'architettura può affermare i suoi principi disciplinari e aggiornarli. Tuttavia, il passaggio di Rossi aggiunge nuovi elementi allo sfondo naturale che non è solo scenografia di una condizione terrificata. L'autore indica che la foresta, come lente o immagine, è abitata, e in questa, *presenze*

animali, per dirla con le parole di Hillman^Λ, agiscono, si muovono, entrano a far parte di un corollario di elementi che mette in discussione le “regole” del progetto.

BAGNI VERA

Una serie di disegni pubblicati l'anno seguente^L alla nota su Turgenev, documenta il tema della foresta, dove *presenze animali* si contendono lo spazio del foglio insieme alle macchine progettate. Il gioco del doppio, delle differenze, quello tra autonomia della costruzione e complessità dello spazio assume un nuovo ruolo nell'esistenza di un mondo che per Rossi è assolutamente inconsueto, in grado di ribaltare o ampliare l'influenza teorica del suo palinsesto operativo.

Il libro dedicato a *Drawings and Paintings*^t si intreccia con la teoria imbastita, catalogando l'attività grafica dell'autore per mezzo di un indice dove elementi dell'architettura incrociano anatomie e materiali vivi così come *Dogs and Some of My Other Friends*^{*}. Oltre il componimento “poetico” che spesso devia le ragioni delle scelte scientifiche di questi titoli elencati dai curatori con la guida di Rossi-autore, sembra si guardi alle possibilità di altre nature, alle *presenze animali* appunto, in grado di interrompere la rigidità di un'architettura di *Tendenza* per rafforzare segnali progettuali o renderli, al contrario, puntualmente dissolvibili.

La relazione tra costruzione, oggetto e animale è evidente in un piccolo catalogo che Rossi chiama “ricordo, un ‘souvenir’ di un'esposizione un poco diversa”^{ll}, dove il titolo *Architecture, Furniture and Some of My Dogs* ribadisce i passaggi di scala tra corpi statici e mobili.

Più strano potrebbe sembrare, ma solo ad un osservatore distratto, la presenza in questa pubblicazione del “cane”, e particolarmente di un Bull Terrier, che figura persino isolato sulla copertina. Non ho nulla da giustificare. Il cane appartiene alla grande pittura italiana e spagnola come presenza autorevole: levrieri, alani, esempi quasi mitologici attraversano le sale del Veronese o fissano gli spazi del Velasquez. [...] Riguardo al Bull Terrier che compare sulla copertina e ritorna in una foto autentica. Devo dichiarare che la sua bellezza mi ha colpito per la stranezza delle proporzioni che rendono inquieto ogni interno.^Λ

La presenza del cane, seppur domestico o comunque addomesticato, chiarisce un punto fondamentale della ricerca progettuale, ovvero “la stranezza delle proporzioni che rendono inquieto ogni interno”. Questo processo di riconoscimento tra le relazioni, la staticità dello spazio, contro la mobilità del corpo

Aldo Rossi, *I Love this Dog*, 1990.

© Eredi Aldo Rossi 2023





131 ALDO ROSSI: PRESENZE ANIMALI
animale, dimostra “come sia possibile un’alternativa ad una produzione che tende ad uniformare il mondo”¹.

Le *presenze animali* che Aldo Rossi introduce hanno inizialmente un doppio valore: quello domestico, come il Bull Terrier, e quello di comparazione con il sistema compositivo. Quest’ultimo, ad esempio, trova risposta nella costruzione di un’anatomia dell’architettura rispetto a un’anatomia del cavallo dove ossa animali o lisce di pesce² si confrontano con strutture spaziali³.

Rossi’s interest in the form and skeletal structure of the horse was piqued by the anatomical animal paintings of the Englishman George Stubbs (1724-1806) whose systematic study, *The Anatomy of the Horse*, served as the basis for the drawings that follow. Recognizing the strong symmetries in the bone structure of the horse, Rossi first copied directly from Stubbs, then incorporated the horse into his own compositions, altering the scale of his architecture by the comparison. [...] For him, the horse represents an architecture of desire and potential. By analyzing the skeletal structure of the body, Rossi discovered a new point of departure for his architecture and furniture designs.⁴

A tali considerazioni, però, se ne aggiunge una terza, più vicina ai temi della “selva” o a quei riferimenti sull’ambiente intorno ai quali l’autore costruisce per parti l’*Autobiografia*. Si tratta quindi di considerare gli animali come corpi in vita in grado di discutere il rapporto tra autonomia ed eteronomia dell’azione progettuale.

È con *Bagni Vera*⁵, disegno del 1980, che le modalità di attraversamento e convivenza divengono esplicite. Il disegno contiene una serie di elementi che si susseguono uno dopo l’altro. Una banchina con tre personaggi, di cui un cane, una grande chiatta sulla quale poggiano un reinventato Teatro del Mondo e una torre, infine sullo sfondo, accennata da linee nere prive di campiture colorate, appare la scena di una possibile città composta da cabine, torri e fari. Rosso e blu sono la dominazione cromatica principale. Lo sfondo mette in esercizio l’intera composizione del disegno che introduce – non per la prima volta – corpi animati contro la severità delle *forme* dell’architettura.

Concentrarsi su questo disegno vuol dire stabilire delle nuove e possibili relazioni tra *forme progettuali* e *presenze animali*. Al di fuori del cane in primo piano, è possibile distinguere una serie di figure altre, abitanti sia del cielo che del mare. L’acqua difatti è in uno stato di oscillazione facendo presagire, a chi osserva, la probabile instabilità sulla quale Teatro e torre poggiano. Dalle acque emergono chiaramente un pesce e una mano completamente nera, come se qualcuno stia annegando. Dal cielo⁶,

invece, tre uccelli perlustrano il campo, uno di loro inverte la rotta e punta il becco verso l'acqua, attratto dalla mano nera.

La presenza di una riva, così come quella del Teatro del Mondo, o i movimenti e i comportamenti animali, sembrano essere stati suggeriti dall'osservazione di Venezia e qui riportati per descrivere convivenze.

L'acqua alla quale l'architettura natante destina le proprie vicende è agitata, così che i movimenti restituiscono un "terreno" incerto dal quale mani e pesci emergono per raccontare altre esistenze. Tali aspetti intervengono nella scena del progetto per costruire interrogazioni e possibilità e, in particolar modo, per discutere dell'opposizione di figure tra loro diverse. I progetti collocati nel disegno sono destinati secondo le considerazioni espresse a un'azione ulteriore di verifica basata sulla compatibilità fra i sistemi. La staticità dell'architettura, così come la sua "autonomia", sono descritte nel verso di una perturbazione dalla doppia direzione in senso verticale. Le acque spingono verso l'alto gli oggetti dei fondali; dal cielo, come indicato, un uccello, invece, punta in direzione opposta.

L'architettura finora dichiarata autonoma dai testi di *Tendenza** è assediata da un palinsesto eteronomo, incerto, non normato dalla disciplina, quello degli animali. Così "i simboli non sono cose bensì agenti retorici, modi di persuadere le immagini spingendole verso il loro scopo e la loro profondità più piena. [...] [Pertanto] In ogni animale si ha una ricapitolazione sia dell'arca sia del giardino dell'Eden"**. Il mondo di forme che ne deriva, frutto di un sistema immaginifico e razionale, lo stesso, di nuovo, sul quale si sono fissate le precisazioni di Boullée, ipotizza la trasformazione di una realtà che è dunque solo apparente.

Gli animali di *Bagni Vera* sembrano descrivere con la loro presenza le cause e i motivi di un'architettura natante. La chiatta sulla quale i due progetti trovano posizione simboleggia la necessità di non poter costruire ancoraggi o fondazioni, quanto, di dover utilizzare un sistema di appoggio che asseconi i movimenti e sia amovibile. Il progetto "stesso diventa l'oggetto ritrovato"**, la zattera segnala una strategia di salvezza, figlia di una riflessione che affonda la sua esistenza nel tema dell'arca. Così il significato biblico si fa costruzione architettonica rilevando, similmente al *Moby Dick* di Melville***, "Le lunghe dissertazioni citologiche, le minuzie descrittive sui particolari della caccia e della navigazione, le compiaciute e maliziose digressioni d'ogni genere, [che] non soltanto testimoniano dell'estro multicolore dell'autore, ma inducono a riflettere sul singolare intreccio di questi motivi con quelli biblici"***.

Avviene in questo senso una contaminazione disciplinare, "qualcosa di più vicino all'infezione come di un corpo estraneo"***.

dove gli organismi spaziali, quello progettato dell'architettura, e quello progettante dell'ambiente animale aggiornano le posizioni.

D'altra parte la deposizione accetta un sistema, un edificio, un corpo, volendo nel contempo spezzare il quadro di riferimento e cioè costringendoci ad un diverso significato, certamente più inquieto nella sua inverosimiglianza. Da qui sovrapposizioni, movimenti, sedimentazione di oggetti, identificazione di materie diverse.***

Un metodo di progetto che inquadra l'architettura in un campo di operatività dalle ampie dimensioni dove il suo spazio, quello dell'architettura appunto, non è solo relegato a quello della sua "forma". In virtù di questa presa di posizione, un processo, Rossi porta dentro lo spazio del progetto una serie di condizioni rimaste finora al contorno. Gli animali non sono componenti di un libero arbitrio quanto elementi di un ambiente che l'autore legge per esercitare le tensioni possibili di una continua rigenerazione dell'architettura e delle forme della vita. Lo spettro della selva, sostenuto dall'ombra degli alberi di origine boulléiana, rinforza le ragioni di una composizione architettonica di elementi che si serve di una vicenda eteronoma per chiarire la propria posizione.

Il ruolo tra architettura e mondo animale è il centro della discussione di tale rappresentazione dove immaginario e reale entrano in un territorio di verifica reciproco***. L'insistenza su tale interrogativo è ribadita dalla posizione incerta dei progetti che "traballano" sulla zattera predisposta. Il Teatro – simbolo consueto di certezza tipologica – ribadisce la presenza di un'architettura che si manifesta con tutti i suoi apparati ma che, in caso di emergenza, è pronta a scomparire poiché ancorata a un grande aerostato. Rossi suggerisce le vie di fuga possibili dettate dalle condizioni del palinsesto, così che zattera e aerostato sono le risorse messe in campo nella rappresentazione.

Gli animali conducono quindi l'operatività del progetto verso questioni di destini e resistenze, ovvero nella direzione di un'incertezza che non mette in "pericolo" la *forma* proponendo tattiche di salvezza dello spazio. Il programma teorico espresso con questo disegno a cui altri hanno trovato o troveranno luogo, si basa su una lettura che come evidenziato è sempre doppia, fatta di ritorni. Il Teatro del Mondo rientra sulla scena poiché sembra non aver esaurito tutto ciò che avrebbe potuto dire con la sua sola costruzione nel 1979***.

Anche il sapere che con un progetto, e in genere con un avvenimento cosciente della nostra esperienza, non abbiamo detto 'tutto' quello che dovevamo dire. Ogni ricerca ha in sé questo doppio aspetto: il primo quello di svolgere una tesi preordinata all'interno di un insieme di dati e di ele-

menti correlati, il secondo di far intravedere nuove direzioni spesso in qualche modo impreviste. ∞ 1

La persistenza della forma non dichiara l'assoluta autonomia dell'architettura che anzi, diviene dispositivo di accumulo di dati ed eventi provenienti dal fuori. Teatro e torre, probabilmente per questo, sono provvisti di aperture atte a concedere loro, e allo spazio interno, il ruolo di osservatori.

Il disegno nella sua complessità ribadisce nuovamente quella definizione sul sistema analogico dove la sovrapposizione di elementi (apparentemente) estranei, non resta relegata unicamente all'architettura ma va estesa a uno schema più ampio. Questo conduce ad approfondire l'analisi sul significato delle forme sia compositive che loro interazioni con l'ambiente; è in ciò che viene riaffermata la "possibilità per l'invenzione" ∞ 1. Il mondo animale qui presente, quindi, è tanto più evidente quanto le *forme* dell'architettura sono più nette e manifeste. Entrambi gli elementi coesistono per dirci che ambedue, architetture e animali, appunto, appartengono a un'unica nozione, quella della vita.

SPEZZARE L'IGNOTO

L'esplorazione delle *presenze animali* nei disegni di Aldo Rossi ha cercato di indagare il rapporto tra costruzione e ambiente, sottolineando una possibile alleanza in grado di aggiornare (e ribaltare) la visione autonoma del progetto, indicando come l'architettura dell'autore, in realtà, sia compresa in un mondo che vive. I progetti rappresentati in *Bagni Vera* "affrontano la complessità dei conflitti [...] con il rigore dell'architettura" ∞ * per spiegare i dati di realtà e le interazioni possibili fra i due campi. In questo senso il progetto accoglie "una deformazione che accompagna gli stessi materiali e ne distrugge l'immagine statica aumentando nel contrasto elementarità e sovrapposizione" ∞ 1.

La pratica di aggiungere, di rendere complesso il campo di interazione tra le parti, ovvero la fissazione di eventi, predispone linee di incursione che investono il progetto per determinare un'architettura capace di esistere con la sua "forma" in un mondo ancora sconosciuto. Sostenendo nuovamente le ragioni del *Saggio sull'arte*, Rossi affronta l'ignoto e lo porta dentro l'architettura, costruisce reciprocità e propone soluzioni di convivenza o fuga. Alle soglie della composizione del disegno e della "messa in acqua" del Teatro scrive:

Spezzare l'ignoto della fantasia, scoprire le regole del gioco, infine dissacrare il gesto dell'inconscio fino alle sue radici / anche Boullée quando parla della architettura delle ombre o dell'architettura sepolta compie questa operazione. ∞ 1

Tale teoria determina uno svelamento, un lavoro di frontiera, com'era il progetto del Teatro del Mondo che non casualmente viene scelto per figurare – attraverso la fantasia – nell'ignoto, pronto a cambiare posizione, in balia di tempeste, e svolgere nuovi ruoli. Il Teatro, fra le tante figure, si presenta con forme "senza evoluzione", archetipiche, riconducendo la sua immagine funzionale a quella di una capanna, come se riconoscesse lo stato d'ombra nel quale è immerso a causa degli animali selvatici. Un programma progettuale quindi, che si manifesta come attuale e che l'autore conduce sistematicamente, avvicinandosi per tentativi esplorativi, sperimentando ruoli e focali di città note, come Venezia, che torna nella scena per rimandi e corpi mobili, abbandonando la sicurezza delle sue pietre bianche.

L'infestazione posta in scena, un assalto che procede secondo più direzioni, intende verificare le opportunità della costruzione, dove "drawn or built [...] architecture offers occasions for figuring out meanings for oneself. Thus it requires an intent gaze, and a versatile one" ∞ 1. Pertanto, le *presenze* discusse dichiarano la necessità di traslare l'architettura di Aldo Rossi da un mondo che egli aveva intenzionalmente fondato, quello della *Tendenza* ∞ 1, in uno nuovo, abitato da *Dogs and Some of My Friends*. L'architettura delle ombre e dell'ignoto sembra entrare in una dimensione dove il rimando è l'ambiente, ovvero quella stessa "foresta" di cui *noi non sappiamo bene cosa sia* ma dentro la quale ora ci troviamo, cercando strategie progettuali da mettere in campo suggerite anche dai disegni dell'autore.

✱ A. Rossi, *I quaderni azzurri 1968-1992*, a cura di F. Dal Co, Electa-The Getty Research Institute, Milano-Los Angeles 1999, Q/A, 47, 18 dicembre 1991-5 dicembre 1992. La traslitterazione corretta è Turgenev, tuttavia nel rispetto della citazione diretta il nome dell'autore non è stato modificato ma lasciato così come appuntato da Rossi.

✂ Si veda A. Rossi, *La coscienza di poter "dirigere la natura" fonte di cultura e d'educazione nell'URSS*, in "Voce Comunista. Settimanale della Federazione milanese del PCI", 31, 4 agosto 1954, p. 5. Si veda anche il fondo Aldo Rossi Papers, Series II. Drafts and writings, 1943-1999, © The Getty Research Institute, Los Angeles.

↓ A. Rossi, *Introduzione*, in É.-L. Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Marsilio, Padova 1981, pp. 19-20; ed. or. *Architecture. Essai sur l'art*, Paris 1799.

▲ Si veda J. Hillman, *Presenze animali*, Adelphi, Milano 2016; ed. or. *The Animal Kingdom in the Human Dream*, in "Eranos Jahrbuch", 51, 1982, pp. 279-334.

└ Si veda M. Adjmi, G. Bertolotto (a cura di), *Aldo Rossi: Drawings and Paintings*, Princeton Architectural Press, New York 1993.

└ *Ibid.*

✱ *Dogs and Some of My Other Friends*, in ivi, pp. 123-143.

┐ A. Rossi, *Architecture, Furniture and Some of My Dogs*, Grafiche Boffi, Giussano 1990, p. 5. Sullo stesso tema si veda anche A. Rossi, B. Huet, *Architecture, Furniture and Some of My Dogs*, in "Perspecta", 28 (*Architects. Process. Inspiration*), 1997, pp. 94-113.

┐ A. Rossi, *Architecture, Furniture and Some of My Dogs*, cit., pp. 5-6.

✱ Ivi, p. 6.

✱ Si veda B. Lampariello, *"Sono incapace a comporre". L'invenzione della lisca di pesce*, in F. Belloni, R. Bonicalzi (a cura di), *Aldo Rossi. La scuola di Fagnano Olona e altre storie*, Accademia University Press, Torino 2017, pp. 201-213.

✱ Esempi in merito si trovano nella sezione *Anatomy of the Horse*, in M. Adjmi, G. Bertolotto (a cura di), *op. cit.*, p. 73: "The parallel Rossi draws between the structure of the horse and his architecture and furniture provides the initial correlation between otherwise seemingly dissimilar objects. Horse skeleton and body translate organically and analogically to chair or building".

✱ *Ibid.*

✱ Tecnica mista, 21 × 27,5 cm, 27 aprile 1980.

✱ "In ogni composizione aumenta lo spazio del cielo. Anche esso è un elemento geografico. Da qui la volontà di 'abitare' il cielo con cose: vedi l'angolo di Tanzio da Varallo per cui la vicenda più importante è nel cielo ecc. In questo grande

spazio si riuniscono tempo atmosferico e tempo cronologico". A. Rossi, *I quaderni azzurri*, cit., Q/A, 15, 4 febbraio 1973-6 ottobre 1973, snp.

✱ Si veda A. Rossi, *L'architettura della ragione come architettura di tendenza*, in *Illuminismo e architettura del '700 veneto*, catalogo della mostra, a cura di M. Brusatin, Paroni, Treviso 1969, pp. 7-15.

✱ J. Hillman, *op. cit.*, pp. 42-90.

✱ A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche Editrice, Parma 1990, p. 17; ed. or. *A Scientific Autobiography*, The MIT Press, Cambridge Mass.-London 1981.

✱ "Reading Melville's story as if it were an essay on architecture written in first person is an invitation to evaluate with greater attention the stylistic choice of Aldo Rossi in *A Scientific Autobiography*. In the same way, as we cannot be sure about the real nature of the narrator in Melville's story, it is important to avoid simplistic assumption about Rossi's *Autobiography*, a book that contains an obvious literary value as well as many biographical information". G.L. Porcile, *Analogies and Experiences: References to Herman Melville in Aldo Rossi's A Scientific Autobiography*, in M. Bovati, M. Caja, M. Landsberger, A. Lorenzi (a cura di), *Aldo Rossi, Perspectives From the World. Theory, Teaching, Design & Legacy*, Il Poligrafo, Padova 2020, p. 98.

✱ C. Pavese, *Prefazione* (1941), in H. Melville, *Moby Dick o la Balena*, Adelphi, Milano 1987, p. 13, ed. or. *Moby-Dick; or, the Whale*, Harper&Brothers-Richard Bentley, New York-London 1851.

✱ A. Rossi, *I quaderni azzurri*, cit., Q/A, 43, 19 novembre 1990-dicembre 1990, snp.

✱ A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, cit., p. 19.

✱ "Questi due mondi dunque, quello reale conosciuto razionalmente e quello ideale immaginato attraverso l'esaltazione dei suoi significati, nel lavoro di Rossi si intrecciano fortemente e vanno studiati attraverso quei due libri che lo stesso Rossi invita a leggere in successione o addirittura sommandone le pagine, come dice lui stesso, e trasformandoli in unica opera che, almeno in parte, spiega la sua architettura". A. Monestiroli, *Il mondo di Aldo Rossi*, LetteraVentidue, Siracusa 2015, p. 25. Il testo originale compare come Id., *Il razionalismo esaltato di Aldo Rossi | The Exalted Rationalism of Aldo Rossi*, relazione tenuta al Convegno Internazionale di Studi Aldo Rossi. «L'architettura della città» presso la Scuola di dottorato Iuav, Venezia 26-28 ottobre 2011, pubblicato in parte in F. De Maio, A. Ferlenga, P. Montini Zimolo (a cura di), *Aldo Rossi, la storia di un libro*. L'architettura della città, dal 1966 ad oggi, Il Poligrafo, Padova 2015, pp. 55-62.

✱ "Non è certo per disattenzione che Rossi disegni e ridisegni in più occasioni il Teatro su terra ferma e non da meno sono anche i disegni "tecnici" in cui la loro base è sempre una non meglio definita linea di terra e non uno scafo. L'essere per mare, il galleggiare, è per Rossi un felice accidente che sicuramente rende l'edificio

fuori dall'ordinario, ma sempre di un accidente si tratta e come tale non strettamente necessario al suo essere edificio straordinario". F.S. Fera, *Il Teatro del Mondo e la città analoga di Aldo Rossi*, in A. Del Bo, C. Gandolfi (a cura di), *Otto lezioni su Aldo Rossi*, Festival Architettura Edizioni, Parma 2022, p. 56.

✱ A. Rossi, *I quaderni azzurri*, cit., Q/A, 12, giugno 1972, snp.

✱ A. Rossi, *I quaderni azzurri*, cit., Q/A, 14, 5 novembre 1972-31 dicembre 1972, snp.

✱ "Nelle mie ultime opere cerco di affrontare la complessità dei conflitti [storici e personali] con il rigore dell'architettura. [...] Noi sappiamo che storia ed economia, conflitti di classe e trasformazioni tecnologiche mutano la città; ma il significato dell'arch. permane attraverso le costruzioni. Questo significato è un riferimento concreto". A. Rossi, *I quaderni azzurri*, cit., Q/A 10, 21 novembre 1971-13 febbraio 1972, snp.

✱ A. Rossi, *I quaderni azzurri*, cit., Q/A 18, 8 gennaio 1975-12 giugno 1975, snp.

✱ A. Rossi, *I quaderni azzurri*, cit., Q/A 23, 20 luglio 1978-1° gennaio 1979, snp.

↓ C. Ratcliff, *Introduction*, in M. Adjmi, G. Bertolotto (a cura di), *op. cit.*, p. 15.

✱ In un recente libro dedicato interamente al tema della *Tendenza* in copertina appare il progetto del Teatro del Mondo, come se il progetto chiudesse un ciclo di sperimentazioni in seno alla teoria in oggetto. Si veda *La Tendenza: Architectures italiennes 1965-1985*, catalogo della mostra, a cura di F. Migayrou, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2012.

KIESLER, SPAZIO E ANIMALI

LISA CARIGNANI

Progetto indagato
Frederick Kiesler, *Endless House*, 1947-1965

139

KIESLER, SPAZIO E ANIMALI

Happy turtle whose cave / grows on its back and / protects
it from the imaginary blessing / of the heavens / it crawls
the earth bound to it forever / food is on her path / no mat-
ter where she turns / the mate appears uncalled for, / and
is welcome / there will be egg rolling on the green lawns /
of millions of white houses / not built by architects / lucky
turtle / the touchdown is continuous / belly to belly / shell
against shell, constant friction and no harm.✱

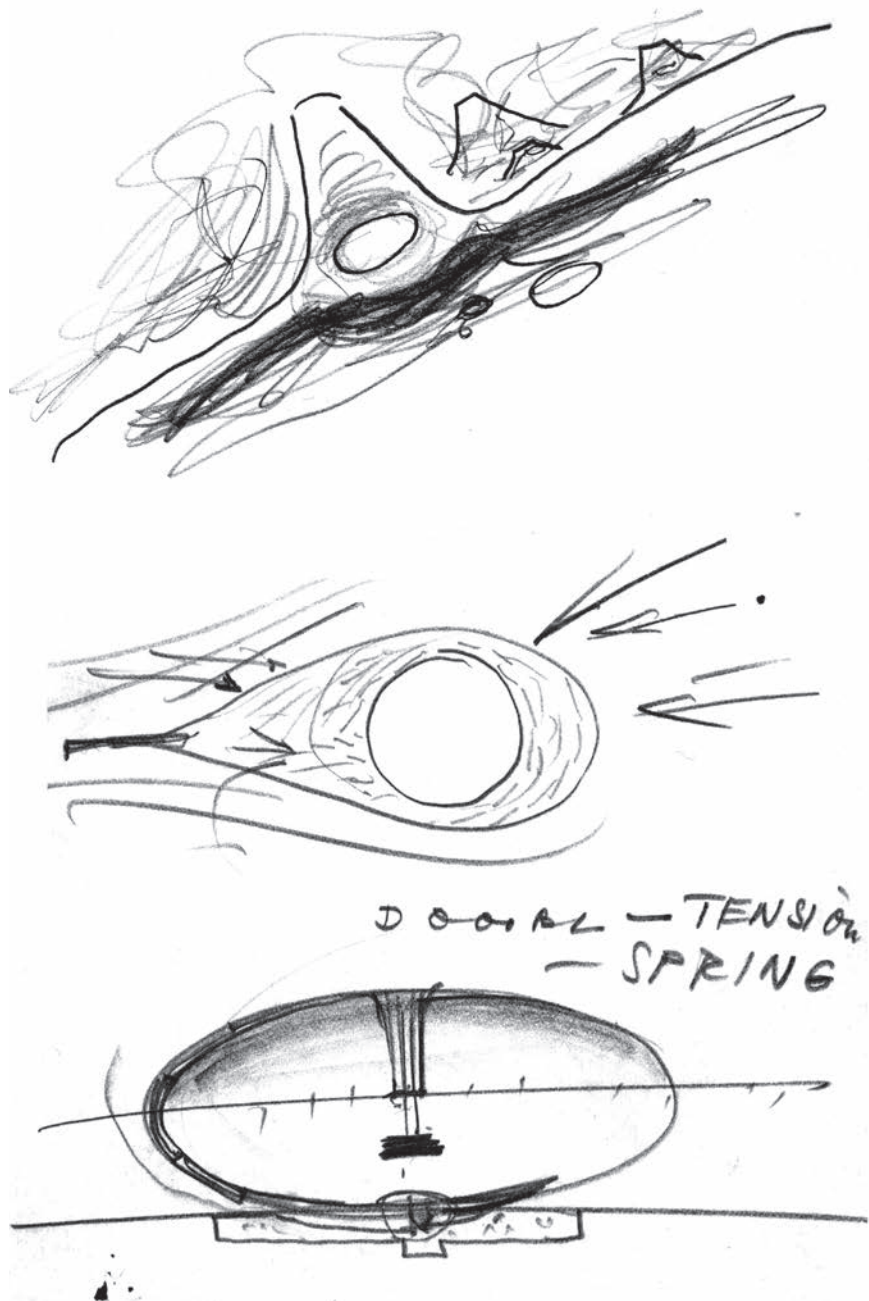
All'apparenza frammentata, la ricerca di Frederick Kiesler (1890-1965) si sviluppa lungo un filo teso tra reale e immaginario attraverso un percorso eclettico: sculture e ricerche in ecologia, teatri e progetti di zoo, allestimenti e studi sulla percezione, fotografie, sedie e magia vengono tenuti insieme da una pratica architettonica raccolta intorno alla teoria del *Correalismo*. Nonostante i vari interessi, Kiesler traccia un unico progetto, la *Endless House* che – incompiuta già nel nome – lo accompagnerà per tutta la vita.

Nell'ipotesi di un possibile rapporto tra architettura e interspecismo, questo contributo vuole mostrare come l'insolita curiosità per il mondo animale abbia spinto Kiesler a sperimentare strumenti diversi per decostruire il linguaggio architettonico a lui contemporaneo. Si cercherà di tralasciare le letture in chiave utopica del progetto, per interpretarlo come una ricerca teorica volta a indagare un altro modo di abitare e non per forza di costruire. Sebbene possa sembrare anacronistico definire interspecifica la concezione dello spazio di Kiesler, il suo approccio dinamico e anti-funzionalista è stato influenzato anche dalla propensione per i caratteri spontanei e vitali del mondo animale e fornisce oggi spunti di riflessione sull'architettura.

Architetto, artista, scultore e pittore, Kiesler è una figura difficile da categorizzare: dopo aver studiato a Vienna all'università tecnica senza mai laurearsi, durante gli anni Venti del Novecento ha prodotto spazi teatrali, ha partecipato all'Esposizione Internazionale di Parigi (1925) e trovato l'occasione di esporre il suo lavoro a New York (1926). Dagli Stati Uniti non tornerà più, precedendo di diversi anni l'emigrazione di intellettuali europei resa necessaria dall'avvento del Nazismo. Perfettamente inserito nell'ambiente degli artisti newyorkesi, rimane una figura periferica rispetto alla professione architettonica. Come nota Stephen J. Phillips, Kiesler ha stabilito una nuova direzione per gli architetti, non come maestri della costruzione bensì come ricercatori di un'architettura alternativa✱.

SPAZIO ELASTICO VITALE E CONTINUO

Già i primi lavori di Kiesler ruotavano intorno a una visione dina-



141 KIESLER, SPAZIO E ANIMALI
 mica del termine “spazio”: *Space Stage* (1924), *City in Space* (1925), *Space House* (1933). Era talmente concentrato sulla dimensione spaziale, che i giornali viennesi lo appellavano come il Doktor Raum (il Signor Spazio)¹¹. Dalla ricerca di uno spazio elastico nel Manifesto del De Stijl¹², passerà al concetto di costruzione vitale (*vitalbau*)¹³, una *architecture of life* che a contatto con i surrealisti si trasformerà in architettura magica. I termini che usa cambiano e il suo lavoro è influenzato dalla danza, dal teatro e dalle avanguardie, ma scompone lo spazio anche per rispondere agli aspetti evolutivi dell'ambiente organico. Importante fu la collaborazione con Bess Mensendieck¹⁴, una fisioterapista che studiò scultura e medicina e che dopo aver abbandonato la creta, divenne “scultrice del corpo umano”: il suo metodo terapeutico per l'educazione fisica femminile preveniva le abitudini delle posture sbagliate, studiando l'elasticità del corpo per muoversi al ritmo fisiologico dell'organismo. La capacità di Kiesler fu di raccogliere stimoli e spunti in ambiti molto diversi per poi tradurli in architettura.

La sua filosofia prese forma nel *correalismo*, un neologismo per indicare la *scienza delle relazioni reciproche*. Derivato dal principio di correlazione in biologia, Kiesler aveva appreso il termine dagli scritti sull'evoluzione dell'urbanista Patrick Geddes e dalla teoria della correlazione del filosofo Edward Stuart Russell. Geddes e Russell erano biologi di formazione, convinti dell'importanza della trasmissione divulgativa dei loro studi sui comportamenti degli animali e sulle “cose viventi”¹⁵. Lo studio delle interrelazioni divenne per Kiesler indispensabile nell'apprendimento dell'architettura, tanto da dare il titolo al suo corso presso la Columbia University, il laboratorio di *Correlation-Design*: il lavoro con gli studenti non si concentrava sulla forma visibile, principale veicolo di comunicazione in architettura, bensì sulle relazioni invisibili nello spazio; per lui il progettista doveva occuparsi di forze, non di oggetti perché “un oggetto non vive finché non è correlato”¹⁶. Quando gli chiedevano che forma avessero gli elementi di allestimento da lui progettati per Peggy Guggenheim, Kiesler rispondeva “la forma-riposo”¹⁷, ribaltando i rapporti tra forma e funzione.

Il *correalismo* era la scienza e la *biotecnica* la sua diretta applicazione: ancora riprendendo Geddes, Kiesler conia il termine *biotechnique*, la progettazione ispirata alle costruzioni di animali e piante, caratterizzati dalla capacità di costituire rapporti continui (*endless*). L'ambiente era per lui composto da tre sottoinsiemi interconnessi: naturale, umano e tecnologico. Perché l'architetto fosse in grado di costruire quest'ultimo era necessario che conoscesse i primi due e le necessità evolutive del corpo. Criticando la concezione della casa come “macchina per abitare”, si batteva contro la separazione delle pareti fisiche e mentali imposte dal modernismo: “Cosa

sono le nostre case se non bare che si ergono dalla terra nell'aria? [...] I cimiteri hanno più aria per i loro morti che le nostre città per i polmoni dei loro vivi. [...] Non avremo più Muri, queste armerie per il corpo e l'anima, tutta questa civiltà blindata"✠✠.

All'inizio il concetto di *endless* è influenzato dalla relatività di Einstein, ma si coniuga anche con la continuità del mondo naturale. Kiesler inizia a pensare alla *Endless House* raffigurando una serie di spazi cavernosi✠✠ nel 1947, mentre lavorava per la mostra *Le Surréalisme en 1947* a Parigi✠✠. Tornato a New York si accorge che il boom immobiliare rende indispensabile un ragionamento sull'abitare. Per non fare affidamento "sulla scienza della sola architettura"✠✠ e per "fermare questo tipo di produzione antisociale"✠✠, cerca nel rapporto con la natura un nuovo modo di abitare e un nuovo metodo per progettare in seno alla teoria dell'evoluzione✠✠. Sviluppa le proprie idee a partire da progetti semplici, dall'unità minima della casa unifamiliare, dalla flessibilità delle funzioni abitative. Da allora la *Endless House* lo impegnerà per un vasto arco di tempo, fino alla sua morte (1965), con schizzi, bozze, plastici, fotografie, collage e sperimentazioni materiche, ma anche articoli, manifesti e testi poetici.

IL GUSCIO. STRUTTURA A TENSIONE CONTINUA

Kiesler aveva quasi sempre lavorato trasformando interni – allestimenti, scenografie, mostre, teatri – e anche per la *Endless House* iniziò da uno spazio introverso e introspettivo✠✠. In realtà, nella prima versione della casa (1950), aveva ragionato anche dall'esterno costruendo un plastico dalla forma di un guscio d'uovo. Non era questione formale, l'uovo è una struttura autoportante, che necessita di un solo punto di appoggio e di fondazioni poco profonde: per questo diventerà simbolo ricorrente di un modo di costruire e di non toccare la terra. "Ci saranno uova che rotolano sui prati verdi di milioni di case bianche, non costruite da architetti"✠✠, si auspicava in una poesia del suo diario. Nella versione del 1959-1960, la casa si solleva attraverso dei grandi piloni cavi, anche se non fondamentali perché il guscio si sarebbe potuto appoggiare sulla sabbia o galleggiare nell'acqua✠✠. Questo sistema costruttivo – *il guscio a tensione continua* – era sperimentato "per rompere interamente con la tradizionale prigionia cubica"✠✠.

Nel descrivere la casa, Kiesler non usa il termine *infinito* o *architettura infinita*. La parola è sempre *endless* che significa che "ogni fine si incontra continuamente con le altre"✠✠: il pavimento continua nelle pareti, nel soffitto, e poi di nuovo nelle pareti✠✠. Non si tratta solo di continuità spaziale o materica tra un ambiente e l'altro, il suo approccio era influenzato anche al pensiero animista che vedeva lo spazio come possibilità di relazione:

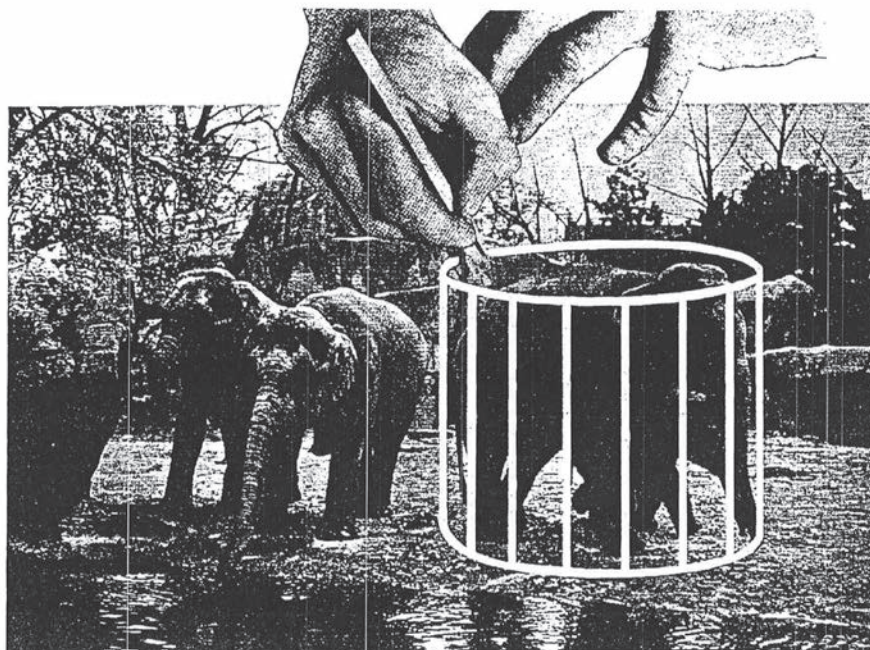
"correlazione, non segregazione: nella relazione posso gioire di più, essere di più e dare di più che nell'isolamento"✠✠.

SENZA GABBIE. ANIMALI E ARCHITETTURA

Un decennio prima, su "Architectural Records" viene pubblicato un articolo dal titolo *Design-Correlation. Animal and Architecture*✠✠. L'autore è Kiesler, all'epoca direttore di una scuola di musica, che nel chiedersi se l'uso della curva si adatti meglio alle necessità animali✠✠, espone una aspra critica allo zoo di Londra, appena inaugurato e già simbolo del movimento moderno. L'argomento sugli animali è insolito, ma la domanda è strumentale e mette in discussione i fondamenti dell'architettura: mentre la stampa elogiava l'eleganza della rampa della *Penguin Pool* di Berthold Lubetkin o la perfetta circolarità della *Elephant Cage* del gruppo Tecton, Kiesler – attraverso considerazioni sul benessere degli animali e sull'inadeguatezza di ogni tipo di gabbia – denuncia il danno che può comportare un'eccessiva fiducia nella forma architettonica, arbitraria e soggettiva.

Lo zoo – in qualsiasi forma – rappresenta il sintomo di una società mal funzionante e fa emergere le conseguenze provocate dal sentimento di possesso dell'essere umano e, in astratto, è un indice per capire come l'umanità si impone sull'ambiente: il senso di superiorità che spinge le istituzioni zoologiche a rinchiudere gli animali in gabbia ("live-stock") è lo stesso che induce le istituzioni museali ad accumulare opere d'arte ("art-stock")✠✠. Entrambi obsoleti, lo zoo e il museo vengono condannati per l'alienazione dal contesto ambientale, che non permette un vero apprendimento: "nessun oggetto della natura o dell'arte potrà mai esistere o è mai esistito senza ambiente"✠✠. Mostrare le specie viventi può essere un valore solo se integrato a un significato educativo, che in ogni caso non giustifica alcuna negligenza nei confronti delle loro condizioni fisiche e mentali: "cemento e vetro sono tutto tranne un buon habitat"✠✠. Permettere la continuità di spazi privi di confini e correlare la vita animale a quella umana è per Kiesler un parametro di benessere della società.

Due sono le alternative progettuali per raccontare l'interdipendenza tra umanità e ambiente: le riserve naturali, in cui l'essere umano deve fare esercizio di autolimitazione, e l'*astrazione ecologica*, che trasmette la natura attraverso l'arte. Alla fine, fornisce un elenco di principi sulla correlazione: ritiene necessario eliminare l'isolamento delle specie, l'assenza di contesto geografico, la mancanza di valutazione di impatto sulla flora e la fauna; piuttosto, ritiene importante mostrare l'interdipendenza tra specie e ambiente, fornire dati sul clima, far dipendere la progettazione dal suolo, progettare in modo semplice e non dispendioso, sperimentando nuo-



ve tecniche per raggiungere "questo fenomeno di continuità" 8 11. Aspetti che oggi appaiono universalmente accettati, ma affermarli nel clima culturale dell'epoca (1937) era innovativo.

A guidarlo in queste riflessioni è quello spiccato senso per la libertà e la naturalità della vita riconosciuto nei principi ecologici come stimolo per nuovi approcci al progetto: se l'unico ambiente costruibile per gli animali è uno *zoo senza gabbie*, così nella sua ricerca sull'abitare il tentativo sarà progettare una *casa senza muri*.

LA GROTTA. UNA CASA MODERNA

Qualche anno dopo, Kiesler viene invitato dall'American Museum of Natural History di New York a progettare una mostra sull'ecologia, che non verrà mai realizzata. Più che l'allestimento sono interessanti alcuni disegni 8 1 in cui – collegando l'ecologia all'orografia – ribadisce l'origine geologica della vita e classifica le specie secondo il loro modo di abitare il suolo: l'essere umano non è tra i mammiferi, ma è raffigurato con una macchina sulle spalle che gli permette di volare. Era il 1944 e Kiesler è colpito dagli sviluppi della guerra: nel suo immaginario, mentre l'atmosfera identifica lo stato mortifero della tecnologia aerea, il recinto minerale della terra diventa l'ambiente protettivo della vita. Forse anche per questo, mentre la questione abitativa è centrale nel movimento moderno, la casa moderna di Kiesler appare come una grotta.

Si batteva contro le regole precostituite del funzionalismo 11 1 e la piena fiducia nella razionalità tecnico-scientifica affidata al progetto, attività invece spesso determinata dalla soggettività dell'architetto. Tuttavia, non rifiutava la tecnica. Le sue preoccupazioni derivavano dalla consapevolezza della variabilità biologica della vita, che cercava di coniugare nell'architettura chiedendosi: "in che modo una persona che si trova all'interno di un recinto, può aumentare la propria consapevolezza di essere vivo, il suo contatto, la sua coscienza del mondo esterno? Come si può stimolare una vita più ricca e più esuberante all'interno di una casa?" 11 11.

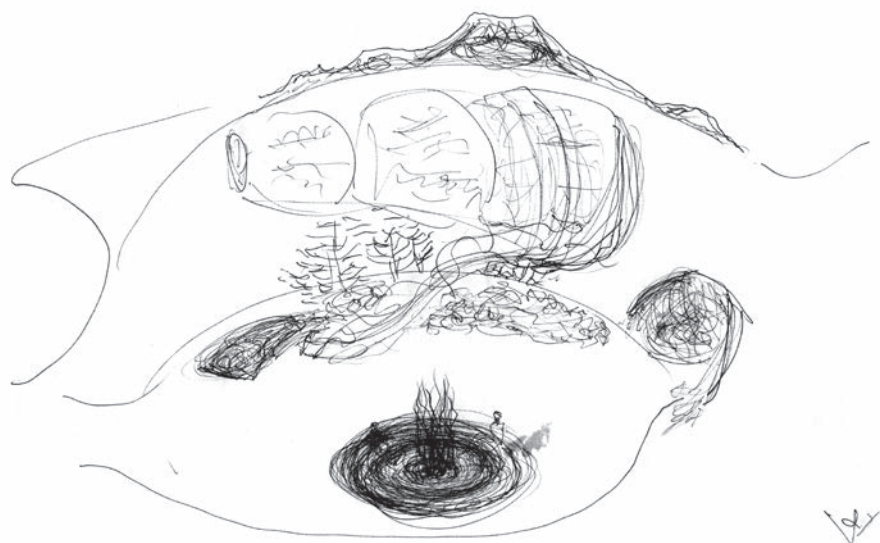
Era difficile immaginare come sarebbero stati gli spazi della *Endless House*. Kiesler provava a raccontarli senza alcun risultato. Solo quando la sua amica pittrice Jacqueline Lamba Breton tornò da un'esperienza dentro le grotte di Lascaux il suo atteggiamento "ateo" nei confronti della casa cambiò e lui stesso comprese che "l'architettura non può essere vista da piani, da spazi appiattiti planimetricamente. Lo spazio si ottiene solo camminando, calpestandolo" 11 8. Lo spazio doveva essere vissuto, l'architettura pensata per facilitare i movimenti, non per prescriverli. All'interno della casa era necessario togliersi le scarpe per toccare a piedi nudi i pavimenti curvilinei e permettere al corpo di sollevarsi o adagiarsi come sulla

La grotta. Frederick Kiesler, fotografia dell'interno del plastico della *Endless House*, 1959. © 2022 Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation, Wien



Kiesler nella scultura Bucephalus. Frederick Kiesler, *Bucephalus*, Amagansett/Long Island, 1964-1965. Ph. Adelaide de Menil. © courtesy Rock Foundation, New York; © 2022 Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation, Wien





terra. In passato Kiesler aveva disegnato arredi, ma la casa ne era priva: la pelle stessa della struttura – una membrana che da pavimento a soffitto si assottigliava dagli 11 ai 3 centimetri – creava rientranze e protuberanze utilizzabili come mobili. Letti non erano previsti: nel suo diario ricorda il racconto di un'amica dal Messico sull'imparare a dormire sospesi su un'amaca. Studiò un modo per salire sul tetto, per trovare riparo tra le "valli così belle" della copertura dove riposare al sole. Il camino era il nucleo attorno a cui ruotavano le azioni della casa e non era prevista una stanza chiusa per il bagno ma vasche di diverse dimensioni per bagnarsi insieme.

"La *Endless House* è sicuramente molto pratica se si definisce la praticità in un senso non restrittivo e se si considera la poesia della vita come parte del quotidiano". La praticità era ricercata nel rapporto con la materia organica: stare scalzi, sedersi per terra, dormire sospesi, bagnarsi senza privacy sono azioni lontane dalla modernità, che vedeva nella comodità il principale valore di riferimento. Il comfort è un fenomeno che fa trascendere il rapporto con l'organico e Kiesler era convinto che lavorando tra la dimensione intima e quella spaziale, arte e architettura potessero contribuire alla ricerca di un ambiente umano più vicino alle necessità fisiologiche, così come la biologia fa spesso corrispondere "invariabilmente l'ambiente geografico e animale" di una specie.

Nel progettare, mette in discussione due aspetti dell'architettura. Il primo riguarda il disegno. La *Endless House* viene raccontata a parole, è indefinita negli schizzi e nelle fotografie. Kiesler suggeriva di disegnare bendato e con il proprio corpo per sentirsi "interamente strumento, piuttosto che guida di strumenti". Contestando lo "pseudo-funzionalismo", non si affida alle planimetrie: come il corpo umano non è stato creato a partire dall'impronta dei suoi piedi, così la casa non potrebbe essere concepita dalla propria pianta. L'esperienza spaziale dipendeva dal proprio rapporto con la costruzione: più si usano strumenti – anche la matita e la carta – più l'architettura si allontana dal corpo e diventa indiretta. "Siamo costantemente ostacolati nel contatto diretto con la vita, tenuti in disparte, perché tra noi e l'esperienza spontanea si interpongono fogli e fogli di carta stampata, libri, riviste, illustrazioni". Cercando alternative alle tecniche tradizionali dell'arte – prospettiva e geometria – il disegno era strumento di conoscenza più che di organizzazione progettuale: "L'uomo primitivo e preistorico non ha disegnato alcuna pianta per la sua casa. Non ha disegnato alcun progetto architettonico. Nemmeno con il dito nella sabbia o nel fango. Ha costruito direttamente. Ha trasformato lo spazio direttamente in una casa. E fin dal primo blocco ci viveva già. Quando l'ultima pietra o l'ultima foglia veniva posata al suo posto, la casa era già stata sperimentata, collaudata. In breve,

gli abitanti indossavano gradualmente la casa, come si indossano gli indumenti fino a coprirsi”^{ΛΥ}. L'architettura non poteva essere vista, andava percepita con tutti i sensi e a proposito si chiedeva se gli animali avessero una vista più perspicace^{ΛΥ}. Per costruire case pratiche, è necessaria una visione viva, non piatta e monodimensionale, perché “una casa è [...] la somma di tutti i possibili spostamenti che i suoi abitanti possono compiere al suo interno”^{ΛΩ}.

Il secondo aspetto riguarda la costruzione. “My agonizing dilemma: to build or not to build”^{ΛΛ}: la *Endless House* non è stata mai costruita, ma non era un progetto ideale, Kiesler aveva ragionato sui dettagli costruttivi e sulla fattibilità. Una volta andò molto vicino a realizzarla: quando però scoprì che la cliente l'avrebbe usata per esporre opere d'arte, non come casa, Kiesler si tirò indietro. Definito da Philip Johnson “il più grande architetto non-costruttore del nostro tempo”, Kiesler risponde: “È vero che ho sempre rifiutato ordini commerciali. Continuo a pensare che sia meglio concentrarsi su poche e oneste possibilità di costruire [...], piuttosto che essere, come talvolta accade, il più costruttore dei non architetti”^{ΛΛ}.

Negli ultimi anni della sua vita, Kiesler rifletteva rannicchiato e avvolto all'interno di *Bucephalus*, una grande scultura cava dalle sembianze di un cavallo: sembrava una piccola *Endless House*, nel cui ventre sperimentava la dimensione animale dell'architettura. La funzione *magica* che andava cercando era un modo per abitare attraverso la propria animalità, dando peso ai sensi, alle necessità corporee oltre la razionalità del linguaggio. Aveva un rapporto intimo con il progetto, la cui idea “annidata in tutto il corpo, nelle vene, nei muscoli, nei nervi”^{ΛΛ}, aveva poi cominciato a respirare da sola: la casa era un organismo vivente^{ΛΕ} da abitare e che abitava.

ARCHITETTURA MAGICA

Intorno al 1945, Kiesler si dedica ancora al mondo animale con *Magic Architecture*. Dal titolo del libro, mai pubblicato^{Λ*}, si rischia di travisare il significato: non si riferiva alla stregoneria, ma mirava a un'architettura per tutti che potesse meravigliare nel quotidiano^{ΛΛ}. Con una serie di illustrazioni ripercorre la storia della casa e – prendendo spunti dall'archeologia, antropologia, psicologia e storia naturale – mostra come le capacità umane e animali di costruire ripari siano prodotte da una forza istintiva: costruire per abitare è caratteristica intrinseca dei viventi, non materia esclusiva dell'architetto. Considera la grotta il primo riparo naturale in una fase in cui natura e architettura coincidevano: con il primo tentativo autonomo di costruzione, il riparo si distacca dalla roccia. Nido e capanna, i primi edifici artificiali – animali e umani – ancora mantengono un rapporto di continuità con l'ambiente. Un'eccessiva paura, tuttavia, portò l'essere umano ad

allontanarsi dai caratteri temporanei e reversibili del mondo naturale e – attraverso disegni e costruzioni – a trovare nell'architettura stabilità e certezze: “Siamo così sicuri che l'animale non abbia un'anima o almeno una percezione extrasensoriale, o istinto di natura astratta? [...] L'uomo è veramente superiore all'animale?”^{ΛΛ}.

Contrario all'imitazione della natura, l'architettura magica è per lui un ritorno all'equilibrio attraverso l'espressione *esuberante* della creatività umana: l'architettura animale è in realtà anche quella umana, sono le abitazioni e il riparo fisico; l'architettura magica, invece, ripara la vita immaginativa, che la modernità aveva dimenticato. Riconoscendo nella magia un senso pratico e nell'organico un modo di pensare – più che una forma – riprende le costruzioni animali e primitive per coniugare l'evoluzione e la spontaneità nel progetto.

“L'uomo primitivo [...] quando scolpiva e dipingeva la parete della sua caverna o il fianco di una scogliera, nessuna cornice o confine separava la sua opera d'arte dallo spazio o dalla vita – lo stesso spazio, la stessa vita che circondava i suoi animali, i suoi demoni e sé stesso”^{ΛΥ}.

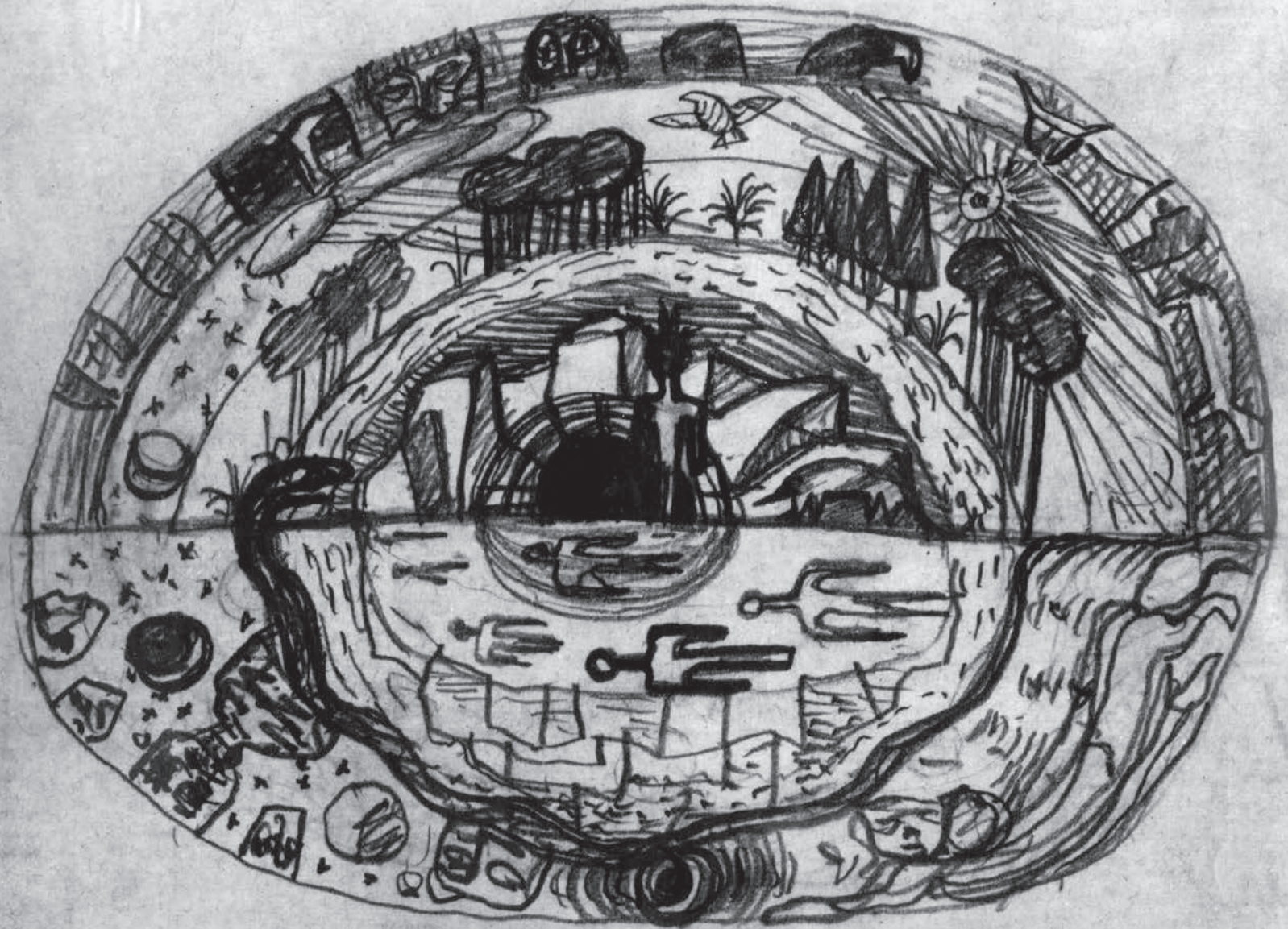
SPAZIO ANIMALE

Mentre il funzionalismo si andava ancora affermando, Kiesler ne proponeva una revisione. È anche attraverso la sensibilità nei confronti del mondo animale e delle interrelazioni che mette in discussione alcuni pilastri del linguaggio architettonico: forma e funzione, costruzione e disegno.

La sua opera è considerata radicale per il modo in cui teoria e pratica si intrecciano: non accettava compromessi e preferì rinunciare alla costruzione quando, non vedendo corrispondere le opportunità alle sue idee, si rese conto che la teoria sarebbe diventata solo una giustificazione secondaria al progetto.

La *Endless House* non aveva a che fare con il biomorfismo, allo stesso tempo non prevedeva animali al suo interno. Era un tentativo di creare per l'essere umano uno spazio di riconnessione con la propria dimensione corporea, fisica e animale. Per Kiesler, interno ed esterno non erano in opposizione^{ΛΥ}, lo spazio della casa è spazio del vivente. È uno spazio senza fine, un guscio o un carapace che cresce con l'animale che lo abita: “abitare è essere ovunque a casa propria”^{ΛΩ} sosteneva nel *Manifesto del Correalismo*. Architetto senza architetture o meno, il suo progetto immaginario e introspettivo rimane sperimentale nella ricerca teorica, comunque per Kiesler concreta come la costruzione, e tra coloro che ne furono influenzati successivamente, è interessante chi ne ha ripreso i concetti, non le forme^{ΛΛ}. In aperta critica alla *living machine* e al *less is more*, la *Endless House* contesta quei modelli e forse anche l'idea stessa di definirne uno.

“Design of the world of primitive man. His cave is part of the universe. It is not separated. His shelter is the innermost cell of the surrounding layers of rocks, rivers, trees and skies. It is also part of the world below (the dead), and the world beyond (of ghosts and spirits)”. Il disegno e la citazione sono tratti da F. Kiesler, *Magic Architecture*, 1945. © 2022 Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation, Wien





F. Kiesler, *Inside the Endless House: Art, People, and Architecture: A Journal*, Simon and Schuster, New York 1966, pp. 14-15.



Cfr. S.J. Phillips, *Elastic Architecture: Frederick Kiesler and Design Research in the First Age of Robotic Culture*, The MIT Press, Cambridge Mass. 2017, pp. 1-2.



Cfr. Colomina B., *Endless Interior: Kiesler's Architecture as Psychoanalysis*, in A. Sarnitz, I. Scholz-Strasser (a cura di), *Private Utopia. Cultural Setting of the Interior in the 19th and 20th Century*, De Gruyter, Berlin 2015, p. 130.



Si veda F. Kiesler, *Vitalbau-Raumstadt-Funktionelle Architektur*, in "De Stijl", anno 6, 10-11, serie XII, 1924-1925, pp. 10-11.



Dall'intervista dell'autrice nell'ambito della propria ricerca di dottorato a Gerd Zillner, responsabile della Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung (Vienna, 28/02/2022): "Kiesler non usava il termine tedesco di costruzione organica (*organisches Bauen*), ma ha scelto *Vitalbau*, poi tradotto in inglese in *organic building*. Con *vitale* intendeva gli aspetti esuberanti della vita".



Cfr. S.J. Phillips, *Toward a Research Practice: Frederick Kiesler's Design-Correlation Laboratory*, in "Grey Room", 38, 2010, pp. 93-94.



In *Evolution* (1911), Geddes esamina la teoria della correlazione studiata anche da Russell in *Form and Function: a Contribution to the History of Animal Morphology* (1916). La prima volta che il termine *correlazione* viene usato in architettura è nel 1932, nella rivista *Shelter*, la cui introduzione di Richard Buckminster Fuller porta il titolo *Correlation*. In generale, interconnessione e interrelazione erano argomenti affrontati nello studio Structural Studies Associates, di cui faceva parte anche Kiesler. Per approfondire, si veda il volume di M. Bottero, *Frederick Kiesler. L'infinito come progetto*, Testo & Immagine, Torino 1999.



F. Kiesler, appunti in un manoscritto degli anni Trenta conservato al Kiesler Estate Archive, riportato in L. Phillips, D. Bogner, *Frederick Kiesler*, Whitney Museum of American Art, New York 1989, p. 114.



Id., *Manifeste du Corréalisme*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", 2, giugno 1949, p. 95.



Id., *Manifesto of Tensionism*, in Id., *Contemporary Art Applied to the Store and its Display*, Bretano's Publishers, New York 1930, pp. 48-49. Consultato nella traduzione italiana: Id., *Manifesto del Tensionismo*, in "Zodiac", 19, 1969, pp. 232-237.



Si vedano gli schizzi: *Paris Endless* (1947).



Si veda F. Kiesler, *L'Architecture magique de la Salle de Superstition*, in *Le Surréalisme en 1947*, catalogo della mostra, a cura di Breton A., Duchamp M., Galerie Maeght, Paris 1947, pp. 131-134.



Id., *Manifeste du Corréalisme*, cit., p. 81.



Id., *On Correalism and Biotechnique. A Definition and Test of a New Approach to Building Design*, in "Architectural Record", 86/3, settembre 1939, p. 69.



Tutto l'articolo *On Correalism and Biotechnique*, precedentemente citato, affronta il concetto di evoluzione.



Dello spazio esterno nel 1961 scriveva: "Il termine spazio esterno è sbagliato, fuorviante. Non esiste uno spazio esterno per quanto riguarda l'universo: è tutto parte integrante della stessa composizione" (Kiesler, 1966(a), xxx)



F. Kiesler, *Inside the Endless House*, cit., pp. 14-15.



Cfr. l'intervista a F. Kiesler, *The Endless House*, Camera Three CBS-television, 20 marzo 1960. Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Vienna.



P.V. Dell'Aira, *Dall'uso alla forma. Poetiche dello spazio domestico*, Officina Edizioni, Roma 2004, p. 17.



Intervista dell'autrice a G. Zillner, (Vienna, 28/02/2022).



Intervista dell'autrice a G. Zillner, (Vienna, 28/02/2022).



F. Kiesler, *Inside the Endless House*, cit., p. 32.



Id., *Design-Correlation. Animals and Architecture*, in "Architectural Record", 81/4, aprile 1937, pp. 87-92.



Cfr. ivi, p. 87.



Cfr. ivi, p. 90



F. Kiesler, *Inside the Endless House*, cit., p. 152.



Ivi, p. 90.



Ivi, p. 91.



I materiali di ricerca consultati per la *Ecology Exhibition* (1944) sono conservati negli archivi della Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Vienna.



"Il funzionalismo è determinismo e quindi è nato morto". La critica ricorrente in tutti i suoi scritti è particolarmente evidente nell'articolo F. Kiesler, *Pseudo-Functionalism in Modern Architecture* (1946), in *Friedrich Kiesler: Endless House 1947-1961*, catalogo della mostra, a cura di Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main, Hatje Canz, Basel 2003, pp. 29-33



P.V. Dell'Aira, *op. cit.*, p. 18.



F. Kiesler, *Inside the Endless House*, cit., p. 511.



Ivi, p. 234.



Id., *The Future: Notes on Architecture as Sculpture*, in "Art in America", 54/3, maggio-giugno 1966, p. 68.



Id., *On Correalism and Biotechnique. A Definition and Test of a New Approach to Building Design*, cit., p. 61.



Id., *Hazard and the Endless House*, in "Art News", 59/7, novembre 1960, p. 48.



Cfr. F. Kiesler, *Pseudo-Functionalism in Modern Architecture*, cit., p. 29.



Intervista dell'autrice a G. Zillner, (Vienna, 28/02/2022).



F. Kiesler, *Art is the Teaching of Resistance*, in "College Art Journal", 18/3, primavera 1959, p. 238.



Id., *Pseudo-Functionalism in Modern Architecture*, cit., p. 32-33.



Cfr. il testo ai margini dello schizzo di Kiesler, *Study for Vision Machine*, riportato in B. Colomina, *Endless Interior: Kiesler's Architecture as Psychoanalysis*, cit., p. 135.



F. Kiesler, *Pseudo-Functionalism in Modern Architecture*, cit., p. 32.



Id., *Inside the Endless House*, cit., p. 444.



Id., *Building architect*, in "The Sunday Times", 17 aprile 1960, consultato presso l'archivio della Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Vienna (CLIP 6698).



Id., *Hazard and the Endless House*, cit., p. 47.



"La casa non è una macchina per abitare. È un organismo vivente". Id., *The Future*, cit., p. 67.



Il manoscritto è consultabile presso l'archivio della Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Vienna.



Intervista dell'autrice a G. Zillner, (Vienna, 28/02/2022)



F. Kiesler, *The Future*, cit., pp. 35-36.



Id., *Note on Designing the Gallery*, 20 ottobre 1942, in *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler: The Story of Art of This Century*, catalogo della mostra, a cura di S. Davidson, P. Rylands, Guggenheim Museum Publications, New York 2004, p. 42.



"The term outer space is wrong, misleading.", F. Kiesler, *Inside the Endless House*, cit., p. 404.



Id., *Manifeste du Corréalisme*, p. 81.



La frase verrà usata per la riappropriazione dello spazio della città da Ugo La Pietra che, nella prima fase della sua carriera in cui sperimentava il segno grafico per liberare la forma, era influenzato dal pensiero di Kiesler.

LA BALENA. OVVERO COME SI ABITA IL VENTRE

ELISA MONACI

Progetto indagato
Vittorio Giorgini, *casa Saldarini*, golfo di Baratti, 1965

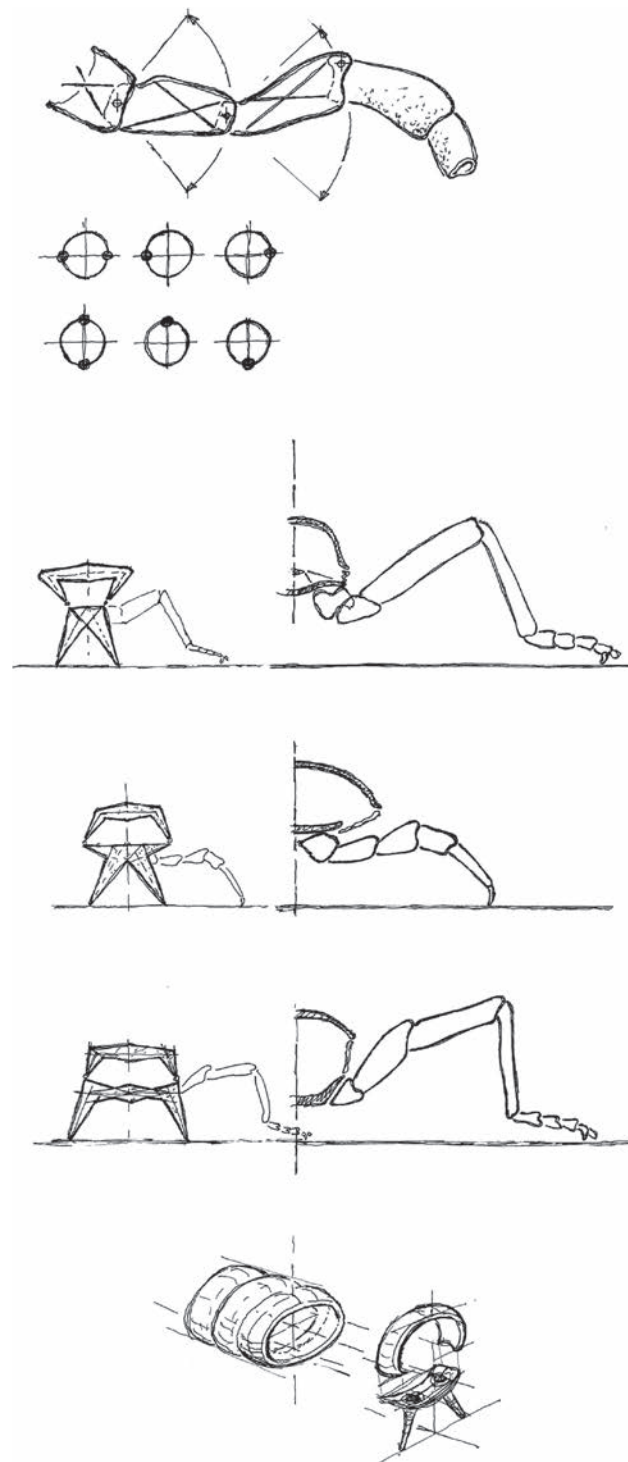
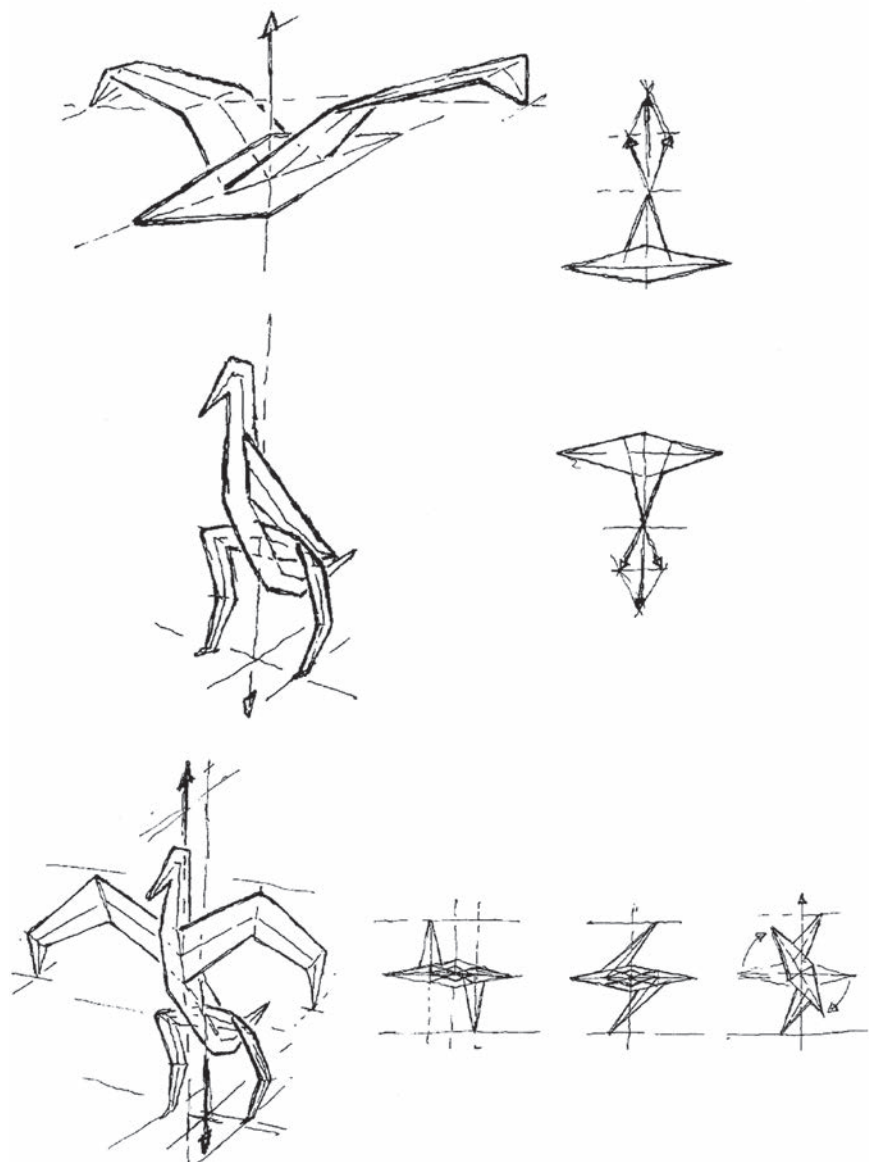
157

LA BALENA

Quando ci guardiamo intorno non stiamo davvero “osservando”: stiamo piuttosto sognando un’immagine del mondo [...]. Quello che vediamo, in altre parole, non è una riproduzione dell’esterno. È quanto ci aspettiamo, corretto da quanto riusciamo a cogliere. Gli input rilevanti non sono quelli che *confermano* ciò che già sappiamo. Sono quelli che *contraddicono* le nostre aspettative.¹

Bestia biblica e profana, la balena si muove lentamente ma inesorabile, si avvista in lontananza come un miraggio, produce la corsa al mare e la caccia in acque profonde, rendendo spesso palese l’inettitudine e l’impotenza di coloro che si cimentano a sfidare le forze della natura. La balena è anche sinonimo di ricerca, così come insegna uno dei classici più noti attorno a questo animale: Moby Dick² è una spinta ad andare oltre i propri limiti, a vedere possibilità dove si incontrano ostacoli, a superare la propria visione del mondo per scoprire cosa si presenta al di là.

In questo scritto ci concentreremo sulla realizzazione di casa Saldarini, dal cognome del primo proprietario che commissionò il progetto, delle sue vicende di genesi, del sodalizio con il committente – da sempre patto imprescindibile per le sperimentazioni più audaci dell’architettura – della necessità di andare “più a largo” rispetto alla produzione architettonica in auge, per parlare infine della coincidenza e delle contraddizioni tra lo spazio e la propria titolazione, che ne definisce futuri, immaginari e decadenze. Progetto, quello di Vittorio Giorgini, di cui il contributo analizzerà nature e proprietà secondo un trittico interpretativo: un primo miraggio, che innescò la decisione dell’autore di verificare staticamente e tecnicamente le possibilità dell’architettura per interpretare la collisione tra tecnica e forme zoomorfe e farne una teoria, attraverso l’uso del suo personale bestiario, costituito da quaderni colmi di disegni di animali e di conseguenti studi geometrici e strutturali delle loro sembianze³. In un secondo momento si indagherà come tutto questo ricada materialmente nella sperimentazione del cantiere, con l’appropriazione del territorio da parte di una “bestia”, e dell’abitazione della casa conclusa, ovvero di come vivere dentro uno spazio animale, amorfo, imperfetto ma allo stesso tempo rifugio accogliente. La balena, animale primitivo, così come emerge dalla mitologia fenicia, guiderà l’esperienza sull’architettura costruita, mentre cresce, mentre si fa materia e mentre cambia contenuto e contesto. Infine, il terzo momento si concentrerà sull’atto di dare un nome al progetto compiuto, all’ignoto, al senza nome, ovvero richiamare un immaginario sul quale si concentreranno visioni, punti di vista, e si continueranno a sovrascrivere racconti. Ci soffermeremo sul portato immaginario della casa



e su come la titolazione dell'architettura possa dettarne il destino e la fortuna. Si intenderà indagare, attraverso le vicissitudini sui nomi e sui soprannomi della casa, quanto l'interpretazione dello sguardo possa condizionare gli spazi che viviamo, introducendo un ragionamento sulla narrazione del progetto e su quanto le storie passino di mano in mano a coloro che gravitano attorno all'architettura, anche con il trascorrere del tempo.

MIRAGGIO

Un approdo d'emergenza, correndo contro il tempo e il temporale che avanzava, rivela una terra brulla e arsa dal sale e dal vento, un luogo di rifugio dalla tempesta sulla punta del golfo di Baratti. Il giovane architetto fiorentino Vittorio Giorgini vi giunge per caso e per necessità di riparo e così riscopre un territorio nel quale fonderà il proprio laboratorio, luogo delle proprie sperimentazioni teoriche e architettoniche. In quel territorio al confine tra la pineta, il mare e la cittadina prenderà vita gran parte del suo lavoro.

In un ciclo che torna sempre su sé stesso, Giorgini osserva i comportamenti degli animali, degli insetti, della vegetazione, li annota e ridisegna meticolosamente nei suoi molti quaderni per appunti, ne trae conformazioni tecniche e ne desume comportamenti statici e fisici sui quali basare i propri calcoli e la propria teoria spaziale per poi, sempre in quella stessa porzione di terra, proporre dei prototipi e verificare con le prime realizzazioni quanto aveva osservato e studiato. Così facendo Giorgini dà sostanza al territorio trovato studiando i possibili cambi di scala delle strutture morfogeniche presenti in natura.

La casa, ma probabilmente sarebbe più appropriato chiamarla "struttura" almeno per la prima parte della sua vita, viene commissionata all'architetto dai vicini amici e nasce probabilmente come una scommessa e una promessa reciproca. Di fatto la fiducia e l'opportunità accordata al giovane architetto permettono la messa in opera e la verifica delle sue prime sperimentazioni e calcoli sulla possibilità di costruire un'architettura con il sistema a rete elettrosaldato. Gli studi compiuti fino ad allora da Giorgini erano stati desunti dalle forme naturali da lui reperite in differenti modi e tramite altri autori, fatti convergere e intersecare con le leggi della statica tradizionale⁴. Imprescindibile rimane il sodalizio dell'architetto con il mare, relazione fortificata dal tempo passato dentro la casa Esagono, da lui costruita per sé e per la sua famiglia solo qualche anno prima. Una struttura a esagono, appunto, che si fonda sugli studi della mineralogia e delle strutture ad alveare, avamposto sul golfo, sprovvisto di elettricità e impiantistica. Di fatto una capanna sul mare, sopraelevata per

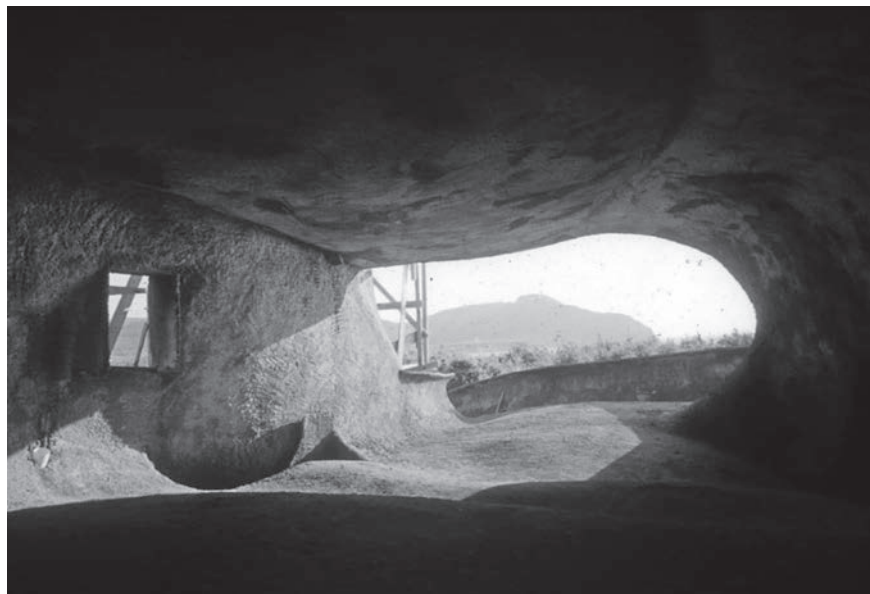
potersi difendere e per intaccare il meno possibile il terreno che la ospita, da cui Giorgini, estate dopo estate, studia il terreno, il luogo e i suoi abitanti⁵. Costruisce così il proprio bestiario personale, ridisegnando polpi, pesci, formiche e uccelli, traducendo il loro funzionamento, la loro struttura in meccanismi e calcoli geometrici e teorizzando un *altro modo* di abitare lo spazio. Altro rispetto alle tendenze architettoniche del modernismo che negli anni Sessanta del Novecento costituivano la quasi totalità degli approcci architettonici presenti in Italia e non solo, eccezione fatta per alcuni naviganti in mare aperto che intendevano mettere in discussione gli assunti spaziali codificati dalla disciplina⁶.

La comprensione del funzionamento di alcuni meccanismi aggregativi di forme animali, dai piccoli insetti fino ai mammiferi, è per Vittorio Giorgini una forma di conoscenza interpretativa e critica dell'architettura e una modalità di lettura del mondo. Le forme dedotte dalla riproduzione degli animali, incrociate con la meccanica e la geometria delle forze vettoriali, permettono di definire traiettorie spaziali inedite dentro le quali poter ospitare non solo l'essere umano ma anche alcune delle creature che Giorgini osserva, ridisegna e simula. Il bestiario di riferimento è quindi utilizzato come metodologia per aprire nuove dinamiche spaziali piuttosto che circoscrivere lo spazio in forme o sembianze riconoscibili.

Il miraggio che insegue Giorgini è quello di un diverso modo di abitare lo spazio, utilizzando quale assunto iniziale il distacco dalla condizione urbana: lì nei pressi della vicina località di Baratti, vicino ma distante dalle dinamiche cittadine conosciute, si serve di quanto osserva sul posto per teorizzare e per sperimentare nuovamente sempre in quello stesso luogo, un circolo continuo avviluppato su sé stesso che definisce un sodalizio tra ambiente, architettura, paesaggio e animalità.

NEL VENTRE DELLA BALENA

Casa Saldarini, progettata nell'estate del 1960 e venuta alla luce nel 1965 nel giro di pochi mesi⁷, non aveva nelle sue intenzioni programmate quella di rispecchiare una forma animalesca precisa, non definisce dunque una volontà di mimesi con il mondo animale o vegetale. Si tratta di un campo di vettori e di forze che si originano dalla struttura e dal modello spaziale topologico, verificato tramite modelli in creta, che producono le sottrazioni e la conformazione dell'abitazione. Sono proprio le sue sembianze informi, non definite, irriconoscibili, come un miraggio impreciso e lontano, che determinano uno scatenamento di immaginari proiettati sulla stessa forma architettonica che produce differen-

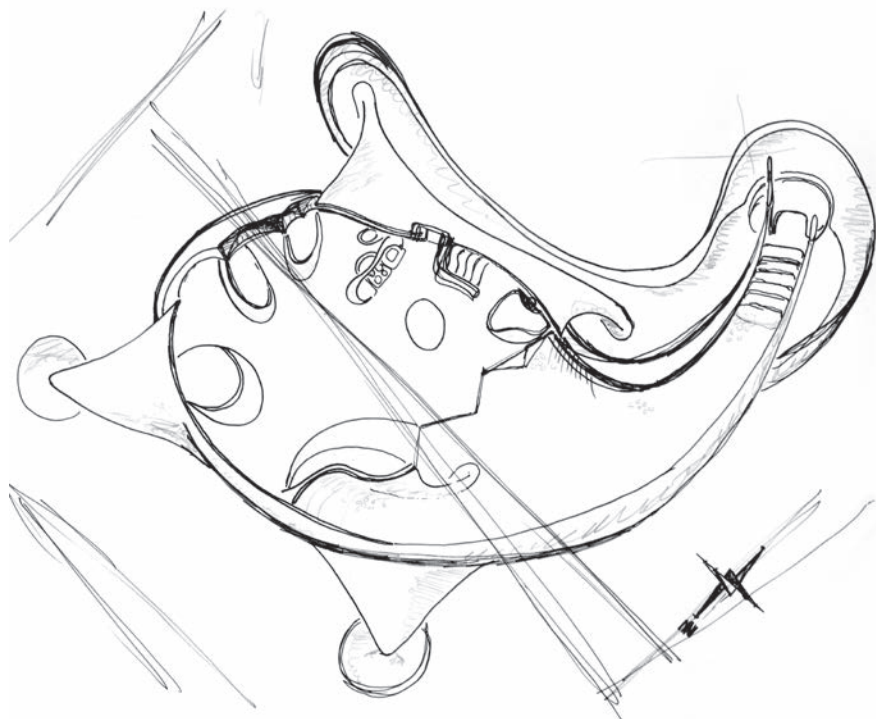


ti immagini e fantasie⁸. Per ogni membro della famiglia committente la casa “assomiglia” a un elemento differente, quando a una conchiglia, quando a un pesce, quando alla vela di una nave, quando a niente se non al proseguimento della sporgenza scogliera del territorio. Dagli abitanti del golfo viene soprannominata “la balena”, forse per l’affioramento della pinna sopra alla vegetazione, per le sue movenze da grande cetaceo calmo e posato, forse proprio per il miraggio della sua forma, che cambia con la stagione, con le piante circostanti, con la condizione atmosferica: spunta, si intravede ma non è immediatamente riconoscibile, è una creatura del mare, un oggetto simbolico, richiama verso di sé nella misura in cui scompare.

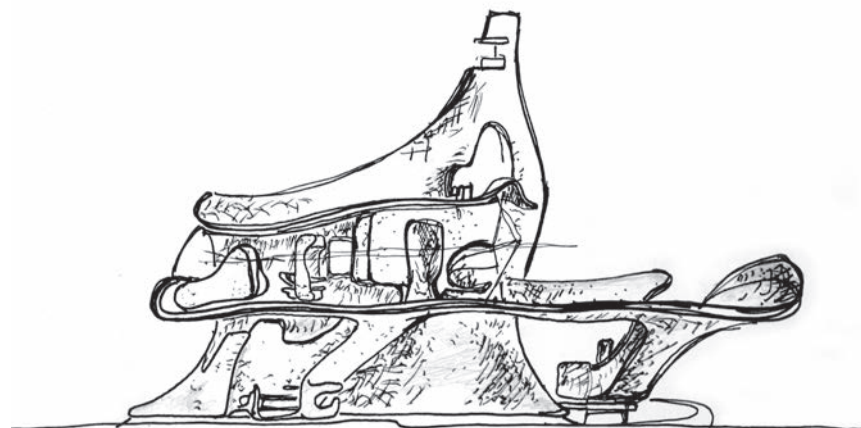
Se la casa si definisce come la messa in spazio di zone di influenza e campi vettoriali, dall’architetto teorizzati prima in *Spaziologia*⁹ e poi messi a punto in una serie di modelli a diverse scale e infine nel progetto della casa, è nel vuoto interno che si definisce maggiormente il senso di questa architettura. Progettata attraverso una trave “isoelastica” in rete metallica zincata, la struttura si muove e reagisce alle sollecitazioni statiche appropriandosi dello spazio a disposizione, come un corpo animale, definendo un interno protetto a quota sopraelevata¹⁰. Nello spazio della casa, a cui si accede tramite una scala generatasi da uno specchio d’acqua (forse dalla “coda”?), niente mira a conformarsi alle regole della spazialità architettonica che potremmo definire classiche, si entra dentro un altro mondo, si abita un ventre animalesco. Il solaio a terra è scosceso, irregolare, si muove seguendo le linee di tensione della trave “isoelastica” che ne definisce i campi di attrazione e di forza e che quindi definisce dove al suo interno abitare più agevolmente e dove no. L’avvolgimento delle pareti e della copertura – ammesso che in questo caso si possano così definire i perimetri dell’abitazione, ormai lontani da una volontà di irrigidimento spaziale – determina una conformazione che ricorda la pancia di un grande mammifero. Una sorta di *vivre à l’oblique*¹¹ definito dalle tensioni a terra e sul territorio, un’abitazione in definitiva determinata dal paesaggio circostante che entra dentro l’architettura per osmosi e per costruzione, determinando un nuovo modo di stare al suo interno, senza mai dimenticare cosa rimane fuori.

La conformazione spaziale così definita pone Vittorio Giorgini tra gli antecedenti e precursori di una direzione del contemporaneo che cerca un ritorno al primitivismo e a forme ancestrali dell’architettura, nella quale si individuano Junya Ishigami da un lato, con una ricerca che determina l’annullamento dell’opposizione tra architettura e paesaggio, sfruttando dalla natura materiali e dinamiche oltre alle forme del costruito, e Anne

Vittorio Giorgini, *Pianta della prima ipotesi distributiva degli interni di casa Saldarini*, B.A.CO. Archivio Vittorio Giorgini, 1962-1964



Vittorio Giorgini, *Sezione della prima ipotesi distributiva degli interni di casa Saldarini*, B.A.CO. Archivio Vittorio Giorgini, 1962-1964

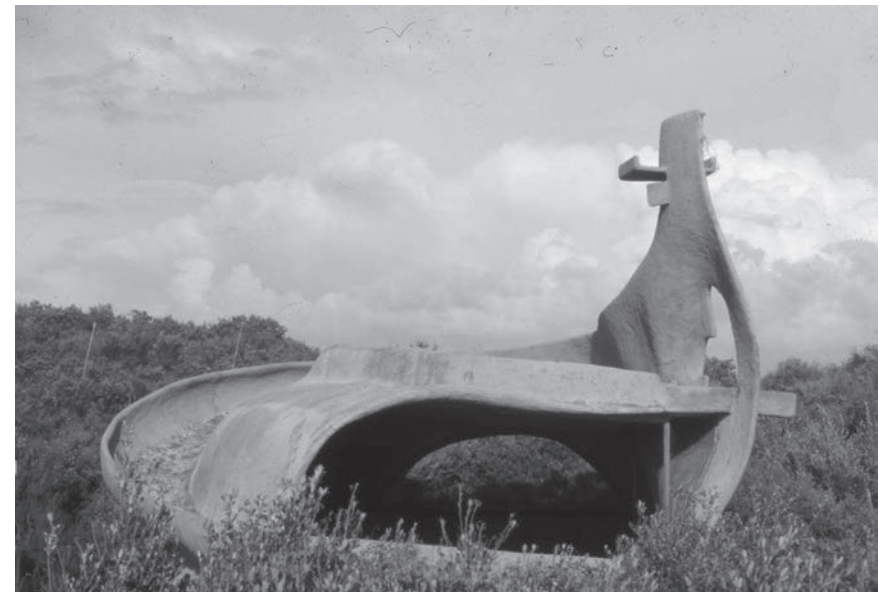


Holtrop o Ensemble Studio dall'altro, producendo camuffamenti, *grottismi*, e utilizzando le forme naturali come ornamento e come manifesto di un nuovo modo di stare nel mondo¹². A questa tensione verso spazialità che determinano la necessità di rivedere anche i comportamenti umani all'interno dell'architettura si intravede una maggiore attenzione per lo studio delle forme animali e della loro reazione e relazione con il territorio e il paesaggio. Giorgini resta un antecedente chiave perché allo studio e all'osservazione dei fenomeni animali e alla costruzione di un bestiario architettonico aggiunge la produzione di una teoria sulle tensioni morfologiche e topologiche del vivere in questi spazi, intersecando le tecniche apprese con la geometria architettonica classica e i comportamenti osservati a occhio nudo, si potrebbe dire, continuando a scavare nel dettaglio dentro alcune delle ricerche e delle visioni annunciate già da Leonardo Da Vinci.

Nel ventre, dunque, si riesce ad abitare annullando parte dei vizi attitudinali definiti dalla disciplina architettonica, l'arredo, la luce, l'aria si assumono quali protuberanze delle pareti stomacali, si conformano anch'essi ai dislivelli, ai cambi di quota o al modo in cui l'animale si muove. Dalla pancia si riesce a guardare fuori, in modo mirato e preciso, senza indugiare in inutili finestre canoniche: ve n'è infatti una sola, uno sguardo di osservazione sul golfo, un'apertura nella "pinna". Al di fuori, nella parte esterna sottostante la struttura, l'animale si erge unicamente su due plinti e una membrana continua, lascia libero il terreno che lo ospita, mostra il proprio ventre dall'esterno, accoglie possibili forme di vita e sembra cavalcare onde immaginarie.

Se dagli studi sui minerali e sulle pietre Giorgini arriva a definire alcuni assunti progettuali sui sistemi modulari e a riproduzione mitotica, di cui casa Esagono costituisce uno dei primi esperimenti costruiti e sicuramente una prima prova materiale delle infinite possibilità di questi sistemi, i suoi studi sulle forme animalesche e sui comportamenti animali portano alla definizione dello spazio sulla base di movimenti, respiri, campi di forze e linee di tensione, di cui casa "balena" diverrà sicuramente il primo manifesto. Un secondo progetto, denominato *Liberty*, che aveva come obiettivo quello di proseguire le teorie e le osservazioni dedotte dall'esperienza di casa Saldarini portandole a una scala maggiore, riguarda la casa a Parksville nelle vicinanze di New York che Giorgini aveva avuto occasione di progettare e poi di costruire solo in parte tra il 1976 e il 1979¹³. Rimasta incompiuta, le foto ne ritraggono la struttura a rete metallica, prima del getto di calcestruzzo, che si erge sinuosa nello spazio e si materializza come il fantasma della propria architettura, similmente a una carcassa di balena¹⁴.

Vittorio Giorgini, *Cantiere di casa Saldarini*,
B.A.CO. Archivio Vittorio Giorgini, 1965





L'interpretazione dello sguardo condiziona le modalità di percezione e di abitazione degli spazi, la narrazione dell'architettura è da sempre utilizzata quale strumento per indirizzare i comportamenti, avvicinare o allontanare le persone da alcuni luoghi, produrre leggende. Pare che il funzionamento della nostra vista operi al contrario di quanto immaginato, non sono gli occhi a registrare quanto vedono al di fuori bensì è il cervello a dettare gli input su cosa *vedere* nella realtà sulla base della propria esperienza e di una serie di idee preconcepite. Agli occhi spetta invece il compito di rilevare eventuali discrepanze tra l'input arrivato e le differenze che riesce a captare¹⁵. Di conseguenza la nostra osservazione sul mondo è fortemente condizionata dal nostro immaginario, da cosa ricordiamo o ci è stato insegnato, in definitiva dipende dalle narrazioni che abbiamo accumulato nella nostra testa.

L'associazione tra forme animali e architettura ha origini antiche ed è stata chiamata in causa in molti casi in cui vi era necessità di accrescere il portato simbolico dello spazio. Per quanto concerne l'architettura qui osservata, ne abbiamo già dato conto, casa Saldarini sfugge a una mimesi precisa: non è nelle forme che l'architetto intendeva confrontarsi con esseri dal mondo animale. Tuttavia, è proprio dalle sue sembianze informi e imprecise che derivano i soprannomi più disparati, con ironia o con *divertissement*.

Molti sono i casi nella storia dell'architettura in cui la titolazione o il soprannome abbiano dettato, spesso anche fatalmente, il destino e l'evoluzione di un edificio. Questo è accaduto in larga parte, ma non solo, a molti edifici appartenenti al Novecento, soprattutto i grandi complessi per edifici di abitazione che rientravano nell'obiettivo generale di dare una casa a tutti¹⁶. Tra questi si ricordano, ad esempio, per i loro nomi evocativi di un'immagine precisa proprio i complessi delle Vele di Scampia, oppure il complesso delle Dighe di Begato a Genova, entrambi accomunati dalla recente demolizione. Imprescindibile risulta a questo punto evidenziare una relazione tra i nomi dati loro, che individuano inevitabilmente un'intenzione, una sembianza, un luogo comune, e la loro relazione con quanto li circonda e con la società; il nome concorre a dettare la veste, la nomea appunto, dell'architettura nella storia e ne determina i possibili destini. Viceversa, edifici storici come il Ponte Vecchio a Firenze, il Colosseo romano o il Prato della Valle a Padova sono nominativi che hanno aiutato con il tempo l'avvicinamento degli abitanti all'architettura e ai monumenti, definendo un'appropriazione collettiva e in qualche modo anche la necessità di una loro preservazione per mantenerne una memoria. Spesso i soprannomi sono adottati dagli abitanti del luogo a posteriori come forma di reazione, accogliente o di criti-

ca, alla novità che il progetto introduce: il cetriolo, la scheggia o la grattugia, tutti grattacieli eretti nella City di Londra, ne costituiscono un esempio recente a cui precedono alcuni dei principali grattacieli newyorkesi, già oggetto di personificazione nei disegni e nella teoria di Rem Koolhaas e Madelon Vriesendorp¹⁷. Il nome dell'architettura è però anche utilizzato *a priori*, fin dalle prime fasi di progetto, per aiutarne l'immagine, definire una chiara direzione di intervento.

Il bestiario di riferimento dell'architetto Giorgini costituisce, forse quale effetto programmato, lo scatenamento di proiezioni di immagini diverse sopra alla stessa forma architettonica. Non è dunque lei ad avere sembianze riconoscibili, a costruirsi a immagine e somiglianza di qualche animale, sono piuttosto le proiezioni di ciascuno, nell'arco del tempo e della storia, a dettare soprannomi e quindi storie sopra ai suoi muri costruiti. La balena è una di queste possibili storie, un miraggio lontano di un'idea di architettura, di una possibilità per il mondo della tecnica e dello spazio di saldarsi per produrre un nuovo modo di abitare, una *spaziologia*. È la materializzazione di una modalità di fare mondo, un mondo introverso nel quale si osserva, si studia, si progetta e si costruisce nell'arco di pochi metri: tutto inizia e si conclude sulla stessa porzione di golfo. È la proiezione di una diversa idea di Novecento, una possibilità tra architettura e paesaggio. Un gioco – forse, anche – che l'architetto ha voluto intrattenere con ogni possibile abitante della casa nel tempo: mi pare di averla vista in lontananza, era la pancia di una balena.



C. Rovelli, *Helgoland*, Adelphi, Milano 2020, pp. 190-191.



H. Melville, *Moby Dick o la Balena*, Adelphi, Milano 1994, ed. or. *Moby-Dick; or, the Whale*, Harper&Brothers-Richard Bentley, New York-London, 1851. Cfr. anche S. Marini, *Moby Dick: avventure e scoperte / Adventures and Discoveries*, in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria / Journal of Architecture, Arts & Theory", 5 (*Moby Dick: avventure e scoperte / Adventures and Discoveries*), autunno-inverno 2021, pp. 8-15.



I quaderni sono raccolti e conservati presso B.A.Co Archivio Vittorio Giorgini; la teoria convergerà nella pubblicazione di V. Giorgini, *Spatiology. The Morphology of the Natural Sciences in Architecture and Design / Spaziologia. La morfologia delle scienze naturali nella progettazione*, L'Arca, Milano 1995.



Cfr. M. Dezzi Bardeschi, *Kiesler, la scuola fiorentina e la curvatura del mondo*, in "ANAIKH. Cultura, storia e tecniche della conservazione", 14, giugno 1996, pp. 71-72, 81.



Su casa Esagono, della quale non diremo oltre in questa sede, si rimanda al testo fondamentale di M. Del Francia (a cura di), *Vittorio Giorgini. La natura come modello*, Pontecorboli, Firenze 2000.



Sull'altro lato del Novecento italiano si sottolinea la recente ricerca fotografica che ha avuto come obiettivo la mappatura delle opere meno note e rimaste spesso a margine della storia dell'architettura del moderno sul territorio centro-nord del paese, tra cui compaiono, tra le altre, anche casa Esagono e casa Saldarini: M. Feiersinger, W. Feiersinger, *Italomodern. Architecture in Northern Italy 1946-1976*, 2 voll., Park Books, Zürich 2016.



Fonti ritrovate nell'archivio Vittorio Giorgini rivelano un lasso di tempo tra i primi disegni di progetto inviati al committente, le prime intenzioni e promesse sulla realizzazione e la sua effettiva costruzione, ovvero dal 1962 al 1965. Il cantiere invece ha la durata molto breve di circa tre mesi.



Cfr. P. Riani, *Una casa scultura*, in "Ville Giardini", 32, agosto 1970, pp. 2-8.



V. Giorgini, *Spatiology / Spaziologia*, cit.



"Poi nel 1960 ebbi l'occasione di progettare e quindi di costruire casa Saldarini a Baratti. A quei tempi avevo già sviluppato una vaga idea relativa alle travi eseguite con superfici a doppia curvatura, asimmetriche e composite, ma non ne conoscevo il potenziale topologico, gli aspetti geometrici, e non avevo, fra l'altro, la più pallida idea di come verificarne i comportamenti statici". V. Giorgini, *Spatiology / Spaziologia*, cit., p. 245.



Cfr. C. Parent, *Vivre à l'oblique*, L'Aventure urbaine, Paris 1970.



Si sottolinea in particolare il volume di futura pubblicazione S. Papapetros, *Pre/Architecture*,

The MIT Press, Cambridge Mass. Sulla relazione tra Vittorio Giorgini e una ricerca verso il primitivismo in architettura cfr. *Architectures non standard*, catalogo della mostra, a cura di F. Migayrou, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2003, pp. 17, 22; V. Giorgini, *Early Experiments in Design Derived from Study of Nature's Morphologies*, in "International Journal of Space Structures", 11, 1-2, aprile 1996, pp. 57-67 e Id., *Imparare dalla natura*, in "ART APP", anno II, 3, 2010, pp. 5-7.



Cfr. M. Del Francia (a cura di), *op. cit.*



Sulla simbologia della carcassa di balena si veda il film A. Zvjagincev, *Leviathan*, Russia, 2014, 141 min. Le vicende, ambientate sul mare di Barents nella Russia del nord, raccontano lo scontro di un cittadino con il potere dello Stato, simboleggiato da uno scheletro di leviatano arenato sulla spiaggia quale metafora della lotta senza possibilità di vittoria e dell'impossibilità di redenzione nei confronti di un grande mammifero – questa volta in putrefazione al contrario del riferimento dello Stato hobbesiano – che tutto schiaccia e che tutto vince.



Cfr. sempre C. Rovelli, *op. cit.* che introduce il meccanismo del funzionamento dell'organo visivo come parallelo con la teoria della fisica quantistica.



Cfr. in particolare C. Melograni, *Architettura nell'Italia della ricostruzione. Modernità versus modernizzazione 1945-1960*, Quodlibet, Macerata 2015 e F. Mantovani, *Cento case popolari*, a cura di S. Marini, Quodlibet, Macerata 2017.



Cfr. R. Koolhaas, *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan*, a cura di M. Biraghi, Electa, Milano 2001; ed. or. *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, New York 1978.

LA TARTARUGA. FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI E LA ROCCA DI SASSOCORVARO

ALBERTO PETRACCHIN

Progetto indagato

Francesco di Giorgio Martini, *Rocca di Sassocorvaro*, 1475 c.a.

173

LA TARTARUGA

Nothing exists outside of zero, the indivisible nature of the eternal. 0 is the alien ovum of reality, without substratum and free from any necessity of any particular instance of itself. †

Simbolo talora della lentezza, talora della longevità e della saggezza, nessun animale è più possente della tartaruga. Francesco di Giorgio Martini ne usa la figura e le capacità per progettare la rocca di Sassocorvaro, architettura di difesa e occhio sul territorio, oggetto qui posto sotto osservazione per proporre un'architettura come atto perfetto✂.

Questo scritto usa come metodo d'indagine dell'architettura l'osservazione scientifica dell'animale da cui deriva attraversando tre territori: come un aggiornato bestiario medievale se ne indagano il mito, il corpo, la matematica. I tre insieme definiscono i suoi punti fondativi e gli ambiti per interpretare il progetto: eternità, corpo senziente, anticipazioni. La trilogia va a formare un posizionamento teorico e fisico nei confronti della selva, intesa come ambiente coprente e realtà che ha superato ogni forma di radicalità, rispetto ad un corpo infinitamente lento ma resistente, ad architetture-tartarughe intese come elemento zero⬇. Per interpretare questa architettura si ricorre ad un metodo rubato al campo della linguistica. Si tratta di quella *semiosi ermetica* che nel medioevo si preoccupava di riallacciare le figure terrene al loro senso e alle loro caratteristiche metafisiche. In questo caso la tartaruga e la fortezza offrono una coincidenza perfetta tra riferimento formale, suo senso e sua ricaduta in architettura: "Tutto il pensiero ermetico è permeato dal concetto di una simpatia universale, la quale esprime attraverso le *signaturae rerum*, ovvero da quegli aspetti formali delle cose che rinviando per *somiglianza* agli aspetti formali di altre cose (dal mondo sublunare a quello astrale e da questo al mondo spirituale)"⬆. Questo è il motivo della strutturazione di questo scritto come se fosse un *loop* che parte e finisce con la stessa figura, la tartaruga, ma trasformata appunto in atto perfetto e generativo.

Nel suo testo fondamentale, Francesco di Giorgio Martini costruisce le ragioni della sua architettura: astri e influenze celesti, venti e accadimenti ancestrali decidono del posizionamento della stessa. I primi cinque capi del libro primo del suo *Trattato di architettura civile e militare* sono dedicati all'accordo con le scienze, allo studio della qualità della terra, dell'acqua, dell'aria e del vento, secondo quelle condizioni materiali espresse da Aristotele nella sua *Fisica*⬆. Al tempo stesso, l'architetto senese non rinuncia a quanto di intangibile giace dentro queste forze naturali, tanto da dare inizio alla costruzione di alcuni dei suoi palazzi e delle sue rocche in date ben precise, indicate da astrologi e veggenti. Il pro-

getto di architettura è portato a convogliare componenti tangibili e intangibili, come dice il filosofo italiano Federico Campagna, la magia e la tecnica intese entrambe come forze generatrici di mondo $\perp$. “Si dovrebbe riflettere sulla ‘modernità’ che c’è in questo modo di comporre e di pensare; a come risuona con i modi che meglio ci consentono oggi di misurarci con i nostri problemi. Si tratta di una visione inclusiva e aperta – cosmogonica – di cui si stavano perdendo le tracce già nella cultura rinascimentale, e nella nostra non ne esiste memoria” $\star$.

Motivo per cui la selva è qui interpretata, in tangenza alla lettura che Francesco di Giorgio Martini dava dei contesti, usando *The Storm and the Fall* $\parallel$, che proponeva una coincidenza tra la caduta come movimento e la tempesta come figura. Il ragionamento di Lebbeus Woods, sempre teso ad interrogarsi sull’architettura come forma di reazione alla catastrofe, prendeva le mosse dal crollo del World Trade Center del 2001 per ragionare non tanto sulla gravità come forza ed energia che il progetto deve vincere, quanto sulla possibilità di considerare in architettura il problema dell’indeterminazione degli eventi. In “The Fall”, tenutasi alla Fondation Cartier pour l’art contemporaine di Parigi $\perp$, i vettori di caduta di un edificio che crolla erano resi attraverso linee di forza che scariavano a terra partendo dal soffitto o dai pavimenti della fondazione, il risultato era una selva congelata in un’istante. Woods ci propone quindi il ritorno alla caduta primordiale, di ragionare sulla “matematica della selva”, in sostanza ci chiede un’immersione, un lavoro dentro la tempesta, la caduta e le loro leggi, di considerare la tempesta (o la selva) come territorio di speculazione e di progetto: “this is the time-space of the fall – too brief to inhabit, except in imagination” $\star \parallel$. Detto altrimenti, dentro questa selva emergono due possibilità con cui l’autore chiude il suo ragionamento consegnandolo come eredità: il progetto come atto di resistenza, o vincitore della gravità, e il progetto come deposizione del tutto, stando al motto “in seeing what might happen when we let go” $\star \star$.

Quello che il lavoro di Woods aggiunge a questo ragionamento è la scomposizione della selva in linee di tensione, e tali sono le linee che ci portano dritto al problema del disegno e del rilievo della condizione contemporanea. Condizione non disegnabile e non registrabile tramite formule statiche: sempre sarà necessario ricorrere a *frame* che compongono una storia, oppure a tellurismi nella carta, oppure a tracciati che mostrano le forze invisibili che definiscono il contemporaneo. Forse che Woods desume dalla matematica e della fisica affacciando l’architettura in uno spazio privato della sua immediata realtà ma conducendolo dentro correnti che sommando la propria intensità la derivano verso il futuro. Come una scatola nera, l’architettura tartaruga si pone in questo conte-

sto attraversato e composto da energie imponderabili a ricordare la possibilità di entrambe le posizioni espresse poc’anzi. Se Lebbeus Woods ricorre all’indeterminazione degli obiettivi per verificare destini altri dell’architettura sperando di trovare le sue nuove manifestazioni, il suo prodromo e virtuale maestro Leonardo Da Vinci cercava nel Quattrocento di carpire l’architettura del diluvio: “Tenebre, vento, fortuna di mare, diluvio d’acqua, selve infuocate, pioggia, saette del cielo, terremoti e rovina di moti, spianamenti di città” $\star \perp$. In entrambi i casi l’architettura nella sua accezione di tartaruga appare come guscio concavo e resistente nel fitto della selva-realtà che da tutti i lati la assedia: un’architettura che nell’incavo della sua presenza custodisce, come in antiche stanze segrete, brandelli di realtà e il tentativo del loro superamento. La selva nella sua incertezza è dunque qui interpretata come operatore progettuale tanto quanto i trattati nella loro certezza.

SUL MITO

Il mito della tartaruga consiste nell’architettura come racconto ancestrale per ricondurla alle sue quasi dimenticate capacità cosmogoniche, considerandone l’attrezzatura metafisica.

Dall’alto di un colle che domina la valle, la rocca prende posizione come nei miti che raccontano l’animale tartaruga. *Tartaropouχος*, traducendo alla lettera è un mostro immondo. La mitologia greca e cinese antica la narrano come abitatrice dell’inferno e madre del mondo, così come nella realtà si trova compresa tra l’orrido che la affianca e che sfida e il cielo chiuso dentro le sue tre cavità interne. La volontà di potenza che essa rivela si esprime in questa posizione terza fra due estremi, che sola trova possibilità di futuro, più mentale che reale, tra un movimento, possibile, di caduta e uno, tentativo e sognato, di ascesa a una dimensione altra. Ma si deve aggiungere a questo sguardo in sezione o prospetto, la posizione, in planimetria, “a-capo” del borgo di Sassocorvaro per governarne, al tempo, la difesa e l’attacco $\star \perp$. Questa presa di posizione nei confronti del reale minacciato da invasioni e guerre, quasi a rimarcare la doppia natura di questa fortezza che come una tartaruga è animale militare, come la medievale *testudo* descritta da Roberto Valturio nel suo *De re militari* $\star \perp$, ed è animale casa. Perché il suo padrone, Ottaviano Ubaldini della Carda, qui aveva dimora e qui si cimentava in esperimenti di alchimia, alla ricerca del *lapis philosophorum* che gli avrebbe donato la vita eterna, dunque gli avrebbe dato accesso a quella dimensione di *homo deus* che la rocca tramite i suoi pochi squarci poteva solo indicare ma che per posizione assumeva su di sé come dovere. E dunque qui la tartaruga lavora come perfetta allegoria delle volontà del padrone e della

sua missione in quanto difesa di un territorio ampio, in branco con tante altre fortezze, non volendo però conquistare mete verticali o orizzontali ma il tempo nel suo lungo protendersi.

Oltre che madre la tartaruga si trova ad essere supporto del mondo, struttura su cui poggiare altre città, altre architetture e altre storie. In gara a volte con Achille, secondo Zenone, a volte con la lepre, secondo Esopo, la tartaruga dimostra la sua furberia e la sua saggezza. Coincide questo con la rocca e il suo essere fortezza del sapere e arca di scienza nella sua capacità, immonda e questa volta tecnica, di resistere, di insistere, di essere bastione per sempre, attraversando tempi lunghissimi tesi all'eternità.

SUL CORPO

Il corpo della tartaruga parla del corpo dell'architettura in reazione a un contesto attraversato da vettori di forza e linee di tensione. Quel che si cerca di dire riguarda l'architettura e la sua capacità di essere senziante per farsi guardiano.

Piante, prospetti e sezioni ribadiscono l'esser tartaruga della rocca di Sassocorvaro. L'esterno si annuncia senza linguaggio, quasi come un'*architettura tolta*, denunciando una cavità in alto sul rivellino di testa che può mettersi a disposizione per essere abitata e osservare dall'alto. La rocca appare quindi, nei confronti del territorio in cui è immersa e rispetto a cui prende posizione, come massa unica e inscalfibile, un monolite le cui parti sono sempre riportate al tutto dell'insieme finale. L'ingresso è unico, sul retro, difficile da trovare e da attraversare. L'architettura coincide qui con la sua struttura.

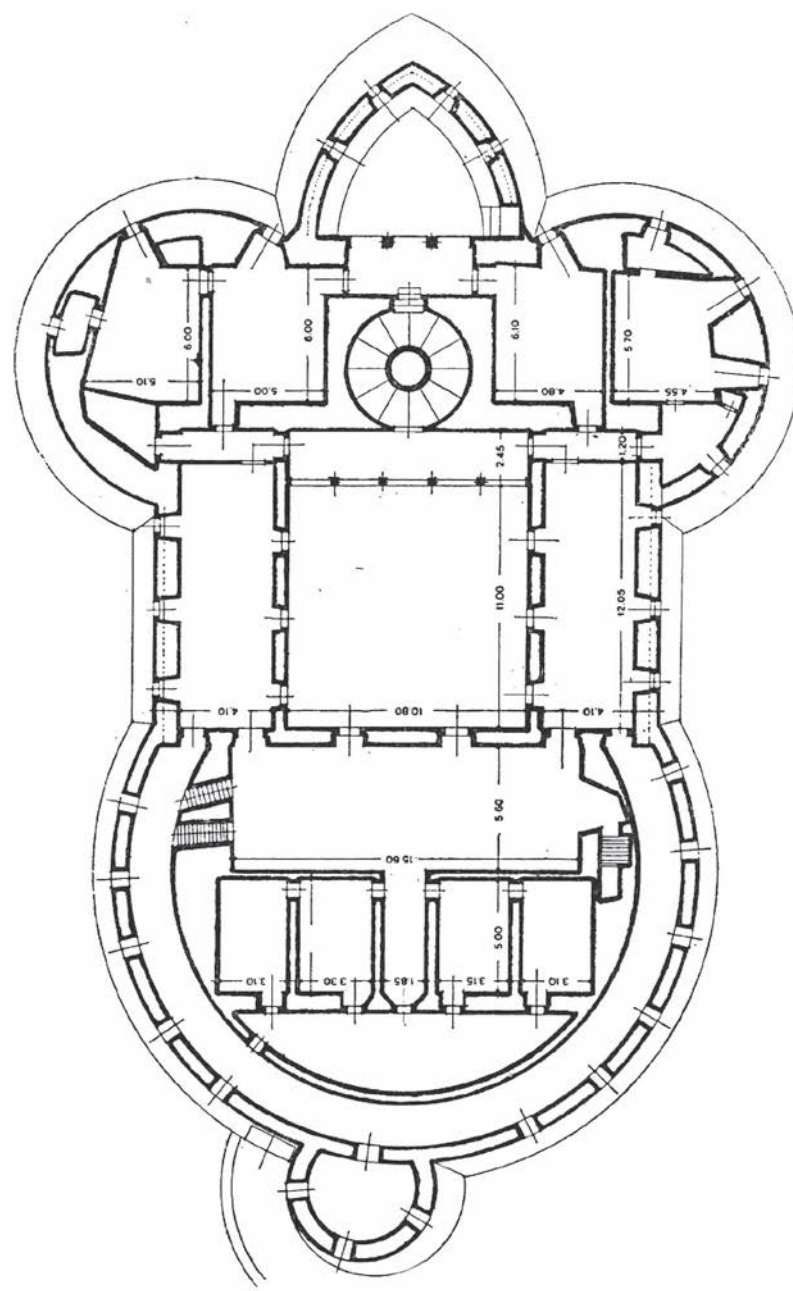
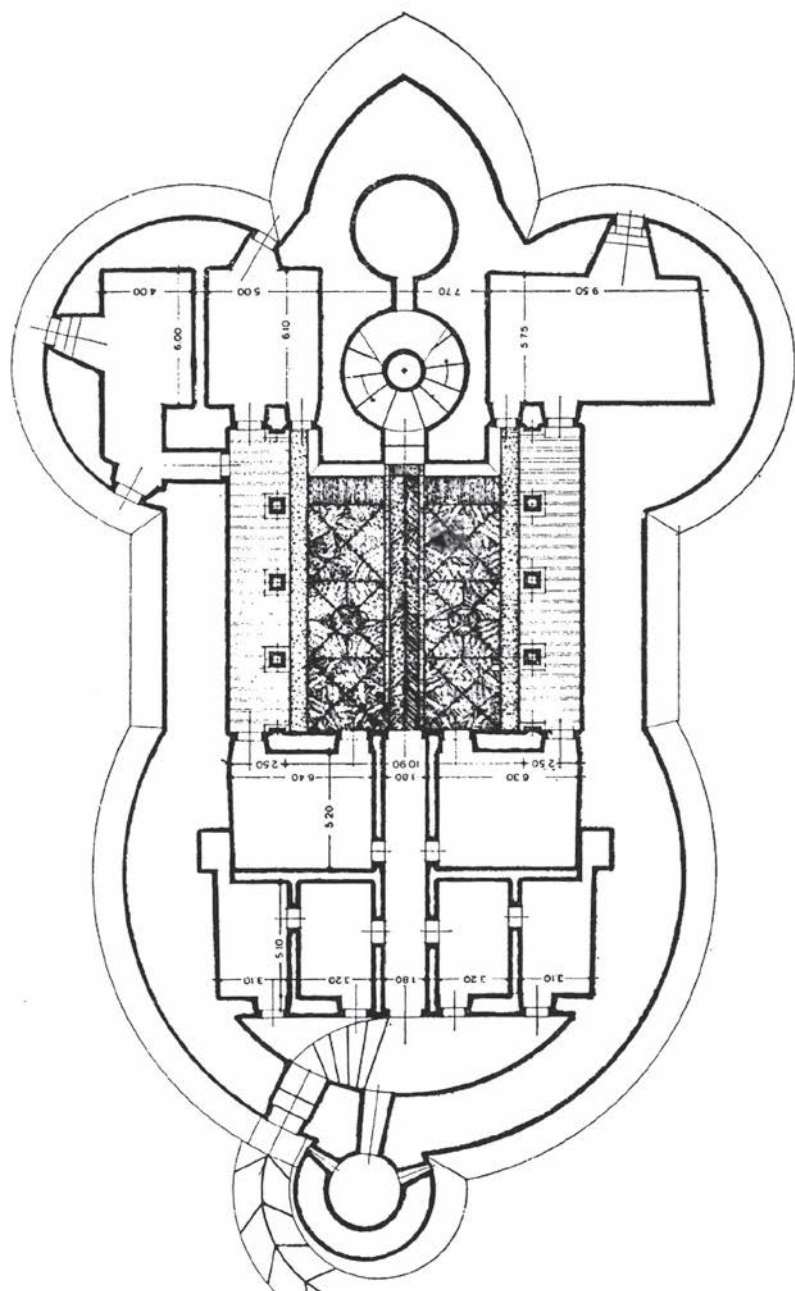
Come meccanismo di occultamento e illusione usa l'assenza di bucatore, di aperture, il ricorso a catene orizzontali che ne stringono il corpo trattenendone la potenza. L'architettura qui non è altro che un guscio duro che ospita un corpo molle: il mattone esterno (il ruvido) è usato esclusivamente come tecnica di difesa e per la sua estrema resistenza nel tempo, il bianco (liscio) è usato solo per l'interno che deve accogliere.

Il corpo paradossale dell'animale-architettura di cui qui si parla, è recalcitrante alla propria fissa definizione formale, giacché la tartaruga è una tartaruga sia che sia rinchiusa sia che sia all'aperto, e dunque la sua forma non è stabile. Il suo corpo reagisce al contesto modificando la propria conformazione, non per mimetizzarsi ma per difendersi, proprio come una macchina d'assedio o un ingranaggio. Dall'unione di queste due componenti emerge un'architettura che certo nasconde il suo lato tecnico, non espone il suo segreto, ma che si muove, si altera, supera il suo corpo fisso. Sfruttando la propria animalità, la tartaruga è animale macchina:

Francesco di Giorgio Martini, Rocca di Sassocorvaro, 1475 c.a.
Ph. Paolo Monti, 1981. BEIC, Biblioteca Europea di Informazione e Cultura



Francesco di Giorgio Martini, Rocca di Sassocorvaro, 1475 c.a. Planimetrie,
 eseguite da Giancarlo Miletto nel saggio *La Rocca di Sassocorvaro*,
 in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", serie X, fasc. 55-60,
 1963, pp. 1-12





si trasforma, può uscire, attaccare e sminuzzare, oppure battere in ritirata e attendere dentro. I puntoni della rocca, per sfondare la folla di nemici che avanza, sono il becco e gli arti della tartaruga.

Le metafore formali con cui Oswald Mathias Ungers costruisce uno dei suoi manifesti riportano spesso l'analogia tra manufatto artificiale e corpo animale. Le coppie analogiche "protection" (fortezza a stella-riccio); "shielding" (edificio fortificato-testuggine); "enclosures" (enclave-utero materno), ricorrono ad allegorie antiche e di cui si sono forse perse le ragioni, ma nonostante questo utili oggi per tornare alla natura simbolica e non manifesta di uno spazio, su quanto di intangibile c'è nell'architettura e su come misurarlo * L. Le morfologie si caricano alla luce di Sassocorvaro di una possibile capacità d'azione, di un meccanismo che pure da senso perché l'animale tartaruga non è letto nella sua forma fissa ma come corpo animato che può reagire alla selva che le sta attorno come un ambiente.

SULLA MATEMATICA

La matematica della tartaruga insegna a fare architettura prendendo vantaggio per rubare il tempo.

Zenone di Elea nell'antichità affermava che anche il lento animale, in virtù di un minimo vantaggio alla partenza, può battere il veloce Achille e vincere la gara senza farsi mai raggiungere * L. Non si tratta ora quindi di esaltare il valore della lentezza o di impostare un rallentamento, quanto agire in contropiede, rubare il tempo, partire prima e stare in scena per lungo tempo. D'altronde Zenone scriveva il suo *Paradosso* in difesa delle teorie del maestro anticipando di secoli il calcolo infinitesimale e il principio di indeterminazione, determinando una catena di teorie che a partire da una posizione data e stabile, la tartaruga in gara contro Achille per dimostrare l'inesistenza del movimento, ha costruito il mondo e le sue interpretazioni: "i quattro paradossi insieme mettono in gioco un turbine di assurdità, tale da far vacillare i nostri modelli mentali, quelli con cui rappresentiamo la realtà" * *.

L'Operazione salvataggio, vicenda che ha coinvolto la rocca nel 1944, mette in moto la tartaruga nel ritirarsi del mondo al suo interno, facendo valore dell'immobilità postulata da Zenone * L. Sul finire della Seconda guerra mondiale, avvistato il nemico all'orizzonte, la tartaruga viene decisa come arca dove mettere in salvo alcune opere d'arte italiane. Al di là dell'utilizzo della rocca per la sua funzione originaria dopo 500 anni, il nodo fondamentale di questa esperienza, e quanto qui ci interessa, sono i movimenti anticipatori di schieramento che consentono il risucchio di materiali resi anonimi all'interno dell'architettura. Avvenuta quindi la ritirata delle opere, cancellate le tracce del loro passaggio all'interno dei

territori, annullata la loro presenza tramite casse senza nome e senza lingua, la rocca si è costituita, ormai chiusa in sé stessa, completamente sigillata, come zero assoluto, cerchio che ha chiuso ogni possibilità di ingresso, coincidendo con una tartaruga che questa volta in planimetria non mostra più la testa e gli arti.

Solo da questo zero, posizionandoci dentro un segno nullo, abitando la nera penombra di un guscio senza corpo, si può costruire la possibilità di ripensare il fuori.

L'ARCHITETTURA COME ATTO PERFETTO

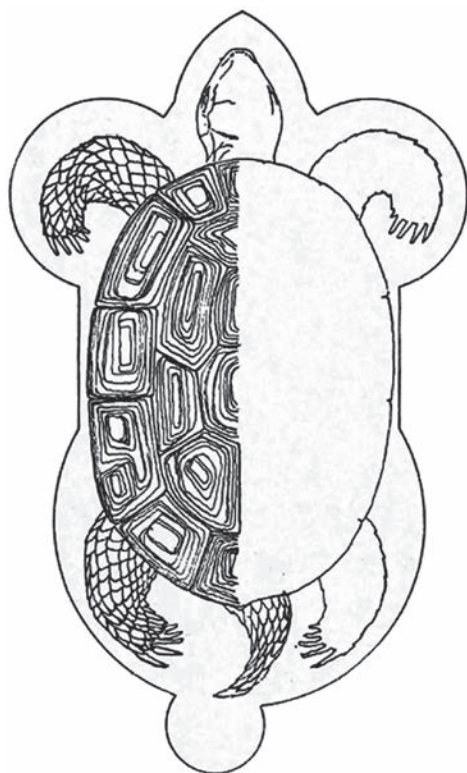
Ferma, ritirata nel suo guscio per prendere posizione rispetto alla selva, la tartaruga assume figura e senso dello zero: numero perfetto, numero nullo, trasformato in primo atto. Ricorrendo ancora alla matematica e alla "simpatia" figurativa tra la tartaruga e lo zero, si vuole ora verificare la capacità della rocca di essere generativa, di disegnare linee di incursione nel futuro trascinando quanto seminato finora in questo ultimo rilancio. Si è detto del mito, del corpo e della matematica della tartaruga per interpretare la rocca di Sassocorvaro come atto perfetto definito dall'impasto delle tre componenti.

È utile ricordare l'ultimo momento in cui l'architettura è stata atto perfetto: questa volta un libro che reca architetture scritte e disegnate. Scritte e disegni che, come i tratti antichi di Francesco Di Giorgio Martini, sono impressi su carta ma solo per ipotizzare sfondamenti nella realtà. È possibile leggere anche questo progetto come emblema della fortezza a rimarcare quanto detto in precedenza sul senso del procedere, allora e oggi, di questa figura. Lo spunto in più che offre *The Perfect Acts of Architecture* ¶ 1, prodromo, riferimento principale e obiettivo di questo scritto, è che i progetti contenuti e il racconto nel suo farsi non rinunciano al tangibile e all'imponderabile, insomma non si lasciano andare a una scelta che recide il progetto in due parti vicendevolmente necessarie "to adress not only the solidity of physical form but also the flow of architectural possibility and spatial contingencies" ¶ 2. Le opere interpretate come "atti perfetti" sfidavano la prospettiva come strumento indiscusso della rappresentazione del progetto e della realtà, per proporre ragionamenti teorici sulla carta ma pronti a sfondare nel territorio. Territorio che *Perfect Acts of Architecture* ridisegna tramite racconti, avventure e processi di costruzione che non tentano di descrivere la realtà per come si presenta ma piuttosto di indagarne e alterarne il senso per rifondarla. Quel che questo libro aggiunge è la necessità del ricorso a questo tipo di indagine. Se Jeffrey Kipnis stabilisce come parametri della perfezione la capacità di innovare gli strumenti del progetto; articolare una nuova

direzione; la creazione di un merito autoriale, allora la tartaruga è di questo rappresentante, ponendosi nei confronti di questa triade come architettura necessaria.

Si parla insomma di un'architettura dalle pretese generatrici, pronta forse anche a tradire la propria realtà, donarsi per *dare inizio*, oppure, che agendo come punto di controllo e arconte della realtà, può intervenire nella tenuta dei sistemi. A questo proposito, il testo del filosofo iraniano Reza Negarestani trascina le direzioni seminate in questo scritto verso un ultimo movimento, costruendo una coincidenza tra il numero zero, la sua figura, le sue combinazioni per produrre futuro, ritrovandolo come selva. *Notes on the Figure of the Cyclone*, è dedicato appunto alla figura del ciclone inteso come traccia spaziale dello zero, moltiplicato grazie a un vettore di movimento che fugge in avanti. Insistendo sul nulla di atti perfetti e fondamentali, lo zero, composto da "punto", "lunghezza", "profondità", diventa, nel discorso del filosofo, l'elemento da cui nasce la realtà grazie a una propagazione: "generation is zero in transit; it puts the contingency of the eternal or nothing of nature into motion" ¶ 3. Per Negarestani lo zero è simbolo dell'universale, è l'uovo della realtà, è corpo su cui impostare la rifondazione di contesti. La rocca come atto perfetto annuncia quindi la necessità di architetture tartaruga, da usare sia come punti di controllo, sia come autori della selva.

Francesco di Giorgio Martini, Rocca di Sassocorvaro, 1475 c.a.
Interpretazione naturalistica della pianta eseguita da Giancarlo Miletto
nel saggio *La Rocca di Sassocorvaro*, in “Quaderni dell’Istituto di Storia
dell’Architettura”, serie X, fasc. 55-60, 1963, pp. 1-12



185

✠ R. Negarestani, *Notes on the Figure of the Cyclone*, in E. Keller, N. Masciandaro, E. Thacker (a cura di), *Leper Creativity. Cyclonopedia Symposium*, Punctum Books, Santa Barbara 2012, p. 292.

✠ Gli storici hanno a lungo dibattuto sull'autorialità di questo progetto e sull'origine della sua forma. Qui si è deciso di prendere a prestito la posizione espressa da Miletto: “L'unico animale di ascendenza bellica che presentasse una spiccata somiglianza con la pianta della rocca e che, nello stesso tempo, godesse di una forza simbolica inequivocabile, era la tartaruga, la ‘testudo’. Essa nei repertori dei simboli evoca la forza, la sicurezza, la potenza, attributi impliciti al concetto di rocca”. G. Miletto, *La Rocca di Sassocorvaro*, in “Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura”, serie X, fasc. 55-60, 1963, p. 10. Altre letture, riportate nel testo di Miletto, sono quella di Venturi che parla di “ellissoidale nave dallo scafo piallato e sortile”, e quella di Papini che la paragona a una foglia di un qualche favoloso vegetale, oltre a tutte le altre che uscendo dalla metafora vedono in questo progetto la massima espressione architettonico-tecnica in reazione alle innovazioni belliche del tempo.

✠ Di recente è stata ritrovata una tartaruga intatta dopo duemila anni dall'eruzione del Vesuvio che ricoprì con le sue ceneri Pompei: “In questa situazione cambia l'ecosistema della cittadina, sottolinea il direttore, con animali selvatici che trovano spazio nei locali in lavorazione o in botteghe come questa, in pieno centro”. S. Lambertucci, *Sorpesa a Pompei, dagli scavi una tartaruga col suo uovo*, in “Ansa” online, 25 giugno 2022, www.ansa.it/sito/notizie/cultura/2022/06/24/sorpesa-a-pompei-dagli-scavi-una-tartaruga-col-suo-uovo_c3be9f0d-6f1d-4b31-92fc-6e3ab-bc9bee8.html, consultato il 25/06/2022.

✠ U. Eco, *I limiti dell'interpretazione* (1990), La Nave di Teseo, Milano 2016, p. 85.

✠ Si veda Aristotele, *Fisica*, a cura di R. Radice, Bompiani, Milano 2011.

✠ Si veda F. Campagna, *Magia e tecnica. La ricostruzione della realtà*, Tlon, Roma 2022; ed. or. *Technic and Magic: The Reconstruction of Reality*, Bloomsbury, London 2018.

✠ G. De Carlo, *I miei incontri con Francesco di Giorgio*, testo dattiloscritto, Archivio progetti Università Iuav di Venezia, De Carlo-scritti/288, NP041894, p. 6. La rocca di Sassocorvaro compare, insieme ad altre architetture militari e a pagine di antichi trattati, in alcuni diapositive e appunti di Giancarlo De Carlo per la preparazione di alcune lezioni. Si veda *Trattatisti e fortezze: materiali per conferenze e lezioni*, Archivio progetti Università Iuav di Venezia, De Carlo-foto/2/44.

✠ Si veda L. Woods, *The Storm and the Fall*, Princeton Architectural Press, New York 2004.

✠ Si fa riferimento a “The Fall”, sezione della mostra “Unknown Quantity” a cura di Paul Virilio, tenutasi alla Fondation Cartier pour l'art contemporain dal 19 novembre 2002 al 30 marzo 2003.

LA TARTARUGA

✠ L. Woods, *op. cit.*, p. 112.

✠ Ivi, p. 120.

✠ L. Da Vinci, *Rappresentare il diluvio*, in J.P. Richter (a cura di), *Scritti letterari di Leonardo Da Vinci*, Sampson Low, London 1883, vol. 1, pp. 309.

✠ “Siccome dice Vetrurio tutta l'arte e la ragione tratta essere dal corpo umano ben composto e proporzionato, e così in quella parte dove el capo ha più debili i membri, tanto quanto è maggiore la sua debilità, di ristoro a esso di richiede, siccome noi vediamo gli antichi aver posto tutte le fortezze né più forti ed eminenti luoghi che hanno trovato, e massime nella città a difesa e conservazione d'esse; così la natura avendo mostro a loro capo e faccia del corpo umano essere el più nobile membro d'esso, e che cogli occhi visivi tutto el corpo giudicar debba, così la fortezza die essere posta in luogo eminente che tutto el corpo della città giudicare e vedere possa”. F. di Giorgio Martini, *Trattato di architettura civile e militare*, citato in P. Marconi (a cura di), *La città come forma simbolica. Studi sulla teoria dell'architettura nel Rinascimento*, Bulzoni, Roma 1973, p. 69.

✠ Si veda R. Valturio, *De Re Militari*, Christian Wechel, Paris 1534.

✠ O.M. Ungers, *Morphologie. City Metaphors*, Buchhandlung Walther König, Köln 1982, pp. 20-21, 30-31, 60-61.

✠ Si veda J.L. Borges, *Metamorfosi della tartaruga*, in Id., *Altre inquisizioni*, Feltrinelli, Milano 2005, pp. 109-114; ed. or. *Otras Inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires 1960.

✠ J. Mazur, *Achille e la tartaruga. Il paradosso del moto da Zenone a Einstein*, il Saggiatore, Milano 2009, p. 12; ed. or. *The Motion Paradox: The 2,500-Year-Old Puzzle Behind All the Mysteries of Time and Space*, Dutton, New York 2007.

✠ Sulla vicenda dell'Operazione salvataggio si veda M. Toffanello, *L'arca / The Ark*, in “Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory”, 8 (*Vesper*), primavera-estate 2023, pp. 180-183.

✠ Si veda J. Kipnis (a cura di), *Perfect Acts of Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 2001.

✠ T. Riley, *Preface*, in ivi, p. 9.

✠ R. Negarestani, *op. cit.*, p. 294.

DOLPHIN EMBASSY: ARCHITETTURA COME TERRITORIO DI MEDIAZIONE INTERSPECIE

FRANCESCA ZANOTTO

Progetto indagato
Ant Farm, *Dolphin Embassy*, 1974-1978

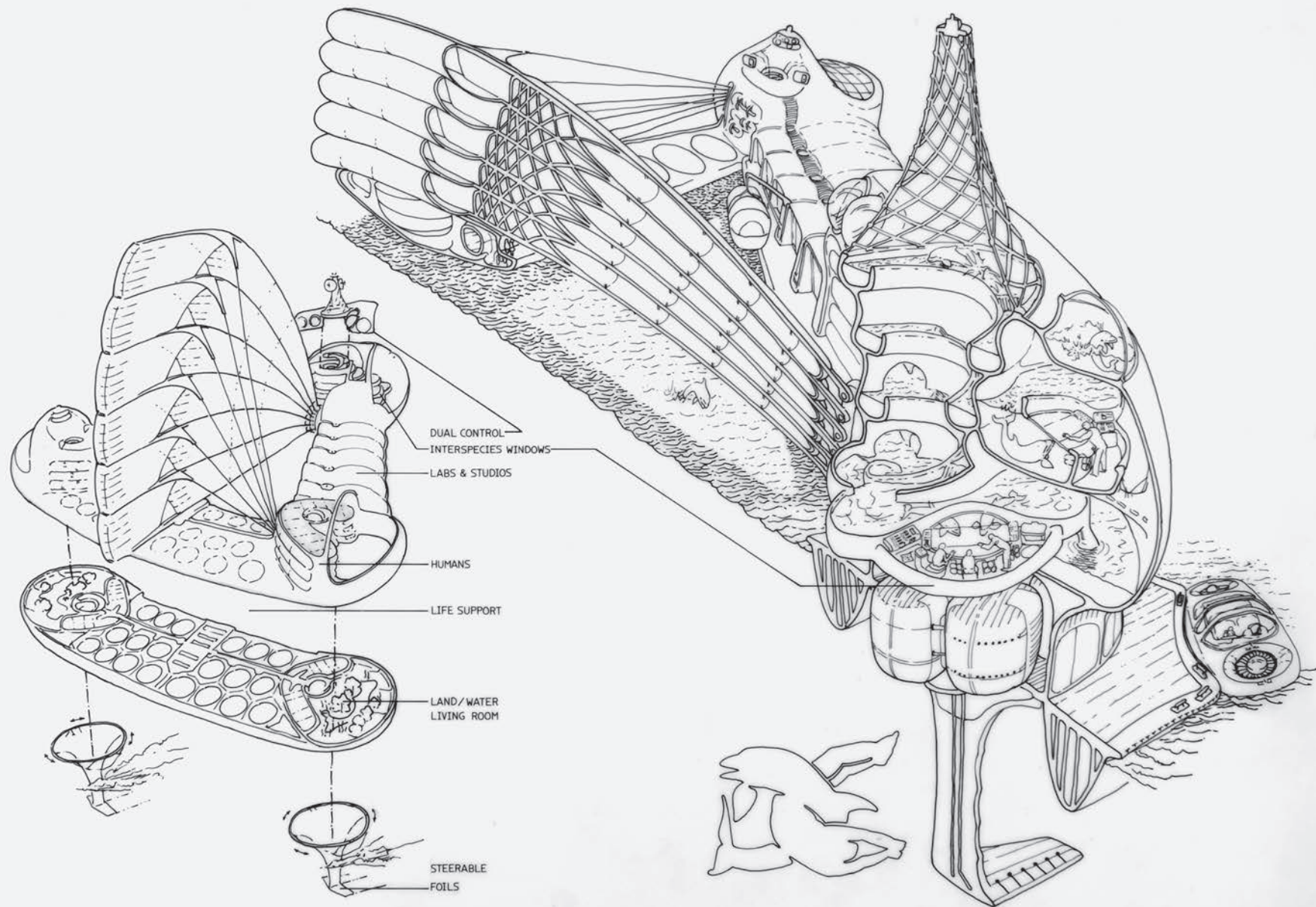
Riferimenti più o meno espliciti al corpo animale informano largamente l'immaginario degli Ant Farm, collettivo radicale di artisti e architetti fondato a San Francisco nel 1968 sotto un nome – *formicaio* – fortemente legato alla natura underground delle attività del gruppo[¶]. Lavorando “insieme, ma separatamente”[§] proprio come in un formicaio, che “raccolge soltanto formiche operaie e non ammette, per legge, nessuna formica regina o leader”^{¶¶}, gli Ant Farm conducono la propria attività politico-culturale tra la California e il Texas, sviluppando liberamente linee di ricerca in direzioni sempre diverse e pervasive, rivolte a mettere in discussione le fondamenta della società dei consumi e della cultura di massa nordamericana. Operando all'intersezione tra architettura, design e *media art*, il collettivo indaga le implicazioni dello sviluppo tecnologico per la società e per il suo rapporto con la natura, così come le possibilità aperte dai nuovi media e dalla mobilità, intesa come nomadismo: gli Ant Farm attraversano gli Stati Uniti lavorando su un Media Van, un furgone-studio di video produzione personalizzato grazie al quale si spostano tra luoghi isolati, rifuggendo sedi permanenti o facilmente localizzabili, per “resistere alla concorrenza violenta e volgare che esercitano contro di loro, in superficie, gli altri ‘insetti’, avversari prodotti dall'establishment culturale americano, la cui forza tende a divorarli e a distruggerli”^{¶¶¶}.

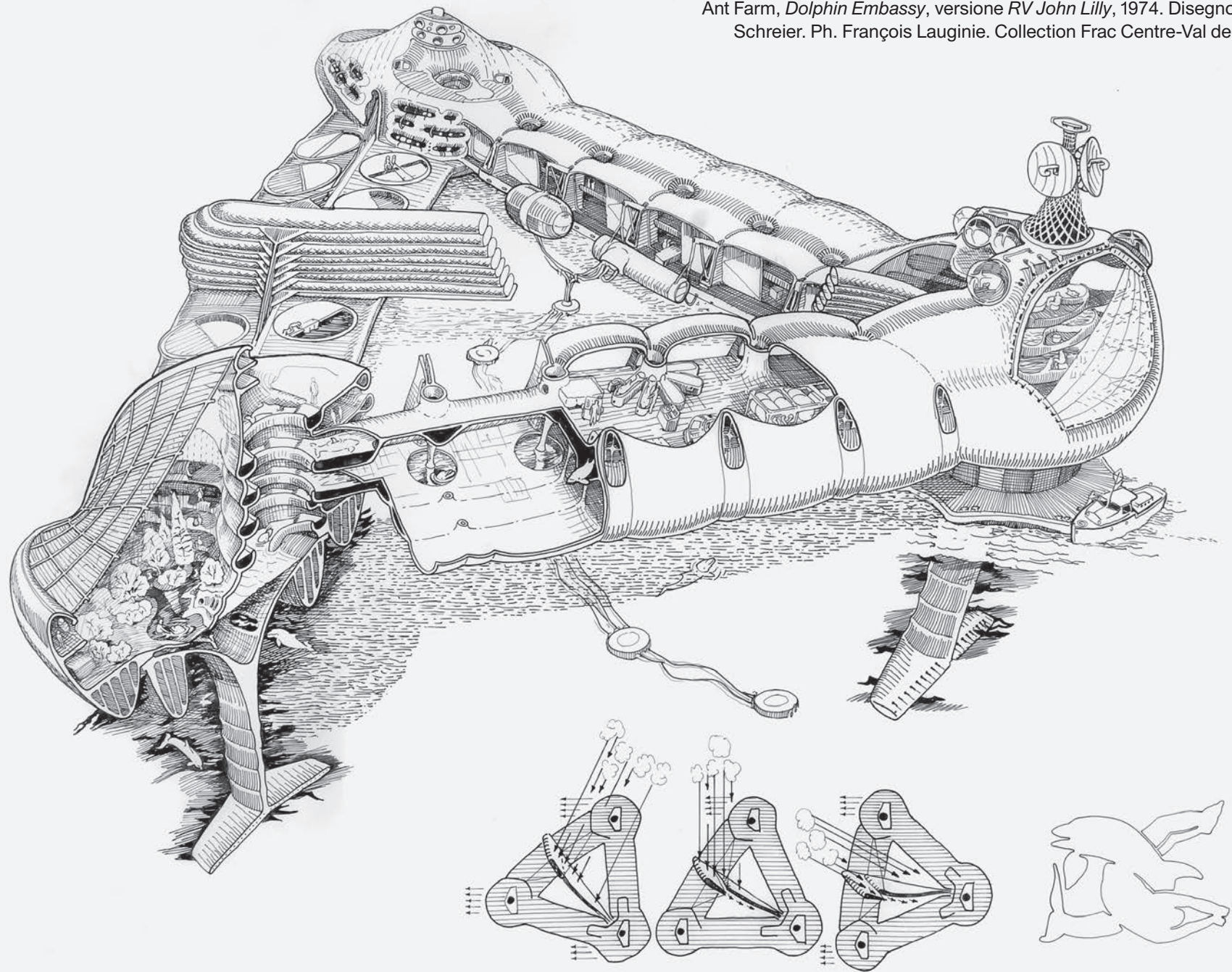
L'allusione al mondo organico è una traccia – talvolta manifesta, talvolta occulta – presente in tutta la produzione del collettivo, impiegata come mezzo per sondare i limiti e i risvolti più oscuri ed estremi dell'integrazione tra natura e tecnologia, in un contesto, quello degli anni Settanta, dove “la psichedelia, la stranezza, l'extraterrestre e l'esoterico avevano sostanzialmente iniziato a minare le narrazioni normative della realtà”[¶]. Il riferimento all'animalità, in particolare, è evidente in diverse opere e, a partire dal nome stesso scelto dal collettivo, è funzionale a instaurare un dialogo con gli aspetti meno normati dell'esperienza sociale e spaziale. Diversi esempi sono presenti all'interno del manuale *Inflatocookbook* del 1971: il volume raccoglie metodi e strategie per realizzare gli *inflatable*, le strutture gonfiabili con le quali il gruppo sperimenta intorno alla “percezione del corpo nello spazio lavorando attraverso i sentimenti di piacere e ansia suscitati dall'interazione sociale”[¶]. Il manuale riporta il progetto per il “serpente più grande del mondo”[¶]: una struttura gonfiabile colorata ed esplicitamente erotica al cui interno gli Ant Farm propongono “un'avventura corporale”^{¶¶} che inizia con un massaggio e finisce con “un invito a lasciarsi andare del tutto nella stanza della coda a sonagli”[¶]. Le architetture pneumatiche illustrate in *Inflatocookbook* presentano questioni progettuali affrontate in termini anatomici: i sistemi di ingresso, i giunti, le sezioni sono un repertorio di orifizi, cavità, pelli, lab-

bra e valvole che, grottescamente smembrati da corpi mostruosi, insidiano i codici dell'incontro sociale tanto quanto la tecnologia povera proposta dai gonfiabili sfida la Tecnologia ¶¶. L'evocazione di un'anatomia organica di scala superiore caratterizza anche le poche opere permanenti dal gruppo. La House of the Century realizzata in Texas, sulle rive del Mojo Lake nel 1972, è una residenza dal carattere tecno-organico, arcaico e futuristico allo stesso tempo, che allude alle creature selvatiche, bizzarre e dall'aura "preistorica" che popolano le paludi della zona: gli ambienti per il giorno e quelli per la notte, ospitati in volumi simili a grandi bulbi oculari, denunciano la natura della residenza, a metà tra una capsula spaziale e, secondo Germano Celant, "un grosso rospo" ¶¶, o "un grande alligatore con il muso rivolto verso l'acqua" ¶¶, proprio come "rettiliano" ¶¶ era uno dei primi modelli di studio dell'edificio. Il profilo della House of the Century ripropone, secondo Tyler Survant, il "riferimento tecno-zoomorfico" ¶¶ della pinna, ricorrente in tutta la produzione degli Ant Farm. Carattere tipico della coda delle Cadillac degli anni Cinquanta, aveva subito una continua evoluzione durante i Sessanta per poi estinguersi nei modelli prodotti successivamente, rappresentando quindi l'innovazione tecnologica così come la frenesia dell'iperconsumo, ma anche l'immaginario futuristico e le idee a esso connesse di mobilità e velocità, ascrivibili, allo stesso modo, alla fauna acquatica, dalla quale il carattere della pinna è mutuato in primo luogo.

Il tema della pinna trova massimo sviluppo nel progetto per una *Dolphin Embassy*, "un nuovo superhabitat coestensivo" ¶¶ galleggiante che critica i processi di addomesticamento per "curare una nuova diplomazia tra animali umani e le loro controparti selvatiche" ¶¶, con il quale gli Ant Farm si spingono a investigare potenzialità e limiti dell'interazione tra umanità, sviluppo tecnologico e dominio animale. *Dolphin Embassy* è parte della mostra "20/20 Vision", curata dal collettivo nel 1973 al Contemporary Arts Museum di Houston. Nel contesto della prima crisi energetica, il sottotesto dei diversi slogan e interrogativi da cui la mostra è accompagnata – "An Exhibit of Visions of the Future"; "A Scan on Tomorrow"; "Can Man Control Technology's Domination of Nature?" – intende stimolare riflessioni su ipotetiche visioni di futuro e sulla possibile evoluzione dello sviluppo tecnologico e, in particolare, indagare se "la tecnologia potesse essere controllata prima di riuscire a dominare negativamente la natura o se invece potesse servire a far vacillare la comprensione dei suoi creatori, diventando sempre più selvaggia, dannosa e ingovernabile" ¶¶. *Dolphin Embassy* contribuisce a tale riflessione con il progetto per "una stazione galleggiante per la comunicazione interspecie dedicata all'interazione umano-delfino in mare aperto, a lungo termi-

ne" ¶¶, elaborato intorno alla possibilità di sviluppare una forma di comunicazione e comprensione reciproca tra umani e delfini. Questo scenario era stato aperto dagli studi del neuroscienziato John Lilly, che, durante gli anni Sessanta, era riuscito a farsi finanziare dalla NASA ¶¶ una serie di progetti di ricerca finalizzati all'elaborazione di una forma di comunicazione con i delfini, avendo scoperto che questi animali sono dotati di un cervello paragonabile per dimensione a quello umano ¶¶. Il contesto in cui questi studi erano stati sviluppati era caratterizzato da un'opinione pubblica sempre più orientata alle questioni ambientali e che esprimeva una "nuova e diffusa preoccupazione culturale per il mondo sottomarino" ¶¶; nel corso degli anni Sessanta e Settanta, il delfino in particolare assurse a "incarnazione sorridente, super-intelligente, ultra-pacifica, eroticamente disinibita dell'olismo più appassionato, e venne adottato come totem della controcultura" ¶¶. Il fervore acceso dalla corsa allo spazio, inoltre, aveva costruito un immaginario che vedeva come possibile e imminente l'incontro con nuove civiltà provenienti da mondi lontani e sconosciuti. Nel 1961 Lilly stesso afferma come "nella prossima decade o nelle prossime due, la specie umana stabilirà dei contatti con altre specie: nonumane, aliene, forse extraterrestri, più probabilmente marine; ma sicuramente altamente intelligenti, forse anche intellettuali" ¶¶. Studiare un metodo per comunicare con gli animali marini costituiva, pertanto, un sistema per dare avvio all'urgente e necessario sviluppo di metodologie di comunicazione con altre specie. Gli esiti degli studi di Lilly dimostrano che "qualunque coppia o gruppo di cervelli di mammiferi può arrivare ad uno stato unificato di 'intreccio', uno stato di profonda interconnettività attraverso le menti" ¶¶. Questo "intreccio" avviene anche e soprattutto grazie alla prossimità spaziale, prossimità che, nel caso di umani e delfini, secondo Lilly è resa possibile da specifici ambienti per l'incontro, descritti dal neuroscienziato nel suo *Mind of the Dolphin*: "Possiamo allestire una speciale struttura in riva al mare da cui i delfini posso andare e venire come preferiscono. [...] L'uomo e il delfino si possono così incontrare in una posizione più paritaria" ¶¶. Lilly descrive la necessità di realizzare, accanto a un "edificio per la ricerca scientifica, idealmente un laboratorio delfino-umano" ¶¶ anche una "casa allagata, dove delfini e umani possono vivere ininterrottamente in stretta prossimità reciproca, giorno e notte, anno dopo anno" ¶¶. Sono fornite precise indicazioni spaziali, così come dettagli delle strutture: è fatto riferimento a speciali ascensori, utilizzabili e controllabili sia dagli umani che dai delfini e finalizzati a permettere a una specie di accedere e muoversi nell'habitat di appartenenza dell'altra. È riportato, inoltre, come sia necessario realizzare il laboratorio al





livello del mare, così che avvengano più scambi diretti, e sia auspicabile prevedere che gran parte dell'edificio sia allagato almeno fino a una quota di circa mezzo metro, in modo che i delfini possano muoversi al suo interno. La casa, invece, dovrebbe presentare, accanto a spazi per l'interazione tra le due specie, una parte riservata ai delfini (l'acqua profonda) e una riservata agli umani (non sommersa dall'acqua). Molte delle caratteristiche indicate da Lilly erano state integrate nella realizzazione del suo laboratorio di ricerca a St. Thomas, nelle Isole Vergini, dove era presente una grande piscina direttamente collegata al mare e una piattaforma d'osservazione, parzialmente allagata, protesa su di essa, così come stanze allagate che potevano ospitare un delfino e alcuni umani in coabitazione per diverse settimane.

Gli studi di Lilly e le minuziose descrizioni spaziali dei suoi esperimenti, così come la sua intenzione di "dare avvio a strutture 'libere' connesse al mare aperto" per proseguire la ricerca sulla comunicazione con i delfini, hanno avuto un'influenza importante su Doug Michels, principale promotore, tra i membri di Ant Farm, del progetto *Dolphin Embassy*, che, almeno in un primo momento, sembra integrare con precisione le indicazioni di Lilly. Il progetto attraversa infatti, durante gli anni Settanta, diverse fasi di sviluppo: cambiando spesso forma per assecondare le richieste di finanziamento avanzate dal gruppo, *Dolphin Embassy* parte dall'essere il progetto per una complessa struttura di ricerca galleggiante, per poi arrivare a costituire l'oggetto della sceneggiatura di un film chiamato *Brainwave*, passando per una spedizione no profit finanziata dalla Rockefeller Foundation, che doveva essere condotta a bordo di un laboratorio di ricerca simile a un motoscafo futuristico. Nel corso di questa evoluzione, anche le modalità di studio e relazione con i cetacei cambiano, ma architettura e tecnologia rimangono i mezzi per "interrogare l'interfaccia tra l'umano e il naturale, un'interfaccia che sonda i confini percettivi e di comunicazione tra le specie".

La prima versione del progetto, disegnata da Curtis Schreier nel 1974, è chiamata *Research Vector John C. Lilly* o, in breve, *RV John Lilly*, giocando sul termine americano per indicare un furgone dove si può vivere da nomadi; è una macchina/animale la cui pelle appare "elastica e muscolare", e il suo interno ha un carattere "corporeo". Il motivo della pinna ritorna nella grande vela triangolare, che muove il complesso grazie al vento come se fosse l'ala di un lepidottero. I delfini ascendono all'interno della *RV John Lilly* grazie a delle strutture elicoidali nello scafo d'ingresso, simili alla vite di Archimede, che richiamano gli ascensori immaginati da Lilly. Gli animali possono muoversi all'interno della struttura cava del laboratorio galleggiante, nei suoi

interstizi pieni d'acqua, nei suoi "passaggi tubolari [che] evocano i canali dell'orecchio interno, o la circolazione cardiovascolare" per emergere di tanto in tanto da aperture nella pavimentazione all'interno di spazi comuni. Uno dei tre fulcri intorno ai quali la struttura è costruita è il *Communication and Control Center*, il cuore del centro di ricerca dove vengono condotti esperimenti e test e dove una "finestra interspecie" consente a umani e delfini di studiarsi reciprocamente. All'interno dei bracci sono ospitati laboratori e spazi di studio, così come le aree dove vivono gli umani. Un "soggiorno" terra/acqua, detto *dolphin-human lounge "grotto"* costituisce un ambiente interno, una sorta di biosfera con alberi e uno specchio d'acqua che i delfini possono raggiungere attraverso i cunicoli pieni d'acqua all'interno della struttura e dal quale possono emergere per incontrare gli umani. In una successiva versione del 1977, la *Embassy* si trasforma in un laboratorio galleggiante lungo 50 piedi, con un ponte di osservazione e un'area dove svolgere esperimenti video, ma mancano completamente "spazi interspecie": la creazione di un'interfaccia tra umani e delfini è affidata al potere della tecnologia video, principale strumento impiegato per stimolare un codice comunicativo comune grazie alla sua "abilità di connettere linguaggio ed esperienza". Una capsula montata su un perno rotante consente di immergersi in acqua con videocamere e videoregistratori, e un apposito strumento consente di visualizzare i vocalizzi dei delfini utilizzando degli idrofoni. Doug Michels illustra le opportunità offerte dalla tecnologia video nella costruzione di una comunicazione interspecie: "Il videoregistratore ha un potenziale di feedback istantaneo, e grazie a degli schermi offriamo a delfini la possibilità di vedersi riflessi, e stimolare un linguaggio non verbale. [...] Non li alleniamo a fare nulla. Usiamo tipi diversi di mezzi visivi per stabilire un linguaggio. E il mezzo visivo nel nostro caso è la ripresa video e le immagini". Gli esiti degli esperimenti previsti sulla *Dolphin Embassy* sono aperti: il tipo e la forma di comunicazione interspecie può emergere spontaneamente dagli attori coinvolti, "umani, non umani, postumani, subumani a cui piace stare insieme e [che] hanno bisogno di dialogo o di un linguaggio per comunicare parte delle sensazioni legate all'esperienza di essere insieme". L'obiettivo è "sviluppare sistemi di comunicazione che trascendano concetti terreni come la politica, l'economia, e cose così". Nella versione del 1978, il laboratorio è ridisegnato nel progetto *Oceania*, evolvendo le proprie forme nella direzione di quelle di una navicella spaziale.

Dolphin Embassy non è quindi un progetto per il controllo dei delfini ma per il loro coinvolgimento in una comunicazione planetaria. Tuttavia, la prospettiva di stabilire una comunicazione

e un'integrazione sociale tra specie porta con sé, inevitabilmente, una questione politica. *Dolphin Embassy* apre a diverse riflessioni in merito alla posizione di attori "altri" coinvolti in progetti sviluppati da umani, o da una specie "dominante", iniziatrice del progetto. Già Lilly aveva anticipato alcune di queste questioni, osservando che stabilire effettivamente una comunicazione, un'alleanza egualitaria con un'altra specie avrebbe avuto implicazioni molto complesse, in grado di mettere a rischio la posizione antropocentrica intorno al quale il mondo e tutti i sistemi conosciuti sono costruiti:

Il giorno in cui una comunicazione è stabilita, l'altra specie diventa un problema legale, etico, morale e sociale. [...] Hanno raggiunto la soglia dell'umanità, per così dire. Se vanno oltre questo livello il problema diventa sempre più acuto e se raggiungono le abilità di conversazione di un essere umano normale, siamo nei guai. Alcuni gruppi di umani faranno un passo avanti in difesa delle vite di questi animali e fermeranno il loro uso in esperimenti; insisteranno che li trattiamo come umani e che gli diamo protezione medica e legale.▲

Nella narrazione intorno a *Dolphin Embassy*, i delfini non sono concepiti come "mammiferi marini individuali, ma come una 'civiltà oscura'▲ che merita un coinvolgimento diplomatico – da qui l'idea di un'ambasciata inclusa nel nome del progetto"▲. Questa concezione, che vede gli animali come una civiltà "altra", come "i cittadini di qualche tipo di nazione immaginaria"▲ è, secondo alcuni, problematica. Randolph Kinsuke Nakamura, nella propria dissertazione dottorale, riporta alcune dichiarazioni di Doug Hurr: "gli oceani sono l'ultima frontiera, giusto? Vogliamo aiutare a eliminare ciò che è successo con gli indiani d'America e gli aborigeni australiani"▲. Questa posizione denuncierebbe un progetto non scevro di una sottile logica coloniale, in quanto attivatore dello stesso "sguardo" sui delfini di quello innescato dagli zoo sugli animali, secondo Lisa Uddin: "Gli zoo funzionano come microcosmi o frammenti di un impero; sollecitano versioni dello sguardo etnografico, modellano gli animali selvatici prigionieri a immagine di soggetti umani colonizzati, e situano tutti i partecipanti allo zoo all'interno di strutture visive panottiche"▲. Questa circostanza sarebbe confermata dal tono della narrazione tenuta da Michels nella pubblicazione *Contact*, dove si fa riferimento al fatto che "la razza umana fonderà delle colonie nello spazio"▲ e dove si intuisce come *Dolphin Embassy* sia sempre più un campo di sperimentazione e acquisizione di sapere in vista dell'espansione dei limiti del mondo conosciuto, del contatto con nuove forme di vita, della scoperta di "nuova conoscenza, che inevitabilmente modi-

ficherà le strutture di pensiero all'interno delle quali la cultura umana convive"▲. Non stupisce che *Dolphin Embassy* evolva, durante gli anni Ottanta, in *Project Bluestar*, una stazione spaziale per uomini e delfini costruita intorno a una sfera piena d'acqua di 250 piedi di diametro, pensata come "un laboratorio di ricerca dedicato allo studio degli orizzonti della mente recentemente espansi, e all'investigazione del pensiero liberato dai legami gravitazionali terrestri"▲.

Se non altro, la migrazione di *Project Bluestar* nello spazio e l'ennesimo accento su una ricercata liberazione dalle "forze" terrestri – in *Dolphin Embassy* si cercava di trascendere idee terrene come la politica e l'economia – getta luce sulla centralità della componente ambientale nell'esperienza d'incontro con specie diverse. L'architettura/macchina non è solo un'interfaccia di comunicazione, ma anche una soglia tra ambienti diversi in grado di mediare tra le caratteristiche note di terra e aria e quelle di habitat dei quali l'umano non ha consapevolezza e di cui non conosce le norme, ma dei quali, tuttavia, deve fare esperienza per stabilire una connessione con altre specie incontrandole "almeno a metà strada nel loro elemento"▲. All'architettura si affida quindi il compito di costruire nuovi territori di mediazione, dove sia possibile superare strutture socioculturali consolidate e reinventare forme sociali▲ in un ambiente neutrale e favorevole a tutte le specie coinvolte. Questi territori possono agire come "camere di risonanza"▲, interfacce dove è possibile trasformare la percezione reciproca delle specie e instaurare una "relazione naturale e culturale che supera i limiti funzionalisti di uno scambio ecosistemico"▲.

✱ Cfr. *Ant Farm 1968-1978*, catalogo della mostra, a cura di C.M. Lewallen, S. Seid, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2004, p. 41.

☿ J. Marchessault, *Ecstatic Worlds: Media, Utopias, Ecologies*, The MIT Press, Cambridge Mass. 2017, p. 225.

⌋ G. Celant, *Ant Farm. The House of the Century*, in “Casabella”, 376, 1973, p. 27.

▲ *Ibid.*

⌋ R. Kinsuke Nakamura, *Architecture, Media, and Technologies of the Mind, 1948-1978*, tesi di dottorato, University of California, Los Angeles 2020, p. 6.

⌋ *Ant Farm 1968-1978*, cit., p. 17.

✱ Ant Farm, *Inflatocookbook* (1971), San Francisco 1973, p. 5.

⌋ *Ant Farm 1968-1978*, cit., p. 21.

⌋ *Ibid.*

✱ *Ibid.*

✱ G. Celant, *Ant Farm. The House of the Century*, cit., p. 27.

✱☿ G. Celant, *Gli Ant Farm visti da Germano Celant*, in “Domus”, 522, maggio 1973, pp. 28-29; anche in “Domus” online, 25 marzo 2011, www.domusweb.it/it/dall-archivio/2011/03/25/gli-ant-farm-visti-da-germano-celant.html, consultato il 07/10/2022.

✱⌋ F.D. Scott, *Ant Farm. Allegorical Time Warp: The Media Fallout of July 21, 1969*, Actar, Barcelona 2008, p. 146.

✱▲ Si veda T. Survant, *Biological Borderlands: Ant Farm's Zoopolitics*, in “Horizonte”, 8, autunno 2013, pp. 49-64, disponibile anche al link: www.tylersurvant.com/ant-farm, consultato il 07/10/2022.

✱⌋ *Ibid.*

✱⌋ *Ibid.*

✱✱ L. Flyntz, *Ant Farm's Visions for 2020: A Wilderness of Tomorrows | Visioni di Ant Farm per il 2020. Una natura selvaggia del domani*, in “Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory”, 3 (Nella selva | Wildness), autunno-inverno 2020, p. 175.

✱⌋ Ant Farm, *Dolphin Embassy*, 1977 (UC Berkeley, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, 2005.14.298.2).

✱⌋ Già l'esercito americano aveva avviato, dall'inizio degli anni Sessanta, il *Navy's Marine Mammal Program*, desecretato negli anni Novanta, nell'ambito del quale era stato sviluppato un piano segreto per “arruolare” delfini durante la guerra in Vietnam. Si veda D.G. Burnett, *A Mind*

in the Water, in “Orion Magazine” online, giugno 2010, www.orionmagazine.org/article/a-mind-in-the-water, consultato il 07/10/2022.

☿ Si veda J.C. Lilly, *Man and Dolphin. Adventures on a New Scientific Frontier*, Doubleday, New York 1961.

✱ E. Meyer, *The Limit of Limitlessness*, in D. Diederichsen, A. Franke (a cura di), *The Whole Earth. California and the Disappearance of the Outside*, Sternberg Press, Berlin 2013, p. 146.

☿☿ *Ibid.*

☿⌋ J.C. Lilly, *Man and Dolphin*, cit., p. 7.

☿▲ R. Kinsuke Nakamura, *op. cit.*, p. 14.

☿⌋ J.C. Lilly, *The Mind of the Dolphin. A Nonhuman Intelligence*, Doubleday, New York 1967, p. 165.

☿⌋ Ivi, p. 166.

☿✱ *Ibid.*

☿⌋ Ivi, p. 172.

☿⌋ Si veda *Ant Farm 1968-1978*, cit., p. 79.

⌋☿ Si veda D. Michels, *Contact: Journal of The Dolphin Embassy*, marzo 1978 (UC Berkeley, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, 2005.14.188).

⌋✱ R. Kinsuke Nakamura, *op. cit.*, p. 153.

⌋☿ Cfr. T. Survant, *art. cit.*

⌋⌋ *Ibid.*

⌋▲ *Ibid.*

⌋⌋ Cfr. *ibid.*

⌋⌋ Si veda J. C. Lilly, *The Mind of the Dolphin. A Nonhuman Intelligence*, cit., pp. 166-167.

⌋✱ T. Survant, *art. cit.*

⌋⌋ Ant Farm, *Embassy to the Dolphins. Bringing modern technology to the least developed nation of all*, in “Esquire”, Marzo, 1975, p. 84.

⌋⌋ Si veda D. Diederichsen, A. Franke (a cura di), *op. cit.*, p. 149.

▲☿ T. Survant, *art. cit.*

▲✱ Ant Farm, *Interspecies Communication: Dolphin Embassy Press Conference*, in Id., *Video Communication Unit*, Stati Uniti d'America, 20 luglio 1976, a partire da 6:16 min, www.media-burn.org/video/video-communication-unit, consultato il 07/10/2022.

▲☿ *Ibid.*

▲⌋ *Ibid.*

▲▲ Si veda D. Michels, *op. cit.*

▲⌋ J. C. Lilly, *Man and Dolphin*, cit., pp. 123-124.

▲⌋ Il testo originale riporta l'espressione “delphic civilization”; R. Kinsuke Nakamura segnala come il termine “delphic” sia utilizzato da D. Michels in un'e-mail del 21 settembre 1998 a Teresa S. Peri. Si veda R. Kinsuke Nakamura, *op. cit.*, nota 2, p. 153.

▲✱ Ivi, pp. 152-153.

▲⌋ Ivi, p. 172.

▲⌋ Si veda C. Nolte, *The Art of Conversation with Bottlenosed Dolphins*, in “San Francisco Chronicle”, 14 gennaio 1977, citato in R. Kinsuke Nakamura, *op. cit.*, nota 51, p. 171.

⌋☿ Si veda L. Uddin, *Zoo Renewal: White Flight and the Animal Ghetto*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2015, p. 8, citato in R. Kinsuke Nakamura *op. cit.*, nota 52, p. 172.

⌋✱ D. Michels, *op. cit.*

⌋☿ *Ibid.*

⌋⌋ J. Marchessault, *op. cit.*, p. 225.

⌋▲ J.C. Lilly, *The Mind of the Dolphin*, cit., p. 155.

⌋⌋ T. Survant, *art. cit.*

⌋⌋ I. Stengers, *In Catastrophic Times: Resisting the Coming Barbarism*, Open Humanities, London 2015, p. 153; ed. or. *Au temps des catastrophes. Résister à la barbarie qui vient*, Editions la découverte, Paris 2009, citato in J. Leveratto, *Posthuman Architectures. A Catalogue of Archetypes*, ORO Editions, Novato 2021, p. 218.

⌋✱ J. Leveratto, *op. cit.*, p. 165.

CITTÀ DEI GABBIANI. UNA SELVA NELL'ARIDO DESERTO VULCANICO

DAMIANO DI MELE

Progetto indagato

Fernando Higuera, *Ciudad de las gaviotas*, Lanzarote, 1970

201

CITTÀ DEI GABBIANI

Posso benissimo immaginarmi di essere stato trasportato sul corpo lunare. Perché non dovrei figurarmi la Luna come qualcosa di simile a una Terra, dunque, simile a una dimora animale? Anzi a partire dalla Terra possono benissimo immaginare me stesso come un uccello che vola su un corpo lontano, oppure come un pilota di aereo che decolla e che va ad atterrare lassù. E posso anche immaginare che là ci siano degli uomini e degli animali. Ma mi capiterà di chiedermi: “Come sono arrivati sin qua?”[†]

METAFORA LUNARE

Lanzarote è un campo sperimentale ideale per gli astronauti. L'impossibile, il trascendente, il sovrumano è l'intera isola; qualcosa di completamente a parte nella geografia del mondo. Una metafora lunare. In questo viaggio reale e al contempo immaginario, alla ricerca di corpi architettonici sotto forma di creature fantastiche, si proverà a considerare l'isola come la superficie della Luna. Una “Terra” desiderata, unico satellite naturale ormai ampiamente svelato attraverso i viaggi fantastici di Jules Verne raccontati nel celebre testo *De la Terre à la Lune*[‡], ma anche durante la prima spedizione di *Apollo 11* (1969), fino a giungere alla missione *Pangea*[¶] del 2021. Proprio in occasione di quest'ultima, l'Agenzia Spaziale Europea, invia i suoi astronauti sull'isola vulcanica spagnola nell'arcipelago delle Canarie, con l'obiettivo di testare l'equipaggiamento.

A Lanzarote i tunnel di lava e le geometrie vulcaniche generano un paesaggio che ricorda le sterminate pianure dei *mari lunari*. L'isola, anticamente sommersa – nella sua intera geografia – da lava vulcanica, oggi presenta una costellazione di scogliere (faleisie inattive) a picco sul mare[¶]. In questa narrazione, la superficie della pseudo-Luna è intesa come *selva*, custodisce un'ambiguità semantica, è il luogo dell'enigma, sede di infiniti imprevisti ma anche di inedite visioni e nuove scoperte. L'isola e le sperimentazioni architettoniche, che in questa ricerca vengono introdotte, appartengono al mondo dell'illusione che Kant definisce il “gioco che rimane anche quando si sa che il presunto oggetto non è reale”[‡]. “Quello che succede al mistero di Lanzarote è analogo a ciò che accade al mistero di Venezia”, scrive Juan Ramírez de Lucas; “nessuna parola è adatta a spiegarlo, per tentare una definizione approssimativa, o per dedurre un'immagine attraverso la descrizione verbale. E non è che ci siano somiglianze, l'unica identità possibile è quell'impossibilità di poter rappresentare attraverso il linguaggio due luoghi in cui il mistero magico è più esplicito che in qualsiasi altra parte del mondo”[‡].

Una vera e propria “missione lunare”, lo sbarco a Lanzarote dell’architetto madrileni Fernando Higuera (1930-2008). Un viaggio esplorativo in compagnia del suo amico e artista lanzaroteño César Manrique nel 1963. Quest’ultimo – prima di Higuera – costruisce l’immaginario necessario a una lettura del territorio inteso come “paesaggio” nella sua più ampia accezione del termine, e interviene nello stesso per rafforzarlo e valorizzarlo. In definitiva mette in marcia una serie di operazioni artistiche che trasformano le difficili condizioni di vita dell’isola, riattivando e divulgando la sua potenza espressiva. Iñaki Ábalos, considera i due non solo come stretti collaboratori ma soprattutto come necessari l’uno all’altro: “una combinazione imprevedibile di puri creatori”[†]. Manrique, attraverso i suoi dipinti, trasforma così l’isola di Lanzarote: da territorio ostile a paesaggio sublime. Egli inizia il suo lavoro di artista con opere pittoriche astratte distinte per una forza espressiva e materica. I colori predominanti nei suoi dipinti sono quelli meticolosamente studiati e campionati dal paesaggio stesso di Lanzarote: nero basaltico, verde metallico dell’ossido presente nelle acque del lago Verde, rosso della lava ardente, blu dell’acqua salina corrosiva e infine il bianco dell’architettura vernacolare. La sua arte materica trasforma la percezione di questi colori, costruendo una storia, memorabile, che ha la capacità di tradurre il paesaggio in opera d’arte[‡].

Fernando Higuera visita Lanzarote in seguito all’incarico ricevuto per lo studio urbanistico ed architettonico nella zona a sud dell’isola. “César Manrique mi aveva parlato con passione dei suoi borghi, del colore della sua terra e della sua gente, però la realtà superava tutto ciò che avevo immaginato” con queste parole egli apostrofa il primo approdo sull’isola[§]. All’arrivo, è lo stupore della scoperta a manifestarsi come stato emotivo. È l’entusiasmo a rivelarsi di fronte alla grandezza – ancora vergine – nel luogo in cui un giorno si sarebbero dovute concretizzare le sue idee. In questo stupore si confondono la sorpresa per l’affinità e quella per la dissomiglianza, con qualcosa di già visto o atteso. Se gli astronauti eludono lo stupore perché estremamente attenti alla propria missione, Fernando Higuera trova il tempo di apprezzare e ricordare il momento dell’*aletheia*, intesa come attimo dello svelamento e della rivelazione, nonché conoscenza di un mondo altro. Consapevole che, un giorno, quell’entusiasmo e quella gioia si trasformeranno in paura e timore perché qualunque tipo di architettura sottrae incanto a ciò che è già un capolavoro.

MOSTRI NEL DESERTO VULCANICO

Immaginiamo di essere sul confine tra il visibile e l’invisibile, tra la Terra e la Luna. In questo scenario – Fernando Higuera – inve-

Fernando Higuera, esploratore e fotografo sull’isola di Lanzarote, presumibilmente tra il 1963 e il 1969. Courtesy Fundación Fernando Higuera



ce di attendere o partecipare passivamente all'apparizione di qualcosa, la pretende. È proprio su questa "superficie lunare" che egli trova terreno fertile per una serie di proposte progettuali basate su logiche che oscillano tra il bestiale e il mostruoso, opere "estrane al consueto ordine naturale" ¶ ¶. Se da un lato architettura e animali sembrano non avere punti di contatto, dall'altro, l'architetto austriaco Frederick Kiesler, si dedica negli anni Quaranta del Novecento alla stesura di un libro, rimasto fino a ora inedito, dal titolo *Magic Architecture* ¶ ¶. In quest'opera, Kiesler raccoglie testi ed esempi paradigmatici della cosiddetta "architettura anonima", dedicando grande attenzione agli *habitat* degli animali.

Da qui in poi vengono analizzati e raccolti una serie di tentativi progettuali, dettati da una ricerca e da una metodologia chiara, lasciati da Fernando Higuera in eredità all'isola. Gli episodi architettonici sono tenuti insieme da una logica insediativa fortemente legata al tema dell'immaginazione. *Immaginazione* è, da definizione etimologica la possibilità di evocare o produrre immagini indipendentemente dalla presenza dell'oggetto cui si riferiscono. Come già Aristotele aveva osservato, l'immaginazione conferisce all'anima possibilità varie, attive o passive, su cui spesso i filosofi insistono. Le immagini di cui parla Sant'Agostino, vengono generate dalle cose corporee e per mezzo delle sensazioni: "le quali, una volta ricevute, si possono con grande facilità ricordare, distinguere, moltiplicare, ridurre, estendere, ordinare, ricomporre in qualunque modo piaccia al pensiero" ¶ ¶.

La produzione di queste visioni architettoniche inizia nei primi anni Sessanta, proprio nel momento in cui Fernando Higuera riceve l'incarico per la progettazione del *Plan parcial de urbanización* a Playa Blanca dove disegna la prima idea di progetto per Lanzarote. La prima opera commissionata consiste in un complesso di 1500 appartamenti, 800 bungalows, 200 alloggi sovvenzionati, un hotel di 120 camere e un edificio sperimentale. Durante il primo sopralluogo, l'architetto resta particolarmente affascinato dal paesaggio agricolo di La Geria ¶ ¶, solcato da un antico metodo di coltivazione delle viti, volto a ripararle dal vento. Si tratta di un vero e proprio "formicaio" a scala umana, dal carattere primitivo, da cui Higuera riprende e rielabora le forme e le geometrie per la sua proposta progettuale. Il *Plan parcial de urbanización* risulta a tutti gli effetti una trasfigurazione dell'immagine dell'orografia del terreno, una citazione della *selva* lanzaroteña sotto forma di architettura e natura antropizzata.

Tenendo conto delle condizioni climatiche e geologiche dell'area, il complesso urbano si adatta alla morfologia del terreno e risolve una serie di evidenti problemi che oscillano dal contatto diretto verso il mare, alla presenza di forti venti, fino ad arrivare

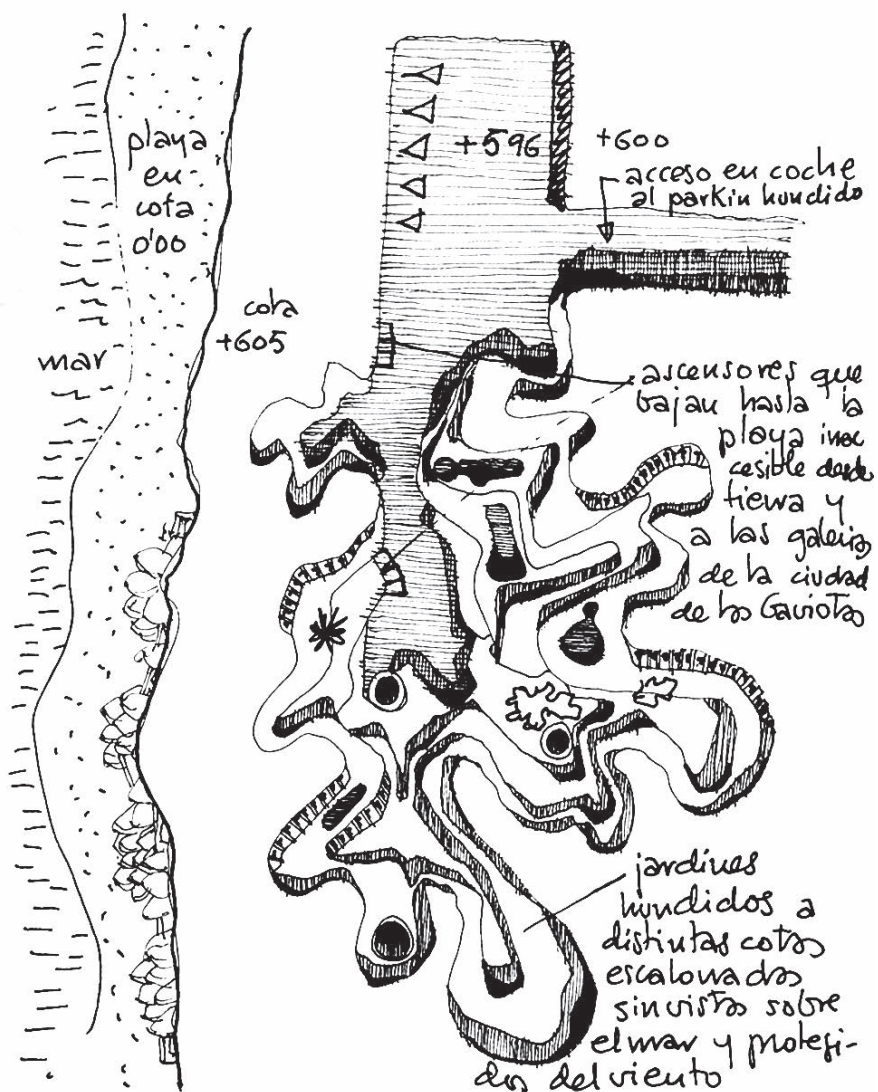
alla mancanza d'acqua sull'intera superficie dell'isola. Le geometrie coniche degli alloggi rendono ottimale l'approvvigionamento idrico necessario. Prendendo come esempio i raccolti di La Geria, l'acqua piovana viene diretta verso il vertice inferiore del cono per essere raccolta in una cisterna nascosta sotto la piazza circolare, come nella scena di un teatro greco. Il progetto prevede nuclei abitativi aperti verso il mare, disposti su più livelli in base alle differenti tipologie di appartamenti che vengono così protetti dai venti ¶ ¶.

Tra il 1963 e il 1969, dopo il famoso viaggio con César Manrique, inizia un periodo fertile per la sua carriera, a tal punto da divulgare le visioni utopiche all'interno di riviste nazionali e internazionali con l'intento di trasformare – anche solo attraverso le idee – l'intera isola. Una metamorfosi dalla durezza sterile di un tempo alla bellezza muta, ambita e sognata dallo stesso architetto.

Tra le pieghe dei vulcani, negli spazi interstiziali inaccessibili – perché sommersi da lava – si innesta la proposta progettuale di *Montaña Bermeja* del 1970, un'altra utopia urbana di Fernando Higuera. La proposta fa leva sulla definizione in serie di "trincee" scavate nella lava sulla base inferiore del vulcano. Sommergere quindi le abitazioni con i relativi patii e giardini ipogei, scavati nella lava ad una profondità di tre metri sottoterra, corrisponde alla sua idea di progetto. Gli alloggi, nelle parole di Higuera, vengono protetti dai venti non solo dall'imponente presenza di *Montaña Bermeja*, ma anche perché non sporgono dal mare di lava. Dalla cima, inoltre, si possono osservare dall'alto verso il basso, le diverse case – come tessuti bianchi stesi sul terreno –, con i relativi accessi alle spiagge private mediante un sentiero incastonato nella lava ¶ ¶.

Tra le fantasie sognate dal progettista, emerge anche l'*Hotel Gran Lujo Dromedario* (1971), concepito sotto forma di città complessa con percorsi imprevedibili e ripari intimi. La struttura è pensata per essere costruita in un'area a sud dell'isola, in riva al mare, vicino al vulcano noto come *Montaña Roja* che funge da protezione e riparo per l'intero complesso. Per lo sviluppo dell'intero complesso, Fernando Higuera si lascia persuadere dalle fotografie dell'architettura popolare tipiche dell'isola che César Manrique pubblica nel libro *Lanzarote. Arquitectura inédita*. Ciò che resta del progetto sono, tuttavia, solo alcuni disegni che lasciano intravedere il rapporto diacronico tra l'hotel e i vulcani circostanti. L'enigma dei disegni che restano del progetto, generato dalla relazione tra l'ambiente costruito e quello naturale, è incarnato nella figura del dromedario stesso: un animale da un lato legato al deserto inteso come il luogo meno abitato del mondo, dall'altro legato alla città perché sin dall'antichità addomesticato. Nei disegni Higuera ha dato un contributo epistemologico, per il dibattito

Fernando Higuera, *Ciudad de las gaviotas*, Lanzarote, schizzo di progetto del giardino superiore con annotazioni "Esquema Planta", inchiostro su carta, frammento 31,5 x 21 cm, 1970. Courtesy Fundación Fernando Higuera



tito architettonico spagnolo degli anni Settanta, alla definizione di "vulcano" e "dromedario". Abbracciando la tensione tra natura e architettura all'interno dello stesso spazio grafico, questo insieme di disegni costituisce un tentativo di conciliare spazialmente due principi apparentemente divergenti: architettura e natura.

Attraverso questi disegni e queste proposte, Higuera non definisce solo l'architettura dell'hotel, ma anche la sua protesta, la sua costruzione e il suo linguaggio nonché il suo legame empatico con Lanzarote¹¹.

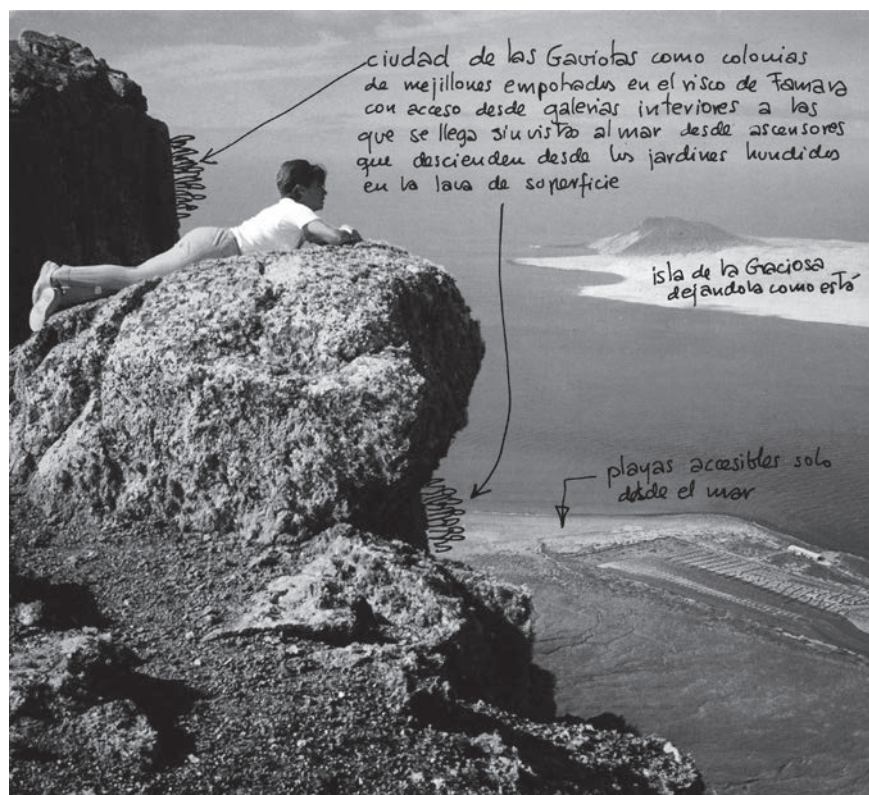
NIDIFICAZIONE: LA CITTÀ DEI GABBIANI

Il "nido" è da sempre l'archetipo della dimora, della casa, uno spazio che continuamente si discioglie e si ricompone con lentezza a partire da noi stessi¹². Sono molteplici le accezioni della parola *nido* che compaiono nel dizionario italiano e indefinite le interpretazioni che al lemma possono essere associate: da quelle formali a quelle estetiche, fino a giungere alle più disparate funzioni che il nido esercita all'interno della città o del paesaggio antropizzato.

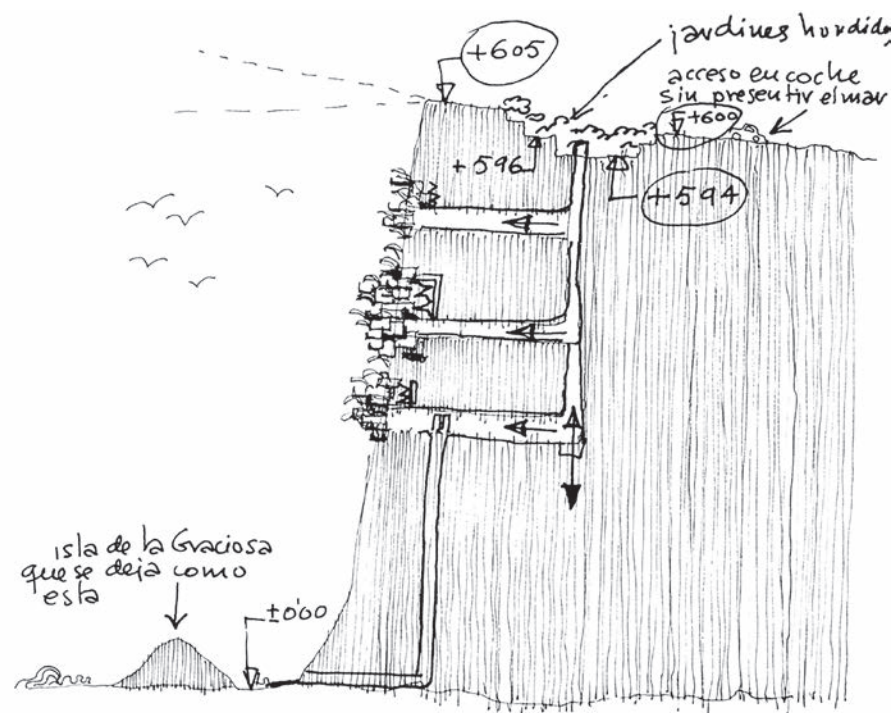
Una gigantesca impronta, a seicento metri di altezza, è la traccia del progetto di Fernando Higuera la *Ciudad de las gaviotas*¹³. Una città "sognata", sospesa sull'iconica falesia di Famara. Insieme al *Plan parcial de urbanización*, *Montaña Bermeja* e *Hotel Gran Lujó Dromedario*, costituisce il ciclo immaginario – quanto surreale – di episodi architettonici degli anni Settanta per "l'isola dei vulcani". Tutti i progetti presentati in precedenza, compreso il seguente, sono da considerarsi complementari; ognuno di essi trova un'autentica chiave di lettura dell'ambiente circostante. Proprio sulla cima del Risco de Famara, si innesta il giardino scavato nella roccia, dalla forma "mostruosa", origine del percorso ascensionale che introduce ai differenti ambiti della "città dei gabbiani". Il luogo di progetto è da considerarsi il punto più alto di Lanzarote, sulla linea di confine tra cielo e terra. Fino a quando non si giunge al bordo del precipizio non ci si rende conto del taglio verticale della roccia che cade a strapiombo sulla spiaggia sottostante. Come di solito l'architetto studia nei diversi progetti disegnati per Lanzarote, i giardini alla quota superiore risultano affondati nella roccia, protetti dal vento, senza una vista diretta al mare e all'isola La Graciosa. Da questi, come per magia, si giunge infine agli alloggi che sono rivolti verso il mare.

La forma dei giardini scavati interpreta il carattere e le geometrie dell'erosione delle rocce presenti sull'isola che l'architetto esplora, fotografa e cataloga. In definitiva, un meticoloso lavoro di integrazione dell'architettura nel paesaggio naturale. Un *modus operandi* che Higuera abbraccia dopo il primo viaggio sull'isola, insieme all'artista e amico César Manrique. Entrambi conside-

Fernando Higuera, *Ciudad de las Gaviotas*, Risco de Famara, Lanzarote. Fotografía de Fernando Higuera con anotaciones di progetto, 1970. Courtesy Fundación Fernando Higuera



Fernando Higuera, *Ciudad de las gaviotas*, Lanzarote, schizzo di progetto della sezione con annotazioni "Esquema Sección", inchiostro su carta, frammento 31,5 x 21 cm, 1970. Courtesy Fundación Fernando Higuera



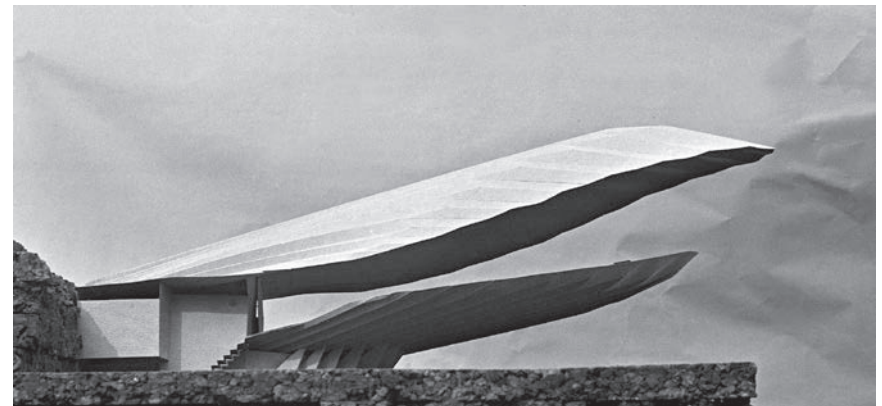
rano questo luogo come “uno dei pochi posti al mondo dove è possibile vedere ancora la superficie terrestre allo stato embrionale”[†] λ , un territorio inesplorato.

Il “vuoto” viene in questo caso definito come asportazione di materia. Un vuoto generato per sottrazione – nella poetica dell’architetto – non è uno spazio marginale, ma è a tutti gli effetti esito di un complesso processo intuitivo. Higuera utiliza il metodo della “sottrazione” come strategia progettuale, ricordando il celebre scultore Eduardo Chillida che, nelle sue opere, esplicita i confini di un “luogo” sostituendo con lo “spazio” la materia estratta[‡] λ . Il vuoto può essere definito oltretutto attraverso il termine *buco*, in quanto anche i buchi rappresentano l’assenza di materia. Si tratta di oggetti materiali che coincidono con il loro intorno. Oppure sono fatti di spazio: “Lo spazio è in un certo senso, la materia dei buchi; o, se si preferisce, lo spazio è per i buchi quel che la materia è per gli oggetti materiali”[‡] λ .

Fernando Higuera descrive così il progetto: “Prima di arrivare al mare si scendeva tramite degli ascensori, si partiva a 600 metri sul livello del mare ed avevi soste ogni x metri e da lì i corridoi portavano ad alcuni ambienti scolpiti nella pietra pomice. L’ho proposto come navi alte 20 metri per 5 e infine delle aperture verso la scogliera. Ho inserito un guscio sotto e un altro sopra come conchiglie socchiuse aggettanti sul mare. Non rovinavano il paesaggio e gli alloggi, si vedevano solo di notte come lucciole”[‡] λ . Il progetto è un riparo per l’uomo: una nuova idea di città che allude, sin dal titolo, ad un articolato sistema di nidificazione. Il “nido” in termini architettonici è una costruzione che ci isola dal caos esterno e offre un rifugio essenziale. Sarah Robinson nel suo *Nesting. Fare il nido. Corpo, dimora, mente*[‡] λ svolge un’intensa indagine filosofica, architettonica e scientifica dedicata al legame profondo tra gli edifici e le emozioni in particolar modo al tema degli alloggi minimi[‡] λ .

L’arrivo sulla cima della scogliera avviene, quasi impercettibilmente, attraverso un dolce declivio dall’interno dell’isola. Nessuno può immaginare che, dall’altra parte, si possa improvvisamente avere l’immagine nitida dell’intero arcipelago: l’isola La Graciosa, Montaña Clara, Alegranza e Roque del Oeste. L’architetto progetta – con l’idea di non alterare l’immagine del paesaggio – una serie di spazi sommersi, riparati dal vento e collocati sul bordo del precipizio. La “selva”, in quell’arido deserto vulcanico, accoglie la discesa verticale nelle viscere della terra. Fernando Higuera prevede quindi dei vani ascensori che giungono fino alla spiaggia di Famara, altrimenti non accessibile. Durante il percorso, a diverse altezze, si intercettano delle gallerie orizzontali innestate alla scogliera che conducono gli abitanti

Fernando Higuera, *Teatro Infantil*, Madrid, Concorso per il Premio Nacional de Arquitectura (2° premio), 1959, fotografia del modello. Courtesy Fundación Fernando Higuera



dai giardini superiori ai diversi livelli degli alloggi. Questi ultimi, nascosti tra le pieghe della falesia, rievocano una vera e propria “colonia di molluschi” incastonati nella scogliera. La forma di questi molluschi viene qui riproposta a partire dal concorso del *Teatro Infantil* 2, secondo classificato del Premio Nazionale di architettura nel 1959. Si tratta di un guscio di 22 metri di oggetto in cemento armato per un’architettura che mette in scena la sua imponente muscolatura. Questa struttura è composta da tre distinti elementi architettonici: la copertura, le gradinate e il nucleo di servizio 3.

Il progetto della *Ciudad de las gaviotas*, seppur non realizzato ed “estraneo al consueto ordine naturale”, diventa un modello, l’origine di nuove sperimentazioni abitate con cui l’architetto si cimenterà negli anni successivi nella sua città d’origine, Madrid. Ritroviamo simili connotati nel progetto per la sua casa-studio denominata *Rascainfiernos* realizzata nel 1973 4. Egli mette a punto una logica insediativa basata sull’estetica della scomparsa. Proprio come avviene per gli animali con la costruzione di un luogo di protezione, un nido o una tana, ma anche un covo, un nascondiglio sotterraneo, tremendo e consolatorio al tempo stesso. In questi casi, pensati come fossero un *buen retiro*.

In conclusione, la metafora lunare ritorna. Gli astronauti dopo la prima missione possono pensare che della Luna si sia già visto tutto, come potrebbe accadere per chi visita Lanzarote. Invece no, è proprio un paesaggio del genere – apparentemente privo di contenuti – fonte di inesauribile conoscenza e luogo di sperimentazioni e continue scoperte. Così, attraverso ricorrenti ipotesi progettuali e fantasie sognate, soprattutto da parte di nuovi progettisti, l’isola rimarrà sempre sinonimo di eternità 5.

6 E. Husserl, *Rovesciamento della dottrina copernicana nell’interpretazione della corrente visione del mondo*, in “aut aut”, 245, 1991, pp. 3-18; ed. or. *Grundlegende Untersuchungen zum phänomenologischen Ursprung der Raumlichkeit der Natur* (manoscritto D17, 1934), in M. Farber, *Philosophical Essays in Memory of E. Husserl*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1940, pp. 307-325.

7 J. Verne, *De la Terre à la Lune, trajet direct en 97 heures 20 minutes*, Pierre-Jules Hetzel, Paris 1865.

8 La missione *Pangea* prende il nome dall’antico supercontinente terrestre e intende preparare gli astronauti proprio alle spedizioni su altri corpi celesti. Il 15 novembre 2021, l’Agenzia Spaziale Europea (ESA) ha presentato alla stampa, dall’isola di Lanzarote, i dettagli della missione.

9 Si veda C. Arroyo Zapatero, *Lanzarote y César Manrique. Un ejemplo de redescubrimiento por artealización*, in F.J. Maroto Ramos, S. Martín Blas (a cura di), *PhD Cult. Investigaciones en Curso en Proyectos Arquitectónicos Avanzados #01 / PhD Cult. Ongoing Research in Advanced Architectural Design #01*, Ediciones Asimétricas, Madrid 2021, pp. 24-29.

10 I. Kant, *Antropologia pragmatica*, Laterza, Roma-Bari 1985, p. 33; ed. or. *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, 1798.

11 J. Ramírez de Lucas, *Alguna consideración sobre Lanzarote y su arquitectura popular*, in C. Manrique, *Lanzarote. Arquitectura inédita*, Valverde, San Sebastián 1974, p. 89.

12 I. Ábalos, *Fernando Higuera, infinito*, in “El País”, 05/07/2008, www.elpais.com/diario/2008/07/05/babelia/1215212776_850215.html, consultato il 13/08/2022.

13 “Il piacere profondo, ineffabile, che è camminare in questi campi deserti e spazzati dal vento, risalire un pendio difficile e guardare dall’alto il paesaggio nero, scorticato, togliersi la camicia per sentire direttamente sulla pelle l’agitarsi furioso dell’aria, e poi capire che non si può fare nient’altro, l’erba secca, rasente al suolo, fremiti, le nuvole sfiorano per un attimo le cime dei monti e si allontanano verso il mare, e lo spirito entra in una specie di trance, cresce, si dilata, manca poco che scoppi di felicità. Che altro resta, allora, se non piangere?”. J. Saramago, *24 luglio (I Diario 1993)*, in Id., *Quaderni di Lanzarote*, Feltrinelli, Milano 2017, p. 15; ed. or. *Cadernos de Lanzarote*, Editorial Caminho, Lisboa 1994.

14 Si veda F. Higuera, *Notas sobre una isla*, in *Fernando Higuera 1950-2008. Desde el origen*, catalogo della mostra a cura di L. Botia, Museo ICO, Ediciones Asimétricas, Madrid 2019, p. 184.

15 Si veda a questo proposito AA.VV., *El Departamento. Programas docentes del Departamento de Proyectos Arquitectónicos ETSAM / UPM*, Ediciones Asimétricas, Madrid 2020, pp. 228-231.

16 Frederick Kiesler nel suo *Magic Architecture*, scritto intorno alla fine della Seconda guerra mondiale, indaga i campi dell’antropologia culturale, della psicologia umana e animale, della biologia e della storia naturale. Secondo Kiesler, “l’architettura magica è l’architettura di ogni uomo”, un’architettura che media tra sogno e realtà, mentre affronta i problemi urgenti dell’esistenza umana dopo un periodo di devastazione globale.

17 Si veda la voce “immaginazione” in N. Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, Utet, Torino 1968, pp. 464-465.

18 Per riuscire a coltivare la vite in un ambiente vulcanico, così arido e ventoso, i contadini di Lanzarote hanno pensato di scavare dei solchi nella ghiaia vulcanica di alcuni metri di profondità. Sotto allo strato di ghiaia è presente, infatti, il terreno fertile dove le piante possono crescere riparate dal vento.

19 Si veda *Fernando Higuera 1950-2008. Desde el origen*, cit., pp. 116-121. Nel 1969 il *Plan parcial de urbanización* diventa il primo progetto di Fernando Higuera richiesto dal MOMA di New York.

20 Ivi, pp. 190-191.

21 Si veda García Ovies A., *El Pensamiento creativo de Fernando Higuera*, Diseño Editorial, Madrid 2020.

22 L’accezione principale indica un “piccolo ricovero che gli uccelli si costruiscono per covare le uova e allevare i piccoli. Questo può essere fabbricato sia con la terra, sia utilizzando cavità e ripari naturali”. Dizionario Treccani online, voce “nido”, www.treccani.it/vocabolario/nido, consultato il 13/07/2022.

23 Si veda Casais Pérez N., Grau Valldosera F., *Un erizo sin púas. La casa subterránea de Fernando Higuera. Influencias de César Manrique, la isla de Lanzarote, y la arquitectura anónima española*, in *actas digitales de las comunicaciones aceptadas al VI Congreso Internacional Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: El proceso del proyecto*, Fundación Alejandro de la Sota, Madrid 2020, www.congresopionerosarquitectos.com/comunicacion/62d7f62ae8afbb8099c7c6ac, consultato il 13/09/2022.

24 *Fernando Higuera 1950-2008. Desde el origen*, cit., p. 184.

25 Si veda E. Chillida, *Lo spazio e il limite. Scritti e conversazioni sull’arte*, a cura di S. Esengrini, Christian Marinotti, Milano 2010.

26 R. Casati, A.C. Varzi, *Buchi e altre superficialità*, Garzanti, Milano 2002, p. 47, ed. or. *Holes and Other Superficialities*, The MIT Press, Cambridge Mass., 1994.

27 Si veda F. Higuera, *Fernando Higuera: curriculum vitae 1959-1984*, SAFER Reprografia, Madrid 1985, pp. 401-402.



S. Robinson, *Nesting. Fare il nido. Corpo, dimora, mente*, Safarà Editore, Pordenone 2016; ed. or. *Nesting: Body, Dwelling, Mind*, William Stout Publishers, San Francisco 2011.



Si veda la conferenza Domustalks “Fare nido. Progettare una casa sicura partendo da sé” tenuta da S. Benzoni, C. Palù il 26 novembre 2019 a Milano. Inoltre, si veda il celebre numero 126 (*Constructions en Montagne*) della rivista “L’Architecture d’Aujourd’hui” che nel 1966 presenta un’ampia panoramica di edifici modellati da un lato con materiali grezzi, che rimandavano alla texture e alla forma degli habitat animali, dall’altro a unità abitative minime che richiamano la forma del nido.



“Incorporazione dei paraboloidi iperbolici di Felix Candela alla costruzione organica a forma di cozza, per mezzo di una struttura radiale a ventaglio come se si piegassero fogli di carta giapponesi”. *Fernando Higuera 1950-2008. Desde el origen*, cit., p. 44.



Si veda la rivista “Arquitectura”, 16, aprile 1960, pp. 20-23.



Si veda a questo proposito il progetto della casa-studio denominata *Rascainfiernos* in D. Di Mele, *Destino*, in “Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory”, 6 (*Magic*), primavera-estate 2022, pp. 210-211.



L’autore ringrazia Lola Botia, direttrice della Fundación Fernando Higuera, Alberto Humanes Bustamante e Marco Felicioni senza i quali questa ricerca non sarebbe stata possibile.

LA CASA DELLE ORCHIDEE. L'ARCHITETTURA COME INNESTO

JACOPO LEVERATTO

Progetto indagato
Edward James, *Las Pozas*, Xilitla, 1948-1984

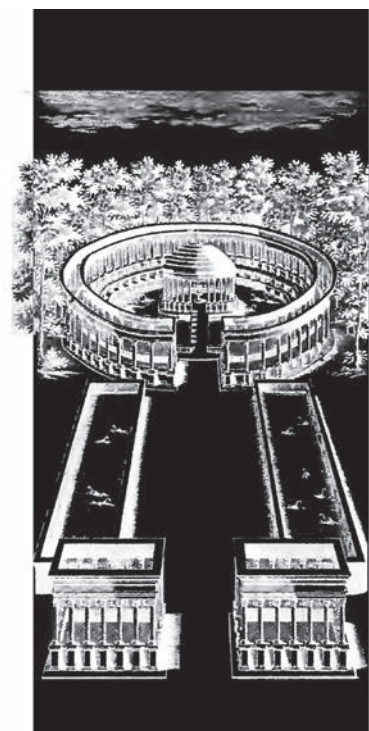
In principio, prima della città, del villaggio e dell'architettura stessa, c'era la selva, non è un mistero. Così come non è un mistero che all'inizio della civiltà umana, subito dopo e immediatamente fuori dalla selva, in principio ci sia stato un giardino. E non solo perché è in un giardino che le più antiche narrazioni della creazione di cui si abbia notizia collocano i primi esseri umani[†]. Ma anche perché, secondo gli antropologi, è proprio attraverso la coltivazione e la conseguente sedentarizzazione che la civiltà umana ha iniziato a costituirsi come tale[‡]. Attraverso, cioè, un progressivo processo di modificazione del mondo naturale che non ha preso avvio con la sua parziale rimozione, come si potrebbe essere portati a pensare, ma con la distillazione della sua essenza entro i confini fisici di un sistema chiuso[§]. Storicamente, infatti, nonostante innumerevoli cambiamenti in termini di dimensioni, composizione e caratterizzazione, i giardini hanno sempre rappresentato luoghi in cui una selezione dell'ambiente naturale è stata coltivata, accumulata e custodita. Prima per motivi alimentari, in quanto destinati a raccogliere e proteggere i mezzi di sussistenza di una comunità, e poi, nel corso dei secoli, secondo i diversi modi in cui culture differenti hanno interpretato il proprio rapporto con la natura. Il tutto con la sola caratteristica invariabile di costruire aree circoscritte da muri, come testimonia anche l'etimologia del termine, e l'unico principio costante di richiamare il più possibile una sorta di "paradiso"[¶]. La stessa parola che i greci avevano preso in prestito dai persiani per indicare i "parchi coltivati con palme, viti e fiori" entro cui erano soliti tenere in cattività gli animali selvatici[‡], e che quindi serviva, al di là di ogni connotazione di tipo spirituale, a indicare, in termini spaziali, una prima forma di convivenza domestica tra specie diverse.

Da un punto di vista architettonico, la storia di questa forma di convivenza è, in realtà, quella di una specifica tipologia, che solo nella seconda metà del Seicento prese il suo nome attuale, quello di *ménagerie*, a dispetto di un'origine molto più antica[‡]. Già nel secondo millennio avanti Cristo, per esempio, la regina Hatshepsut d'Egitto aveva fatto costruire a Tebe il primo giardino zoologico di cui si abbia memoria. Ma anche Alessandro Magno, Kublai Khan e l'imperatore Wen Wang della dinastia Chou furono tutti fondatori di parchi simili. Senza parlare, poi, per quanto riguarda il Medioevo, dei serragli di Carlo Magno, di Federico II o di Enrico III d'Inghilterra[¶]. Anche se fu solo dopo il 1662, quando Luigi XIV creò a Versailles un giardino per animali esotici, che il termine iniziò ad essere comunemente utilizzato nel suo riferimento strettamente domestico[¶]. A ulteriore testimonianza, cioè, della forma di possesso che caratterizzava il rapporto con il mondo naturale, materializzato dai tratti distin-

tivi delle *ménagerie* esistenti¹, che resistette almeno fino all'inizio del XIX secolo, quando le cose, invece, iniziarono gradualmente a cambiare. Prima, nel 1821, con l'inaugurazione, da parte di Charles Waterton, della prima riserva scientifica moderna, in cui i muri, per quanto presenti, non servivano tanto a rinchiudere gli animali quanto a non far entrare le persone². E poi, sette anni dopo, con l'apertura a Londra del primo giardino zoologico di ricerca al mondo, il cui assetto, che tentava di ricreare un ambiente naturale, era pensato per un miglior adattamento degli animali³. Quasi si potesse individuare in un decennio preciso l'inizio di quel processo di sovversione delle gerarchie tradizionali di coabitazione consolidatesi nello sviluppo di questa tipologia che sarebbe stato compiutamente portato a termine solo un secolo e mezzo dopo. E più precisamente, attraverso uno straordinario, per quanto poco conosciuto, esperimento architettonico, che avrebbe definitivamente spogliato questo particolare tipo di giardino del suo implicito antropocentrismo, in virtù di una nuova e radicale concezione dell'abitare domestico.

La storia di questo esperimento ebbe inizio durante l'inverno del 1962, quando una sorprendente nevicata di tre giorni e tre notti coprì la foresta pluviale di Xilitla, un piccolo *pueblo* messicano nascosto tra le montagne subtropicali della Huasteca Potosina, proprio nel centro del paese. Un avvenimento di scarso rilievo, malgrado l'incredibile rarità, di cui non sarebbe sopravvissuto il ricordo se non fosse stato per una persona. La stessa che il giorno seguente, a New York, ricevette notizia della morte delle oltre diciottomila orchidee che, dalla metà degli anni Quaranta, aveva iniziato a piantare, fra gli alberi e le bromeliacee di un appezzamento di giungla impenetrabile di oltre trenta ettari. Ovvero, l'ereditiere, mecenate e artista surrealista Edward James, figlio di Lord William di West Dean, in Scozia, ricchissimo proprietario terriero, figlioccio di Edoardo VII di Inghilterra, poeta, romanziere e finanziatore, fra gli altri, di René Magritte, Max Ernst e Salvador Dalí. Un uomo che aveva passato la prima parte della sua vita sul bilico perenne dell'espulsione da Eton e Oxford, per via delle futili stravaganze e dei lussi insolenti che frequentemente si concedeva⁴. E che dal 1934, dopo un'esperienza mistica poi trasposta nel romanzo semi-autobiografico dal titolo *The Gardener Who Saw God*⁵, iniziò a dividersi fra i diversi circoli surrealisti dell'epoca, che finanziava lautamente, e una ricerca spirituale costante che lo portò, con meno successo, a cercare di entrare nelle grazie di "iniziati" come Gerald Heard e Aldous Huxley⁶. Nel paradossale tentativo, cioè, di realizzare fra Londra e Parigi, Manhattan e Beverly Hills, ciò di cui aveva avuto visione in sogno, come proiezione del suo subconscio.

L'ucelliera di Varrone e la *ménagerie* di Versailles. Elaborazione grafica di Jacopo Leveratto, 2021



“Un cerchio che racchiudeva tutto il creato, con una grande luce nel mezzo e tutti i fiori e gli alberi [...] e gli animali [...] intorno a questa luce centrale”✱ 1, che, in realtà, dovette aspettare più di dieci anni per vedere materializzato.

Era il 1945, infatti, quando James, nel mezzo di un'escursione nella Sierra Huasteca, decise per la prima volta che sarebbe dovuto rimanere in Messico per dar forma alla sua visione. E più precisamente fu quando, durante una sosta sul greto del fiume Santa Maria, mentre aspettava che il suo compagno di viaggio si rinfrescasse, lo vide emergere dall'acqua in mezzo a una massa compatta di fiori blu e gialli che, dopo pochi istanti, si rivelarono uno sciame di variopinte e placide farfalle, aderenti al corpo dell'amico come un vestito e per nulla spaventate dalla loro presenza✱ 2. Così, si convinse immediatamente che in nessun altro paese avrebbe potuto trovare ciò che cercava e, una volta trovata una guida locale, quel Plutarco Gastelum che sarebbe diventato il primo custode della sua idea, iniziò a esplorare la Sierra per scoprire il posto ideale in cui stabilirsi. Con una meta, quella di Xilitla, allora un semplice avamposto nella foresta completamente isolato dal mondo, che sembrò da subito obbligata, per via delle sue legendarie orchidee selvatiche, di cui si parlava in tutta la regione✱ 3. Alla cui scelta, però, contribuì anche l'atmosfera sottilmente magica che lì si respirava, in un miscuglio di superstizioni cattoliche e incantesimi da *curanderos*, riflessa da una natura tanto rigogliosa quanto aliena. Tutte caratteristiche che, dopo due prime visite, nel 1948 spinsero James a iniziare ad acquisire una serie di terreni nel mezzo della giungla, attorno alle cascate e ai laghetti formati dal fiume Huichihuayán, un immisario del Santa Maria, per farne la propria residenza di vacanza. All'inizio, un semplice complesso di due capanne di legno, una per sé e una per Plutarco, costruite in mezzo a un incredibile giardino selvaggio, alla cui cura dedicò i successivi quattordici anni, passati a selezionare, in giro per il mondo, gli esemplari migliori di cui circondarsi✱ 4.

Fino al 1962, in altre parole, il progetto di James per Las Pozas, “le piscine”, il nome che diede alla sua tenuta, ebbe ben poco di architettonico. E se si eccettua un breve periodo dopo il 1956, segnato da una straordinaria profusione di disegni, probabilmente provocata dalla rabbia per il matrimonio del suo custode e dal suo momentaneo allontanamento, i suoi sforzi fino a quell'anno si concentrarono in due sole direzioni. L'individuazione, cioè, all'interno della giungla, degli anfratti migliori dove impiantare le centinaia di orchidee di varietà diverse che portava lì ogni stagione, dalle *Oncidium* alle *Cattleya*, e il popolamento del giardino con una serie di animali, dai serpenti ai pappagalli, dalle scim-

mie agli ocelot, minacciati dai cacciatori locali. Senza bonifiche o disboscamenti, muri o barriere. Come se la sua idea di giardino, cioè, fosse stata inizialmente definita solo dalla densità e dall'interrelazione dei suoi abitanti, più che da una certa conformazione spaziale. Poi, però, la nevicata cambiò tutto e James pensò che un rifugio non avrebbe potuto essere tale se non fosse riuscito a offrire loro protezione. Così, una volta passata la frustrazione per la perdita, decise di iniziare a prendere gradualmente congedo dalla sua residenza californiana, dove viveva per la maggior parte dell'anno, e di passare molto più tempo a Xilitla, con la nuova famiglia di Plutarco, per sovrintendere alla costruzione di una vera casa per sé, gli animali della foresta e i fiori a venire, attraverso il progetto di un'architettura mai vista prima✱ 5. Un Eden privato di cemento e fiori, a cui James dedicò gli ultimi anni della sua vita, fino al 1984, realizzando, volta per volta, secondo una volubilità pari solo al suo dispotismo, una serie impressionante di strutture senza logica alcuna, scomposte, isolate e perfettamente immerse nella natura. In un'opera colossale, pensata per costituire una specie di estensione della giungla, cresciuta secondo le sue regole e cristallizzata nella sua evoluzione organica.

Tutto iniziò con uno schizzo su un quaderno, quello del nucleo iniziale del complesso, in un angolo particolarmente fitto del bosco, che James fece vedere a José Aguilar, il carpentiere più esperto della zona✱ 6. Una struttura di tre piani che si alzava fra i tronchi esistenti, con pavimenti curvilinei a forma di quadrifoglio e un'ampia scala che scendeva nella giungla sottostante, senza muri o pareti, ma con colossali pilastri interni, i cui capitelli si allungavano a formare archi sottili, circondati a loro volta da un fascio semicircolare di agili colonne, alte dieci metri, a forma di canne di bambù. Aguilar lo guardò, disse che avrebbe potuto realizzare i casseri e, con la benedizione di James, mise in piedi un laboratorio permanente di falegnameria in mezzo alle felci e alle farfalle, assumendo progressivamente la direzione dei lavori, in una specie di processo rituale che si ripeté negli anni pressoché invariato. Con Don Eduardo, come lo chiamavano a Xilitla, che arrivava in laboratorio di buon mattino disegnando sul suo quaderno il sogno che diceva di aver appena fatto o l'idea che gli era venuta discutendo con un fiore. E con squadre di muratori giornalieri, approntate in poche ore, che seguivano le indicazioni di Aguilar, in una specie di cantiere mobile e itinerante che poteva durare anni interi o poche ore, prima di passare improvvisamente ad altro, secondo l'ispirazione del momento. Da una piscina a forma di occhio a una casa per i fenicotteri, da una “colonna stegosauro”✱ 7 a una residenza per i cervi selvatici. Fino a tutta una serie non quantificata di scale infinite e ponti sospesi, guglie

gotiche e colonnati dorici, false rovine e veri incompiuti, in cui di volta in volta confluivano, come in una rielaborazione onirica, il frammento piranesiano e il paesaggismo francese, il modernismo catalano e il surrealismo messicano, dispersi e mimetizzati nella selva come concrezioni litiche di strane efflorescenze.

Non stupisce, quindi, che ancora oggi non si abbia un'idea precisa della reale consistenza dell'opera di James. I soli padiglioni ufficialmente nominati nei suoi diari, per esempio, con nomi che variavano di anno in anno con una toponomastica da bestiaro medievale, si aggirano attorno ai quaranta. Ma un più recente rilievo di tutte le colonne, le sculture e le piattaforme ha censito oltre duecentoventi costruzioni individuali. Senza contare, poi, quelle ormai scomparse nell'intrico di viti e liane, o quelle affondate nel sottobosco, di cui resta un numero imprecisato di tracce, cristallizzate in uno stato di perenne transizione tra architettura e natura, in un perfetto per quanto grezzo equilibrio. Tra alberi di cemento con fioriture di ferri a vista e pagode orientali di steli lasciate a metà, tozze colonne a clessidra sormontate da vere fioriture spontanee e arcate moresche composte da serpenti stilizzati, case "di tre piani che potrebbero essere cinque" e palazzi per gattopardi, solo per menzionarne alcune. Anche se nessuna vertigine della lista sarebbe realmente in grado di restituire, non tanto l'idea di fondo, basata sulla logica dell'accumulo, quanto l'impressione complessiva che Las Pozas offre ancora oggi ai suoi visitatori. Quella di una giungla lussureggiante, soffocante e colorata di fiori, animata dal richiamo di centinaia di uccelli e percossa dal rimbombo ritmico delle cascate, in cui la costruzione umana compare solo a tratti, secondo diverse forme di innesto, in un paesaggio continuo e organico, come la rovina di un tempio Maya, un sogno borgesiano o una distopia di James Ballard, frutto di un automatismo surrealista e di un montaggio senza progetto.

L'idea di James, d'altronde, quando decise di fare del giardino di Xilitla la propria casa, come un riflesso in negativo della sua tenuta scozzese di West Dean, non era quella di ripararsi dalla natura o di sostituirsi a essa, ma di potenziarla, in senso fisico e simbolico, con una struttura artificiale che permettesse e proteggesse quella nuova forma di coesistenza che gli era apparsa in sogno tanti anni prima, proprio nella sua casa natale. Ed è probabilmente per questo che nessuno spazio a Las Pozas, dal padiglione in cui dormiva al giardino stesso, è stato pensato come chiuso, finito o anche solo delimitato. Perché l'abitare, per James, doveva svilupparsi in simbiosi con le orchidee, con gli animali e con la selva circostante, in una forma di esperienza estetica, quotidiana e partecipata, in cui all'architettura, in una vera e propria

sovversione di senso delle categorie tradizionali del costruire, toccava il ruolo di un dispositivo progettato per costringerlo a diventar parte del mondo naturale, piuttosto che il contrario. Il tutto, attraverso la definizione di un'infrastruttura ibrida che partisse dalle stesse logiche di quel mondo per svilupparsi, spazialmente e temporalmente, nel medesimo modo, come una sua estensione. In un processo additivo e incrementale di colonizzazione, in altre parole, che James aveva già descritto, durante uno dei suoi primi periodi a Xilitla, in una poesia in cui immaginava la sua casa, in una materializzazione del suo sviluppo evolutivo, crescere fisicamente come il guscio di un nautilo, concrezione dopo concrezione, in una forma quasi inconscia di autocostruzione. O meglio, nel suo caso, attraverso la spazializzazione di un programma di vita che, nel tempo, avrebbe costruito un nuovo tipo di paesaggio abitato, che non si riconosceva né in una casa né in un giardino, se intesi come determinate tipologie architettoniche.

Las Pozas, infatti, a differenza di un giardino, non ha muri o confini, né un ordinamento spaziale che dipenda direttamente da essi. Si sviluppa per episodi, invece, per accidenti, che, però, non intrattengono un rapporto dialettico con la natura. Al contrario si innestano su di essa in modo simbiotico, in una dimensione in cui all'architettura non spetta definire polarità, ma garantire la continuità di un paesaggio ibrido ininterrotto, senza centro, inizio o fine. Il tutto attraverso un processo, basato sul riconoscimento delle specie e delle interazioni presenti, pensato per incrementarne artificialmente l'abitabilità, senza alterarne le dinamiche. Per questo Las Pozas non è un parco o un semplice giardino scultoreo, ma rappresenta piuttosto un diverso tipo di abitazione, costruito, per così dire, secondo tecniche di giardinaggio. Un'abitazione esplosa, deflagrata nella selva, con i suoi diversi ambiti dispersi nello spazio di ettari e nel tempo di uno sviluppo ventennale. Frammentata in una serie di costruzioni senza funzioni o usi preminenti, caratterizzate da condizioni ambientali differenziate, pensate per ospitare una serie di abitanti, umani e animali, vegetali, minerali, di cui il progetto non raccoglie tanto i bisogni, quanto le relazioni reciproche. Simboliche o metaboliche, reali o immaginate, progettate o impreviste ma, comunque, mai normate, in quanto parte di una dimensione domestica fra natura e artificio che non cerca l'addomesticamento, ma un confronto diretto che non ha niente di familiare, di assicurante o di conciliatorio. Perché Las Pozas non solo non era nata per rispondere a specifici bisogni, ma nemmeno per interpretare determinati desideri o aspirazioni, essendo il suo programma un semplice riflesso inconscio dei sogni del suo creatore, a volte infantili, a

volte mostruosi, trasposti nel cemento, quasi senza mediazione. Con un diletterantismo progettuale, alieno da ogni manierismo, che, ancora oggi, fa di Las Pozas qualcosa di più simile a un esperimento del dottor Moreau o a un quadro di Leonora Carrington che a una vera architettura 8 1.

D'altra parte, non c'erano precedenti architettonici fra i riferimenti di James e, forse per questo, non ha lasciato eredi in questo campo. Solo la sua ammirazione per Simon Rodia, il costruttore delle Watts Towers, lo avvicinava, seppur lateralmente, a questa dimensione 9 1. E come lui, probabilmente, anche James aveva intenzione di costruire un'arca più che un giardino, con tutto ciò che questo implicava in termini di coesistenza. Per il resto, però, fra le sue fonti di ispirazione c'erano solo pittori surrealisti e scrittori di fantascienza, mistici indiani e *bruja*s indie. Chiunque, cioè, fosse attivamente impegnato a dar forma e a vivere dentro i propri sogni, in una dimensione che per James rappresentava una dichiarazione di intenti e un progetto esistenziale 10 1. Un progetto realizzato attraverso quella che Werner Herzog, nei suoi diari sulla lavorazione di *Fitzcarraldo*, avrebbe espressamente chiamato "la conquista dell'inutile", per distinguere la purezza del sogno dall'utilitarismo del desiderio, condensata in una straordinaria potenza estetica 11 8. Quella inattesa del fuori contesto, del contrasto estremo, rappresentata, nel suo caso, dal piroscampo issato a braccia tra gli alberi, con cui il regista, dopo quattro anni di riprese, è riuscito a dimostrare che il senso del sublime può essere non solo rappresentato ma anche costruito, attraverso un innesto surrealista capace di risignificare la natura. E che James, negli stessi anni e in un'altra giungla, con la stessa maniacale caparbia del protagonista del film e con la pazienza di un giardiniere, come lui stesso si definiva, si è impegnato a declinare in una dimensione intima, domestica e quotidiana, che ha fatto di quella risignificazione la sua vera casa.



Dettagli della struttura di Edward James. Ph. Rod Waddington, 2012



Dettagli della struttura di Edward James. Ph. Rod Waddington, 2012



Dettagli della struttura di Edward James. Ph. Rod Waddington, 2012



Dettagli della struttura di Edward James. Ph. Rod Waddington, 2012



La storia del Giardino dell'Eden, per esempio, così come è descritta nel secondo capitolo della *Genesis*, richiama un precedente mito mesopotamico su un uomo primordiale che fu posto in un giardino divino a guardia dell'Albero della vita. Cfr. R. Davidson, *Genesis 1-11. Commentary by R. Davidson*, Cambridge University Press, Cambridge 1973.

Cfr. J.R. Harlan, *Crops and Man*, American Society of Agronomy, Crop Science Society of America, Madison 1975.

Cfr. G. Clément, *Breve storia del giardino*, Quodlibet, Macerata 2012, p. 17; ed. or. *Une brève histoire du jardin*, éd. du 81, Paris 2011.

I termini "giardino", "paradiso" e "recinto" sono strettamente interrelati. Il termine giardino, per esempio, deriva dal tedesco *Garten*, che significa recinto. E il termine paradiso, che viene dal greco *paradeisos*, deriva direttamente dal persiano *pairīdāeza* che significa anch'esso recinto. Cfr. *ibid.*

G. Loisel, *Histoire des ménageries. De l'antiquité à nos jours*, Doin et Fils, Paris 1912, p. 45.

Cfr. E. Baratay, E. Hardouin-Fugier, *Zoo. A History of Zoological Gardens in the West*, Reaktion Books, London 2002, pp. 41-42.

Si veda W.N. Mann, *Wild Animals in and out of the Zoos*, Smithsonian Institution, Washington 1930.

Il termine viene, infatti, dal francese *ménage*, che era ed è ancora usato per indicare la gestione domestica.

Dalla conformazione architettonica delle gabbie all'assetto panottico dell'insieme, ogni *ménagerie* seguiva il modello dell'uccelliera che Varrone, nel primo secolo avanti Cristo, aveva fatto costruire a Cassino e che è rimasta per secoli il riferimento progettuale principale per questa tipologia. Cfr. G. Loisel, *op. cit.*, p. 81.

Cfr. B.W. Edginton, *Charles Waterton. A Biography*, James Clarke & Co., Cambridge 1996.

Cfr. E. Baratay, E. Hardouin-Fugier, *op. cit.*, cap. III.

Si veda M. Hooks, *Surreal Eden. Edward James and Las Pozas*, Princeton Architectural Press, New York 2007, pp. 12-27.

E. James, *The Gardener Who Saw God*, Duckworth & Charles Scribner's Sons, London and New York 1937.

Si veda J. Lowe, *Edward James. Poet, Patron, Eccentric. A Surrealist Life*, Collins, London 1991.

Le sue parole sono raccolte nel documentario di P. Boyle, *The Secret Life of Edward James*, United Kingdom, 1977, 56 min.

Cfr. M. Hooks, *op. cit.*, p. 49.

Cfr. *ivi*, pp. 51-53.

Cfr. *ivi*, pp. 53-60.

L'opera costruita di James ha attirato l'attenzione di moltissime persone, negli anni, anche se la quasi totalità di pubblicazioni al riguardo è rappresentata da reportage per riviste di viaggi. Se si eccettua il già citato testo di Hooks, unica monografia al riguardo, le altre opere di natura critica sono: M. Holmes, *A Garden of Earthly Delights*, in "AA Files", 66, 2013, pp. 37-41; X. Guzmán Urbiola, *Edward James, un surrealista inglés y su arquitectura en Xilitla*, in G. Ruiz-Funes (a cura di), *Presencia de las Migraciones Europeas en la Arquitectura Latinoamericana del Siglo XX*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México 2009, pp. 126-139. A questi si deve aggiungere, oltre al documentario di Boyle, quello di A. Danziger, S. Stein, *Edward James: Builder of Dreams*, Messico, 1995, 88 min.

L'apporto di Aguilar è stato fondamentale per la realizzazione dell'opera, tanto quanto quello di Gastelum. Cfr. M. Hooks, *op. cit.*, p. 88. Sui disegni di James e sul processo costruttivo, si veda in particolare M. Holmes, *op. cit.*

Questo è il nome originale dato da James.

Cfr. B. Goldstone, *Las Pozas. A Conservator's Nightmare*, in "Folk Art Messenger", 12, 4, autunno 1999, pp. 4-7.

Anche in questo caso, si tratta del nome originale dato da James.

Si veda, in particolare, J.G. Ballard, *The Crystal World*, Jonathan Cape, London 1966. Coincidenza vuole che la copertina originale della prima edizione, che racconta di una foresta pietrificata simile a Las Pozas, fosse di quel Max Ernst che era stato uno dei primi beneficiari del mecenatismo di James.

Per una genealogia e dei riferimenti architettonici, in questo senso, si veda J. Leveratto, *Posthuman Architectures. A Catalogue of Archetypes*, ORO Editions, Novato 2021, pp. 24-45.

"My house grows like a chamber'd nautilus". E. James, *This Shell*, in Id., *The Heart and the Word. A Selection of the Poems of Edward James*, Weidenfeld & Nicolson, London 1987, p. 73.

A tal proposito, si veda, per un confronto con il paesaggismo classico, il testo di D. Ketchum, *Le Désert de Retz. A Late Eighteenth-Century French Folly Garden: The Artful Landscape of Monsieur De Monville*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1997.

Il processo sopra descritto, d'altronde, è lo stesso che si può trovare in G. Clément, *Thomas et le Voyageur*, Albin Michel, Paris 1997.

Non a caso, Leonora Carrington è stata una delle più care amiche di James. Cfr. J. Lowe, *op. cit.* Per quanto riguarda il dottor Moreau, si

veda H.G. Wells, *The Island of Doctor Moreau*, Heinemann, London 1896, diretto precedente del libro di A. Huxley, molto amato da James, *The Island*, Chatto & Windus, London 1962.

Si veda B. Goldstone, A. Paquin Goldstone, *The Los Angeles Watts Towers*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles 1997.

"Ho costruito questo santuario perché fosse abitato dalle mie idee e dalle mie fantasie", disse James una volta. "Un mondo unico pieno di libertà, che potesse essere abitato solo da chi è capace di costruire i propri sogni". Cfr. A. Danziger, S. Stein, *op. cit.*

Si veda W. Herzog, *La conquista dell'inutile*, Mondadori, Milano 2007; ed. or. *Eroberung des Nutzlosen*, Carl Hanser, München-Wien 2004. *Fitzcarraldo* è un film del 1982 scritto e diretto da W. Herzog e prodotto da Werner Herzog Filmproduktion, Filmverlag Der Autoren e ZDF. Una delle battute chiave, che Molly rivolge a Fitzcarraldo, per convincerlo a non abbandonare la sua idea è: "Chi sogna può muovere le montagne".

OLOTURIA. ROVINA E SALVEZZA

GINO BALDI,
SERENA COMI*

Progetto indagato
Vacuum Atelier, *Oloturia*, Bergamo, 2021-in corso

237

OLOTURIA

PREMESSA

Il progetto determina la riqualificazione di un rudere abbandonato da adibire a residenza. Lo stato dei luoghi in notevole deperimento viene assunto come incipit progettuale, in un rapporto di mediazione tra selvatico e domestico.

0. FONDAMENTO

Esistono luoghi che evocano in noi emozioni, fantasie e ci portano a immaginare. Ci sono architetture abbandonate, riconquistate dalla natura che stimolano in noi tali fantasie. In questi luoghi potrebbero esistere animali, “bestie architettoniche”, nascoste tra le mura preesistenti che cercano riparo o una nuova condizione d’essere. L’incipit progettuale si pone la volontà di mantenere lo spazio conquistato nel tempo dalla natura e generare una continua ambiguità tra ciò che sta dentro e ciò che sta fuori. Il progetto è una casa senza tetto, poiché crollato, all’interno di antiche mura dove la natura ha ormai preso il sopravvento. Il principio generatore cerca una negoziazione tra la struttura preesistente e la nuova, tra la natura che ha conquistato lo spazio e l’artificio che viene abitato. Uno spazio esterno che sembra un interno e viceversa. È un’architettura senza tetto, un susseguirsi di giardini dove non esiste confine tra natura e artificio.

Il nome *Oloturia* è tratto dalla poesia *Autotomia* di Wisława Szymborska che racconta una strategia di sopravvivenza, una contrattazione, una divisione di sé in due parti per salvarsi. Allo stesso modo dell’oloturia, il rudere di progetto, per sopravvivere al deperimento del tempo e per cercare una nuova forma, si divide in due. Concede una parte di sé alla natura selvaggia, che contamina e conquista lo spazio prima abitato, e una parte la detiene come luogo domestico.

Marc Augé nel testo *Rovine e macerie*, fornisce una interpretazione del rapporto tra artefatto e tempo. “L’opera racconta il suo tempo, ma non lo racconta più in modo esauriente. Coloro che la contemplano oggi, quale che sia la loro erudizione, non avranno mai lo sguardo di chi la vide per la prima volta”¹. Così Augé, determina l’idea di modificazione necessaria nella sopravvivenza di una rovina, contaminata dalla vegetazione. Non si vede la rovina originale, ma questa viene colta come una potenzialità per una nuova interpretazione del luogo. Si tratta di spazi in continuo cambiamento, residui riconquistati dalla natura. Si genera quindi un *terzo paesaggio*², un residuo o un’opportunità.

Ma come si può generare una nuova alleanza tra selvatico e domestico, tra artificio e natura? Per cercare di trovare una risposta, si indaga lo sviluppo progettuale, partendo dalle origini del tema.

I momenti che identificano le fasi principali del progetto si potrebbero riassumere in: fondazione (in origine), abbandono, crollo, contaminazione, contrattazione, equilibrio. Una breve parte introduttiva, identificata la storia, attraverso i primi quattro paragrafi; mentre il progetto si inserisce negli ultimi due.

1. FONDAZIONE

Ricercando i significati possibili del rapporto tra natura e artificio si parte dal momento di identificazione di tale relazione. L'atto di fondazione determina la sottrazione e delimitazione di una porzione di territorio naturale da quello artificiale. Uno dei primi atti fondativi, come identificato dal concetto di capanna di Laugier¹, è la capacità dell'uomo di ritagliarsi uno spazio domestico, di sopravvivenza all'interno della natura selvatica. Si tratta di un principio ancestrale, dove quello che si vuole descrivere è l'esatto momento in cui l'area di progetto ha subito questa transizione. Il momento in cui un territorio spontaneo, indefinito, libero è stato recluso, sottratto alla condizione originale.

La parola "fondare" porta con sé una serie di significati e accezioni che hanno un punto in comune, ovvero l'inizio di qualcosa a prescindere dall'ambito in cui si applica: che sia di tipo costruttivo, istituzionale o giuridico, la fondazione identifica un atto di iniziazione. In particolare, la declinazione con la parola "fondamento", non fa riferimento tanto a un atto o un elemento, quanto al luogo, allo spazio in cui si vuole attuare il verbo².

L'artefatto oggetto di intervento si costituisce con una successione di volumi, incolonnati. Tre vani principali, colgono un diverso principio di separazione dalla natura, con un rapporto di reclusione. Il primo vano determina un rapporto di visibilità e accesso, relazionandosi con la strada. Il secondo volume, più alto, identifica una torre, nasconde il centro dell'abitazione. Infine, l'ultimo frammento determina il luogo più intimo.

2. ABBANDONO

Una volta terminato il suo compito il manufatto si svuota prima di oggetti e poi di significato, trasformandosi lentamente in un "residuo"³. Tale processo suggerisce una condizione negativa, che però ha in serbo un'idea di metamorfosi, di trasformazione, di cambiamento. Infatti, la condizione di abbandono porta con sé un significato di deperimento, forse necessario. Come detto da Wisława Szymborska "Morire quanto necessario, senza eccedere. / Rinascere quanto occorre da ciò che si è salvato"⁴. Ciò che va rimarcato è il potenziale di cambiamento che porta con sé questa

fase, suggerendo nuove opportunità altrimenti negate o impossibili. Si apre così la porta a una nuova condizione, un nuovo essere, in cui la "bestia architettonica" si insinua silenziosa.

3. CROLLO

"Ogni incidente naturale contribuisce a riaprire un terreno chiuso. Può essere considerato come un riciclaggio del residuo su sé stesso, che permette una nuova comparsa di specie pioniere"⁵. Così, il terreno prima chiuso dall'atto di fondazione viene riaperto, attraverso un evento traumatico, come il crollo. Ma una volta riposta la polvere del crollo, la luce penetra negli ambienti prima chiusi, aprendo il sipario a nuove possibilità. Infatti, il crollo di alcune porzioni di copertura ha innescato le relazioni successive, insinuando il proliferare della natura tra le stanze prima domestiche.

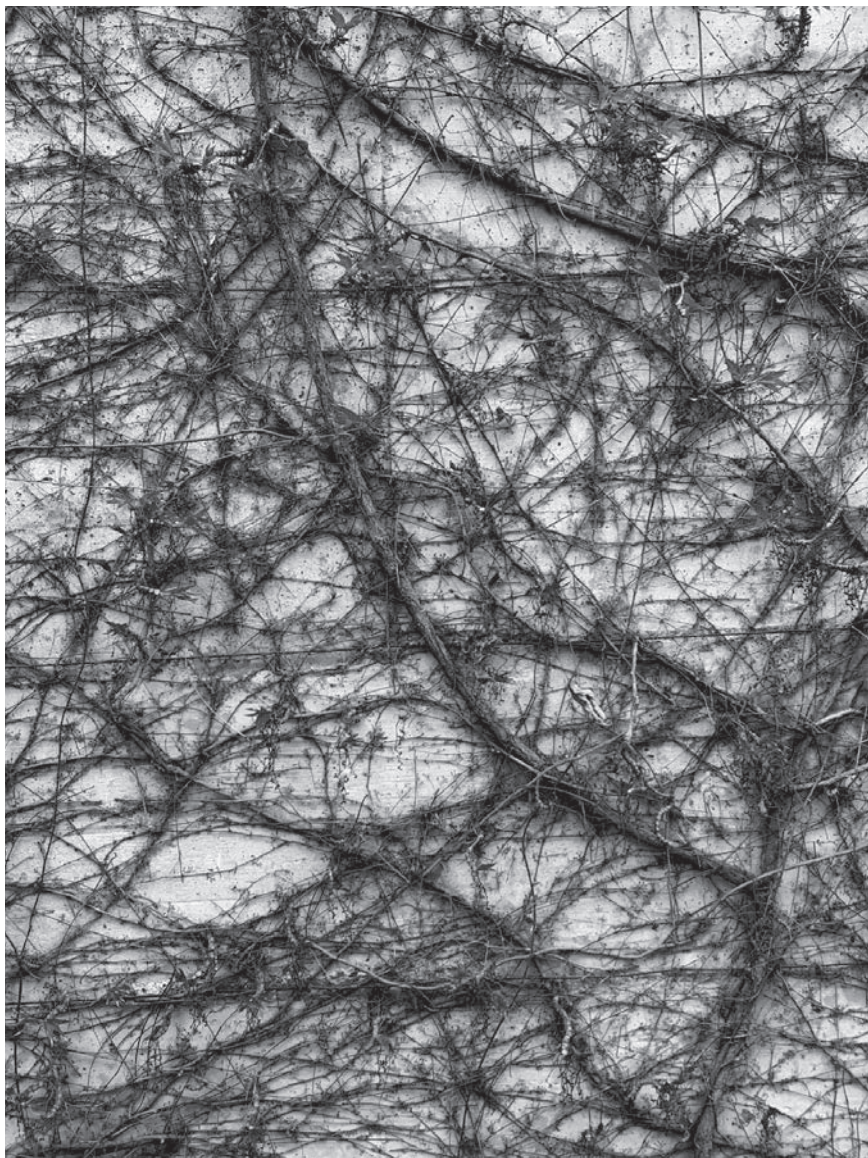
Tali eventi naturali, che causano su artefatti delle modificazioni, come descritto da Clément, aprono nuove strade alla riappropriazione naturale. Nuovi spazi selvatici si fanno largo tra i muri antichi di un edificio rurale abbandonato. Così il rudere diventa sponda, bacino entro cui la natura si insinua e sprigiona la sua forza, conquistando tutto ciò che può, vorace e aggressiva. Si insinua tra le antiche pietre, modifica i suoli, contamina archi e volte.

4. CONTAMINAZIONE

"Così almeno gli abitanti di Teodora credevano, lontani dal supporre che una fauna dimenticata si stava risvegliando dal letargo. Relegata per lunghe ere in nascondigli appartati, da quando era stata spodestata dal sistema delle specie ora estinte, l'altra fauna tornava alla luce dagli scantinati della biblioteca dove si conservavano gli incunaboli, spiccava salti dai capitelli e dai pluviali, s'appollaiava al capezzale dei dormienti. Le sfingi, i grifi, le chimere, i draghi, gli ircocervi, le arpie, le idre, i liocorni, i basilischi riprendevano possesso della loro città"⁶.

Come descritto da Calvino, il trauma del crollo e il conseguente proliferare della natura, riporta alla luce bestie vegetali, animali quasi fantastici, che abitano nuovamente questi spazi.

Talvolta gli ambiti urbani, artificiali, vengono riconquistati dalla vegetazione, coprendosi di un nuovo manto forestale. Si tratta delle foreste dei residui o *Forêt des Délaisés*, analizzate dallo studio condotto da Patrick Bouchain, che mostra come un territorio abbandonato possa diventare una ricchezza, uno spunto per qualcosa di "altro". Infatti, nel *Manifeste de l'Atelier de la Forêt des Délaisés* si legge: "Chiamiamo terreni abbandonati quelli



che sono stati sviluppati dall'uomo durante i periodi di sviluppo urbano e poi abbandonati. [...] Tuttavia, potrebbero aprirsi ad attività effimere e accogliere così l'imprevisto..."* *. Definiamo come impreveduto qualcosa che non è governato da leggi prevedibili o controllabili, qualcosa di libero, selvatico. Territori abbandonati, diventano luogo di rifugio prima della natura, poi di bestie antropiche che contrattano il loro spazio con la natura in un equilibrio progettuale. Così questo spazio selvatico diventa diffusione della diversità, luogo dell'appropriazione naturale* *.

Talvolta gli edifici perdono la loro funzione e vengono contaminati dall'ambiente selvatico, generando una alterazione semantica dell'artefatto, forse di natura causale, ma efficace. Si tratta di esplicitare nuove modalità di convivenza con la selva, all'interno delle mura antiche, identificando e talvolta lasciando labile il rapporto tra domestico e selvatico.

5. CONTRATTAZIONE

La fase progettuale parte dal capitolo quinto, la contrattazione, assumendo nello stato di fatto una mediazione tra contaminazione naturale e nuovo artefatto.

Il progetto diventa un dispositivo di mediazione, dove il susseguirsi di continui spazi ambigui, incerti, suggerisce un modo altro di abitare. Non si vuole saturare tutta la volumetria a disposizione, in un'ossessione speculativa, non si intende ricostruire lo stato originario dei luoghi, ma cogliere l'opportunità che il tempo ha offerto a questi spazi. Così il progetto si trova ad arretrare e cedere terreno alla natura che se n'è impossessata. Così si crea una nuova alleanza, dove la natura ha riconquistato un luogo prima sottratto, instaurando una nuova competizione, cercando nuovi rapporti. Per questo la prima azione progettuale è una livella, che porta le diverse aree di progetto allo stesso stato, rimuovendo tutte le coperture crollate, precarie o in essere. Un'incisione, una ferita che impone un rapporto con il luogo. La rimozione di alcune superfetazioni, strati accumulati nel corso del tempo che necessitano di essere "grattate via", è il punto di partenza di un sistema insediativo alternativo* *. Da qui si creano dei vani aperti al cielo, entro cui l'artefatto può calarsi. Nuovi volumi in acciaio e vetro instaurano una trattativa tra gli spazi che furono e quelli che saranno, tra spazi addomesticati (o domestici) e selvatici. La volontà è quella di calare all'interno delle vecchie mura volumi indipendenti, che lasciano la natura inalterata. È un "microcosmo", un *hortus conclusus*, un luogo separato dal resto del mondo, all'interno del quale avviene una delle più antiche forme di contrattazione tra natura e uomo. Si tratta di una azione arcai-

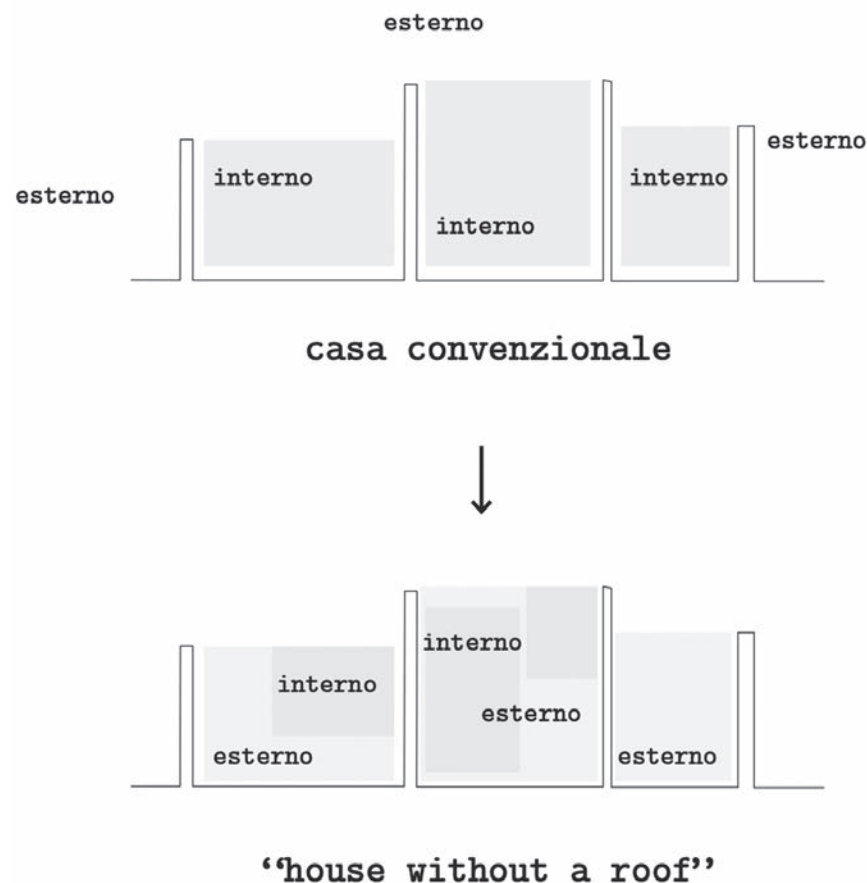
ca, primitiva, un *do ut des*. “Se la costruzione aveva sottratto alla Natura un luogo, ora gli agenti atmosferici e le piante lo riportano, dopo tanti mutamenti, allo stato antecedente. Nuove zolle erbose suggellano le fosse un tempo scavate da dare avvio all’opera muraria. Di fronte a questo ritorno alla natura, mi chiederò se potrà accadere un giorno che l’uomo ritorni a vivere di nuovo su questo luogo ma a contatto diretto con la Terra, lasciando questa intatta della ferita di una nuova fondazione”¹¹. Un luogo non progettato, indeciso o ambiguo, tra ciò che è interno e ciò che è esterno, tra ciò che è naturale e artificio, è un lavoro sul limitare. L’acciaio, materiale utilizzato per la costruzione, una volta calato nelle antiche mura, subisce una reazione, un principio di ossidazione, invecchia, diventa brunito per saldarsi con ciò che lo circonda. La bestia si cala silenziosa.

L’idea progettuale ha la volontà di insinuare nell’esploratore un senso di spaesamento, come suggerito da Clément, un dubbio se si tratti di “un progetto o un prodotto casuale della storia”¹².

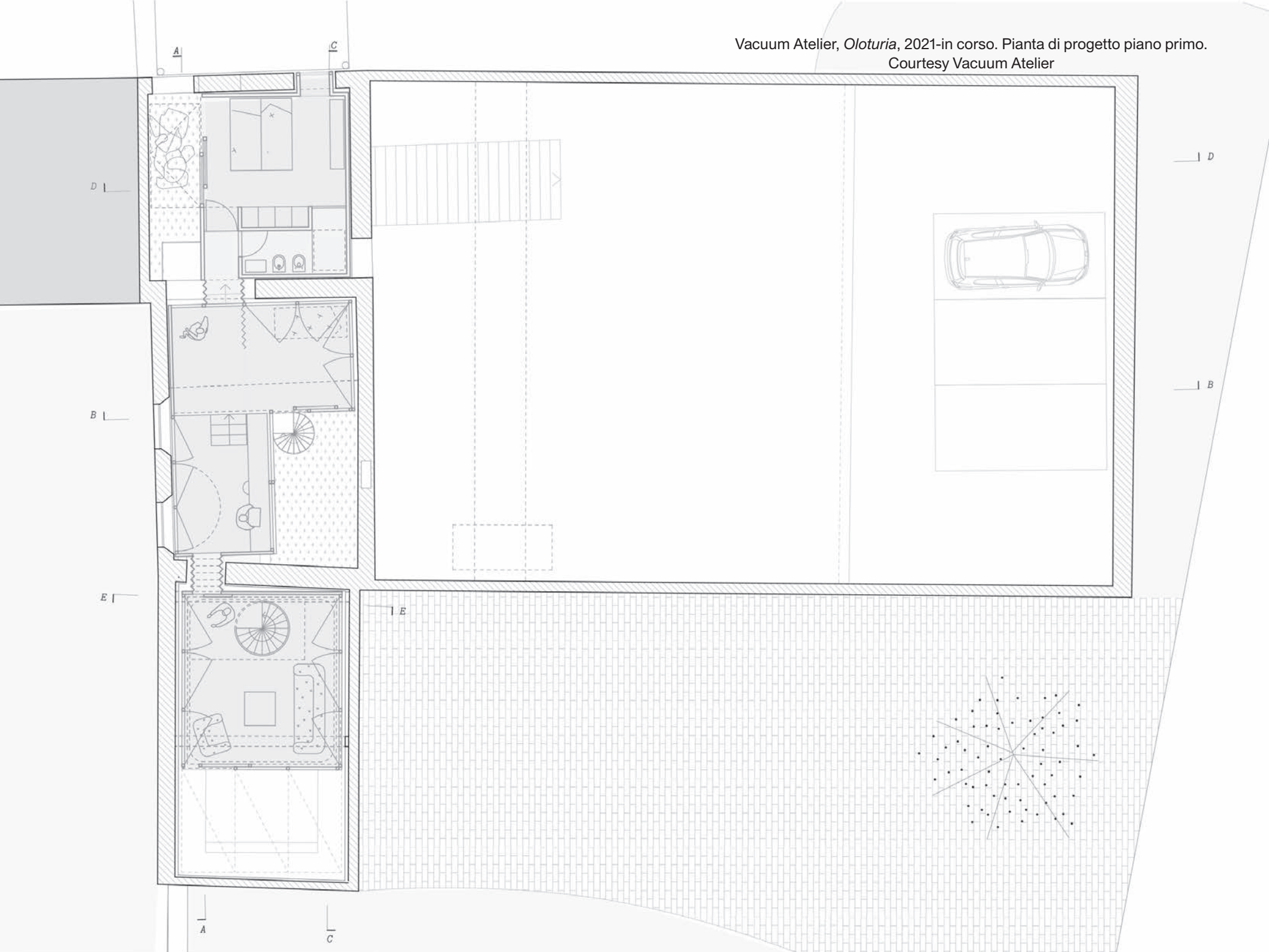
Nella definizione del rapporto con la cultura, Clément evidenzia come questi luoghi abbiano un significato profondo, per cui il continuo accumulo di eventi diversi si manifesta con modalità che sono apparentemente indecise¹³. Sono spazi indecisi, privi di una funzione specifica, ma non per questo privi di identità, sui quali è difficile porre un solo nome: si tratta di luoghi ambigui che fanno di questa indeterminazione una qualità¹⁴. Un luogo che sta a metà, né di conquista né di sottomissione¹⁵. Sono spazi “residui”, precedentemente abitati, riconsegnati alla natura, dove la volontà è quella di cogliere questa naturalizzazione come una opportunità di spazio domestico in contatto con essa. “I residui derivano dall’abbandono di un’attività. Evolvono naturalmente verso un paesaggio secondario. Un residuo giovane accoglie rapidamente specie pioniere che presto scompaiono a vantaggio di specie più stabili, fino al raggiungimento di un equilibrio”¹⁶. Tale equilibrio è l’obiettivo del progetto, in armonia tra domestico e selvatico. Il residuo evolve verso la foresta, lo spazio selvatico – il domestico ritorna artificio.

La contrattazione tra spazi naturali e spazi artificiali è definita come scambio naturale tra *terzo paesaggio* e territorio antropizzato, con diversi gradi di mediazione¹⁷. Questi gradi di mediazione vengono interpretati e riproposti in alcune condizioni del progetto. Sono patii, logge, giardini, cortili o cavedi, che concedono o trattengono di volta in volta una dominanza del naturale. Condizioni a volte mutabili, attraverso l’apertura di un infisso, o di sistemi oscuranti, che generano una copertura, un nuovo filtro che modifica e interseca ancora una volta il rapporto tra le due realtà. Si verifica una gradazione simile alle macchie di colore di

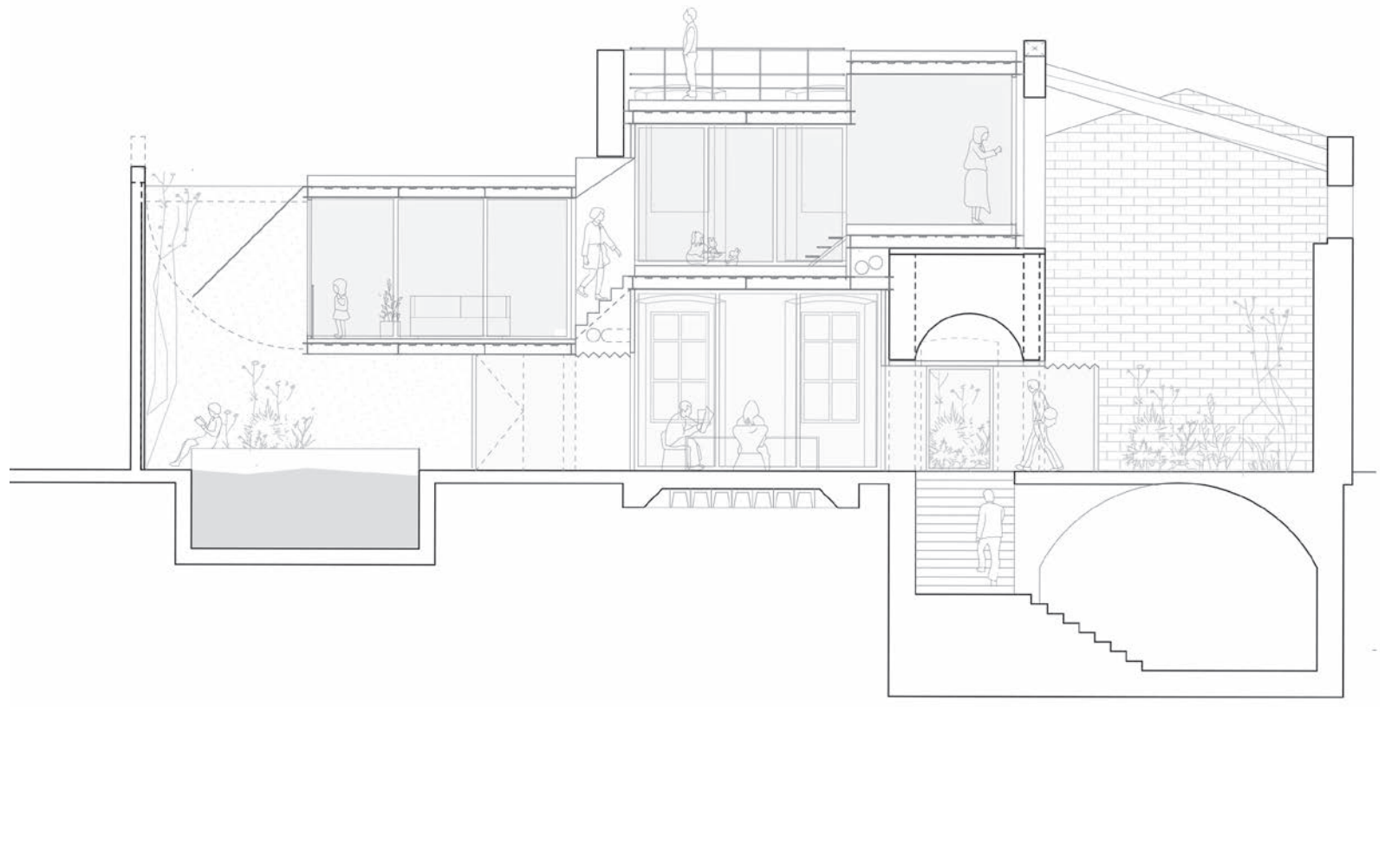
Vacuum Atelier, *Oloturia*, 2021-in corso. Diagramma di progetto.
Courtesy Vacuum Atelier



Vacuum Atelier, Oloturia, 2021-in corso. Pianta di progetto piano primo.
Courtesy Vacuum Atelier



Vacuum Atelier, *Oloturia*, 2021-in corso. Sezione trasversale.
Courtesy Vacuum Atelier



Mark Rothko, dove il punto di passaggio tra un colore e l'altro è sfumato, nebuloso, lasciando uno spazio ambiguo tra le forme. La selva diventa così una modalità di mediazione tra naturale e civile, dove i due termini non sono per forza puri antagonisti.

In una visione forse romantica, richiamando alla memoria le incisioni di Giambattista Piranesi, si considera la natura come elemento capace di generare un rapporto di simbiosi con l'artefatto, conferendogli un nuovo stato. Lo spazio selvatico diventa luogo di rifugio, luogo dell'invenzione possibile, situazione che da passiva (abbandono) diventa attiva (progetto). Invece che intervenire sottraendo quanto la natura ha conquistato, si inseriscono nuovi volumi capaci di osservare dallo spazio domestico la conquista selvatica, consacrandola. Il progetto si pone in modo critico rispetto ai territori in cui la selva rappresenta un luogo negato, inesplorato e inospitale. Il tentativo è quello di definire un percorso operativo di continuità con la natura.

6. EQUILIBRIO

“Ma qui ci interessano terre e luoghi che, ora o nel passato, hanno creato chimere, utopie e illusioni perché molta gente ha veramente creduto che esistessero o fossero esistiti da qualche parte”²⁸. Il luogo in cui si insedia il progetto è uno di questi, uno spazio in attesa, dove la mancanza di alcune porzioni di copertura favorisce la percezione di un microcosmo, isolato dagli spazi circostanti, protetto entro le vecchie pietre. Il sito di progetto si compone di più edifici, databili in momenti storici diversi, fonte di vincoli e opportunità. Come vagoni in sequenza, i diversi ambienti vengono raccordati dal progetto che si pone come ricucitura. Il manufatto in oggetto risulta collocato al limite del centro storico, in una condizione di bordo, perimetrale, di contaminazione tra tessuti urbani, spazi vegetali e costruiti, di storie antiche e recenti. Per questo l'intenzione progettuale è quella di assumere lo stato attuale come punto di partenza progettuale, la continua contrattazione e mediazione intorno all'edificio entra a far parte del manufatto. È un'opportunità per non alterare la natura dei luoghi, ma al contrario forzarla come incipit progettuale.

Così i nuovi volumi metallici vibrano tra le vecchie pietre, dominate dalla natura, e ci stimolano a guardare la rovina in modo inedito, con nuova percezione, abitando a diverse quote²⁹. Infatti i nuovi vani vengono sfalsati, collocati a diverse altezze, diventando dispositivo di interpretazione della rovina, costruendo nuove relazioni, prospettive e spazi. Come una rovina piranesiana, avvolta nella vegetazione e popolata di figure fantasmagoriche, i nuovi volumi assumono una dimensione ancestra-

le. L'inserimento dei nuovi volumi sospesi all'interno del rudere consente, da un lato, di lasciare le tracce storiche e i segni del tempo che connotano il manufatto – senza coprirle e senza saturare la volumetria – dall'altro, di ricavare spazi aperti, patii all'interno del perimetro, utili anche all'apporto di luce degli ambienti. L'elevata antropizzazione che caratterizza i territori ha determinato, nel tempo, la progressiva diminuzione e frammentazione delle aree naturali. In questo contesto di frammentazione e parcellizzazione territoriale, la proposta di mediare porzioni abitate con spazi aperti assume un preciso significato funzionale ed estetico. Da qui la volontà di non sottrarre gli spazi di cui la natura si è riappropriata nel tempo. L'ambito rurale in cui si colloca l'edificio in oggetto è contraddistinto da manufatti legati all'ambito agricolo, alla tipologia della cascina, caratterizzata da un'alternanza di spazi chiusi e protetti per essere abitati. Sono spazi aperti, semi-aperti, aperti ma coperti, come fienili, stalle, depositi. Luoghi dove la mediazione e contrattazione tra ambienti riscaldati e non, naturali e antropizzati, si alterna in modo spontaneo. L'intenzione progettuale è, appunto, quella di riprendere e reinterpretare questi caratteri identitari del territorio.

L'antico manufatto risulta contaminato e compromesso da diverse condizioni: la presenza di un capannone addossato su un lato, bucature relativamente piccole con affaccio su altra proprietà, sono tutte condizioni che vincolano la possibilità di abitare questo luogo. La scelta progettuale pone questi vincoli come opportunità, attuando una contrattazione tra spazi chiusi e spazi aperti, offrendo la possibilità di sfruttare patii e giardini come spazi naturali da cui i volumi prendono illuminazione e aereazione – generando una condizione migliorativa degli spazi domestici. I nuovi volumi in ferro sono trattati per imparentarsi alle cromie esistenti e al tempo delle vecchie murature. Per questo, oltre a permettere di mantenere inalterate le tracce, le stratigrafie del rudere, essi assumono un valore ambientale definendo gli spazi climatizzati della casa.

Si tratta, ancora, di una condizione analoga a quella illustrata nell'incisione di Piranesi *Rovine di una galleria di statue in Villa Adriana* (1770), dove viene rappresentato un soffitto crollato in cui la natura è così radicata da diventare elemento strutturale dello spazio. Un carattere fondamentale dell'opera di Piranesi è certamente l'idea di “innovazione”³⁰ che si manifesta in rappresentazioni tendenti all'utopia, mosse dal desiderio di costruire spazi magici, quasi impossibili³¹. Così, anche nel progetto, dall'esterno nulla è visibile, l'aspetto verso strada rimane pressoché inalterato, la “bestia architettonica” rimane nascosta, insinuando il dubbio tra realtà e sogno. All'interno, invece, rivolte

verso le membrature del vecchio rudere, grandi aperture definiscono tutti i lati dei volumi innestati per rispondere alla volontà di far sentire chi vi abita in continuo dialogo con la natura e con il manufatto esistente. La presenza di infissi di tipo scorrevole consente di poter avere un contatto diretto con le pareti esistenti, con la rovina stessa, senza che essa venga stravolta. Così, sebbene nessun punto della casa possa presupporre un contatto fisico diretto con la selva, essa è sempre presente, vicina o distante, all'interno e all'intorno. D'altro canto, insediare ambienti domestici nel mezzo di uno spazio selvatico, analogamente a quanto descritto da Thoreau in *Walden*⁸¹, significa cercare forme di adattamento, contrattare la domesticità con la selvatichezza, senza dominarla o soffocarla. Così la "bestia architettonica" instaura un vero rapporto simbiotico con la rovina: si appende, fissa le sue strutture, solai e travi direttamente nella vecchia muratura, senza la necessità di puntellare il suolo. Affidando alla rovina la propria sopravvivenza ne diventa simbiote, poiché, reciprocamente, la rovina stessa necessita di questo ospite per non deperire. Una volta trovato un equilibrio, non si sa più chi sia la bestia e chi selva, chi sia venuto prima e chi dopo: è una fusione, un continuo rimbalzo tra interno ed esterno, antico e nuovo, caldo e freddo, naturale e artificiale, conquistato e ceduto.





Gino Baldi è autore dei paragrafi
Premessa, 2. *Abbandono*, 4. *Contaminazione* e 6.
Equilibrio; Serena Comi è autrice dei paragrafi 0.
Fondamento, 1. *Fondazione*, 3. *Crollo* e 5.
Contrattazione.



“In caso di pericolo, l’oloturìa si divide
in due: dà un sé in pasto al mondo, / e con l’altro
fugge. / Si scinde in un colpo in rovina e salvezza,
/ in ammenda e premio, in ciò che è stato e ciò
che sarà. / Nel mezzo del suo corpo si apre un
abisso / con due sponde subito estranee. / Su una
la morte, sull’altra la vita. / Qui la disperazione, là
la fiducia. / Se esiste una bilancia, ha piatti
immobili. / Se c’è giustizia, eccola. / Morire quan-
to necessario, senza eccedere. / Rinascere quanto
occorre da ciò che si è salvato”. W. Szymborska,
Autotomia (1983), citata in R. Bocchi, *Riciclo*, in S.
Marini, G. Corbellini (a cura di), *Recycled Theory*:
Dizionario illustrato / Illustrated Dictionary,
Quodlibet, Macerata 2016.



M. Augé, *Rovine e macerie. Il senso del
tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, pp.
25-26; ed. or. *Le temps en ruines*, Galilée, Paris
2003.



Cfr. G. Clément, *Manifesto del Terzo pae-
saggio*, a cura di F. De Pieri, Quodlibet, Macerata
2005; ed. or. *Manifeste du Tiers-paysage, Sujet/
Objet*, Paris 2004.



Si veda il frontespizio del volume di
M.-A. Laugier., *Essai sur l’architecture*, 1755.



Cfr. A. Ambrosi, *Le fondazioni dell’architet-
tura*, in “Lares”, 60, 3, luglio-settembre 1994,
pp. 305-335.



Cfr. G. Clément, *op. cit.*



W. Szymborska, *op. cit.*



G. Clément, *op. cit.*, p. 26.



I. Calvino, *Le città invisibili*, Einaudi,
Torino 1972, p. 164.



“Nous appelons délaissés des terrains
qui ont été aménagés par l’homme durant les
périodes de développement urbain, puis aban-
donnés. [...] Ils pourraient pourtant s’ouvrir à des
activités éphémères et ainsi accueillir l’inatten-
du...”. P. Bouchain, *Manifeste de l’Atelier de la Forêt
des Délaissés*, 1998-2011. Una parte del manifesto
può essere consultata al sito [www.frac-centre.fr/
collection-art-architecture/bouchain-patrick/
la-foret-des-delaisses-64.html?authID=411&en-
sembleID=1837](http://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/bouchain-patrick/la-foret-des-delaisses-64.html?authID=411&ensembleID=1837), consultato il 16/08/2022.



Cfr. G. Clément, *op. cit.*, p. 21.



Cfr. A. Corboz, *Il territorio come palinsesto*,
in *Ordine sparso. Saggi sull’arte, il metodo, la città e il
territorio* Franco Angeli, Milano 1998; ed. or. *Le
Territoire comme palimpseste*, in “Diogenes”, 121,
gennaio-marzo 1983, pp. 14-35.



A. Ambrosi, *art. cit.*, p. 305.



G. Clément, *op. cit.*, p. 14.



Cfr. ivi, p. 59.



Cfr. ivi, p. 16.



Cfr. ivi, p. 17.



Ivi, p. 24.



Cfr. ivi, p. 38.



U. Eco, *Storia delle terre e dei luoghi leggen-
dari*, Bompiani, Milano 2013, p. 7.



P. Zumthor, *Thinking Architecture*,
Birkhauser, Basel 2010, p. 14.



Cfr. M. Tafuri, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni ‘70*,
Einaudi, Torino 1980, pp. 34-35.



Cfr. F. Espuelas, *Il vuoto. Riflessioni sullo
spazio in architettura*, Marinotti, Milano 2004; ed.
or. *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en
arquitectura*, Fundación Arquia, Barcelona 1999.



H.D. Thoreau, *Walden ovvero vita nei
boschi*, Rizzoli, Milano 1988; ed. or. *Walden; or, Life
in the Woods*, Ticknor and Fields, Boston 1854.

LA SYLVA DEI PAZZI. IL PARCO DELL'EX COMPLESSO PSICHIATRICO LEONARDO BIANCHI A NAPOLI

VINCENZO GIOFFRÈ

Progetto indagato

Giuseppe Tango, *Complesso psichiatrico Leonardo Bianchi*, Napoli, 1909

255

LA SYLVA DEI PAZZI

Di fronte alla soglia della pista principale di decollo e atterraggio dell'aeroporto di Capodichino, circondati da alte e minacciose mura, i trentatré padiglioni dell'ex Ospedale psichiatrico Leonardo Bianchi affiorano parzialmente dalla densa foresta urbana che li ha ormai fagocitati.

Durante il Regno di Napoli i malati di mente venivano curati nel reparto *pazzeria* dell'Ospedale degli Incurabili, successivamente nella "Casa dei matti" di Aversa, dove confluivano da tutto il sud Italia, ancora dopo in alcune sedi provvisorie presso strutture sanitarie napoletane. Nel 1909 viene inaugurato il nuovo complesso ospedaliero collocato sull'altopiano di Capodichino. Il sito viene scelto in quanto, all'epoca, scarsamente edificato, con grande disponibilità di suolo e acqua, salubre e panoramico, distante dal centro urbano, accessibile dalla strada a forte pendenza Calata Capodichino che rappresenta un ulteriore elemento di separazione tra il manicomio e la città. Fin dal suo concepimento il manicomio è quindi inteso come una architettura estranea al consueto ordine della città o delle altre architetture civili.

L'area perimetrata dell'ospedale psichiatrico misura 220.000 metri quadri, è posta a 85 metri sul livello del mare, mentre la superficie coperta dai trentatré padiglioni è di 80.000 metri quadri. Il grande manicomio è progettato da Giuseppe Tango, tecnico napoletano con una lunga esperienza maturata nel Genio Militare, che si aggiudica il primo premio di un concorso di progettazione bandito nel 1888. Nelle fasi successive il progetto è sottoposto al vaglio di altri tecnici e di medici. Leonardo Bianchi, neurologo, psichiatra e accademico, anch'egli napoletano, componente del gruppo di revisori del progetto, interviene proponendo numerose modifiche e integrazioni alla schematica soluzione originaria. A realizzazione conclusa, il dottor Bianchi, in virtù del ruolo determinante svolto nella fase di definizione e approfondimento del manicomio ed essendo il vero ispiratore dei principi funzionali e sanitari, viene nominato primo direttore dell'ospedale psichiatrico di Napoli.

Il manicomio, uno dei più antichi e grandi d'Italia, prevede di ospitare al suo interno oltre mille pazienti per la cura delle diverse patologie psichiatriche. La struttura è ritenuta all'epoca della costruzione all'avanguardia per l'organizzazione degli spazi, sia interni dei padiglioni sia esterni dei giardini, e per l'approccio terapeutico che prevede occasioni di lavoro e di impegno quotidiano, sia nei laboratori sia negli spazi aperti, riservati ai malati di mente meno gravi o meno pericolosi, nell'ipotesi di un loro reinserimento nella società.

L'edificio principale adiacente a Calata Capodichino è adibito a direzione, con la biblioteca, gli uffici amministrativi, gli

alloggi dei medici di guardia e dei religiosi, i gabinetti scientifici. Secondo il regolamento del 1909 i folli sono distribuiti in sezioni separate, da una parte le donne e dall'altra gli uomini, sulla base della natura e della gravità delle patologie:

infermi mentali inguaribili ma tranquilli, idioti, cretini, epilettici innocui, mentecatti cronici tranquilli, folli cronici pericolosi, schizofrenici, depressi, frenastenici, epilettici, infermi affetti da malattie di ordine somatico acute e croniche, folli affetti da tubercolosi, schizofrenici cronicizzati, epilettici, oligofrenici, depressi e dementi senili, infermi pericolosi ed impulsivi, dimessi dal manicomio criminale, pazienti affetti da frenastenia, alcolisti, depressi e decaduti, ammalati anziani arteriosclerotici affetti da forme varie di schizofrenia, infermi affetti da forme di psicopatie croniche. ¶

Il manicomio è quindi inteso come un ricovero per le persone che presentano le più svariate patologie e come luogo per confinare al proprio interno, lontano dalla società "civile", quelle persone che dimostrano anomalie comportamentali.

Nei padiglioni centrali vi sono i servizi generali e i laboratori di tipografia, legatoria, calzoleria, falegnameria, lavorazione dell'argilla, l'officina meccanica, la sartoria e tessitoria, la panetteria. All'esterno, oltre ai curatissimi giardini di piante ornamentali e alberi d'alto fusto, è prevista anche una vasta area destinata a colonia agricola coltivata da quegli ospiti del manicomio ritenuti meno pericolosi, più tranquilli e da quelli che nella vita precedente sono stati contadini. L'impianto complessivo disegnato da Tango è regolare, simmetrico, con una organizzazione militare degli edifici, delle funzioni e degli spazi. I padiglioni riservati ai folli, con copertura a falde, sono distanziati tra loro e circondati dai giardini, collegati da un sistema di percorsi su due livelli con copertura piana utilizzati, al piano terra, per gli spostamenti dei pazienti, e sulla copertura per i camminamenti aerei riservati esclusivamente a medici e personale addetto alla sorveglianza dall'alto dell'intero complesso. I pazzi, quindi, osservano i giardini attraverso le finestrate dei dormitori o dei percorsi chiusi del piano terra durante i trasferimenti e solamente quelli prescelti alla cura degli spazi esterni sono autorizzati ad accedervi.

Durante la Seconda guerra mondiale, a causa della riduzione del personale sanitario impegnato al fronte e della carenza di provviste, l'ospedale psichiatrico conosce un periodo drammatico, una situazione che peggiora ulteriormente quando viene colpito dai bombardamenti del 1943 da parte degli alleati. A guerra finita i danni all'ospedale vengono riparati anche grazie ai finanziamenti del Piano Marshall e l'attività riprende con notevoli problemi di sovraffollamento. Negli anni successivi la struttura arriva ad acco-

gliere ben oltre i mille pazienti per cui è stata progettata, a cui si sommano le centinaia di addetti che quotidianamente lavorano nel complesso ospedaliero, dal personale sanitario a quello preposto alle mansioni di gestione degli spazi. Nella seconda metà del Novecento le condizioni di sovraffollamento diventano inaccettabili. A partire dal 1978, a seguito della legge Basaglia⁸, inizia il lentissimo e progressivo trasferimento dei pazienti, ma l'ospedale continua ad essere aperto e ancora negli anni Novanta diverse inchieste denunciano le condizioni di degrado inaudite in cui versa il complesso ospedaliero; solo nel 2002 si realizza definitivamente, con la collocazione in case-famiglia degli ultimi pazienti, lo sgombero e la dismissione dell'intera struttura.

Nella condizione attuale, solo il padiglione principale adiacente alla strada di accesso Calata Capodichino è utilizzato per uffici dall'Azienda sanitaria, mentre subito alle spalle la selva incontenibile ha invaso ogni spazio assumendo le sembianze di una vera e propria foresta urbana. Buona parte dei padiglioni e dei percorsi hanno subito dissesti e crolli puntuali, la maggior parte degli infissi sono fatiscenti e la vegetazione penetra all'interno degli spazi e dei percorsi coperti sovrapponendosi ad una moltitudine di oggetti, segni, grafie, tracce, manufatti che raccontano, ancora oggi, la vita nel manicomio e le persone che lo hanno affollato in quasi cento anni di storia. Spesso, muovendosi all'interno degli spazi dei padiglioni, si ha quasi l'impressione di percepire, ancora oggi, la presenza dei pazzi, delle loro anime, delle loro sofferenze.

Le architetture ospedaliere dell'ex manicomio non appaiono, oggi, come "macerie" di una recente modernità; un tempo indefinito ha fatto sì che acquisissero, piuttosto, lo status di "rovina"⁹. Dopo una prima impressione negativa provocata dall'apparente decadenza fisica del sito, infatti, prevale un significato "positivo"; la rovina, per l'osservatore contemporaneo, esprime una qualità estetica, è progetto aperto che trasmette un senso di evoluzione, di riappacificazione del rapporto conflittuale tra architettura e natura¹⁰, tra artefatto e biologico. Si tratta, quindi, di un paesaggio che complessivamente ha assunto una connotazione pittoresca, romantica, atemporale; un paesaggio affascinante e misterioso di natura selvatica e rovine, denso di elementi e di oggetti che rimandano, simultaneamente, a un passato recente e alla contemporaneità; un paesaggio che sembra essere rimasto sospeso all'interno di una bolla spaziotemporale.

Scrivono Angela D'Agostino che ha condotto numerosi studi, ricerche, esperienze didattiche incentrate sull'Ex Bianchi e su ipotesi di riutilizzo:

Da un lato il tempo sembra essersi fermato come se la città fosse stata colpita da un evento catastrofico improvviso e

dunque letti, macchinari, documenti, suppellettili restano ancora testimoni immobili della storia della città, dell'architettura, della medicina e della vita di uomini. Dall'altro, il tempo è trascorso inesorabile; il degrado e il decadimento degli edifici sono sempre più evidenti e il verde, uno degli elementi fondanti degli impianti per la cura, è divenuto l'elemento dominante dell'immagine della cittadella, un verde che per forma, natura e relazione con l'architettura richiama alla memoria il *terzo paesaggio* di Gilles Clément, il verde dei luoghi abbandonati, dei paesaggi dove l'uomo si ritira per lasciare posto alla sola natura. L

L'abbandono dell'ex Ospedale psichiatrico Leonardo Bianchi ha innescato un processo irruento e incontrollato di inselvatichimento che si realizza nonostante le poche interferenze umane. Le numerose proposte di riutilizzo funzionale dell'intero complesso, che si sono susseguite negli anni da parte di amministratori, studiosi e accademici, sono invalidate dalla vicinanza dell'aeroporto che limita notevolmente il realizzarsi di qualsiasi ipotesi progettuale. A causa soprattutto dell'inquinamento acustico, determinato dal continuo decollo e atterraggio degli aerei, l'Ex Bianchi non è, infatti, compatibile con molte attività lavorative, né tantomeno con attività residenziali o di carattere scolastico.

Il continuo passaggio di aerei vicinissimi alle chiome degli alberi più alti, nel suo paradosso e nella sua contraddittorietà, è tuttavia un altro aspetto che connota profondamente il luogo. Ad ogni rombo di aereo che passa si determina, infatti, un cortocircuito spaziotemporale tra una contemporaneità invadente, inquinante, tecnologica, insostenibile e la silenziosa, intima naturalità che si percepisce all'interno della selva. La vegetazione, nel suo paziente e incessante lavoro di propagazione, colonizza le superfici, scrosta gli intonaci dei muri, cresce tra gli interstizi, penetra le barriere, si propaga smontando i pavimenti, si arrampica fino a raggiungere e ricoprire i tetti. Una moltitudine di piante infestanti e arbusti – *Ailanthus altissima*, *Robinia pseudoacacia*, *Phragmites australis*, *Hedera helix*, *Cynodon dactylon*, *Rubus fruticosus*, *Sorghum vulgare*, *Convolvulus arvensis*, *Parthenocissus quinquefolia*, *Parietaria officinalis*, *Pteridium aquilinum* – si propaga in assonanza con la vegetazione nobile piantumata all'epoca della costruzione – *Cedrus libani*, *Cupressus sempervirens*, *Quercus ilex*, *Populus nigra*, *Olea europea*, *Castanea sativa*, *Citrus limon*, *Citrus sinensis*, *Phoenix canariensis*, *Washingtonia filifera*.

I padiglioni, la cappella, e gli altri manufatti, hanno perso quell'aspetto austero con cui erano stati concepiti, subendo anch'essi un processo di inselvatichimento e assumendo un aspetto più morbido, persino zoomorfo, ristabilendo così un ancestrale

Giuseppe Tango, *Ex complesso psichiatrico Leonardo Bianchi*, Napoli, 1909.
Ph. Angelo Esposito, 2022



Giuseppe Tango, *Ex complesso psichiatrico Leonardo Bianchi*, Napoli, 1909.
Ph. Antonella De Martino, 2022



Giuseppe Tango, *Ex complesso psichiatrico Leonardo Bianchi*, Napoli, 1909.
Ph. Francesca Baglioni, 2022



Giuseppe Tango, *Ex complesso psichiatrico Leonardo Bianchi*, Napoli, 1909.
Ph. Francesca Bagnoli, 2022



Giuseppe Tango, *Ex complesso psichiatrico Leonardo Bianchi*, Napoli, 1909.
Ph. Carmela Falcone, 2022



legame diretto sempre esistito tra l'architettura, l'uomo e il mondo animale[†]. Nelle immagini dall'alto, i padiglioni sembrano, infatti, una piccola colonia di insetti che si muove ordinatamente all'interno del proprio habitat naturale; più da vicino, invece, sembrano bestie primordiali che affiorano improvvisamente dalla densa foresta selvaggia. I rapporti si sono, così, completamente ribaltati: se all'epoca della costruzione le architetture del manicomio esprimevano un dominio assoluto sulla natura addomesticata, oggi, è la natura selvatica, spontanea e incolta, che in tutte le sue manifestazioni sovrasta le architetture modificandole e rendendole corpi organici. Si assiste quindi a un processo di progressiva ibridazione tra tutti gli elementi dell'area dell'ex Ospedale psichiatrico.

Gruppi variegati di visitatori, nonostante i divieti, penetrano frequentemente all'interno del complesso attratti dal fascino magnetico emanato da questo inaspettato paesaggio di rovine e di selva posto all'interno di un territorio ormai metropolitano. Un paesaggio che suscita sentimenti forti e contrastanti per la compresenza intricata di paura e attrazione, turbamento e fascinazione. L'ex Bianchi è, oggi, un enorme patrimonio di memoria recente ma anche e soprattutto di naturalità e di biodiversità urbana che in un'inedita visione potrebbe essere aperto alla percorrenza, all'esplorazione, allo studio scientifico o alla semplice contemplazione di un emblematico paesaggio sublime della contemporaneità.

IMMERSIONI, ESPLORAZIONI, SVELAMENTI

L'intera area dell'ex manicomio, così come si presenta oggi, può essere, quindi, considerata un grande parco urbano che necessita solo di poche azioni, secondo il principio di una architettura *low cost/low tech*^{*}, per essere usato da una moltitudine di fruitori, senza alterare quei caratteri di originalità e specificità storica, ecologica e naturalistica che ne fanno un luogo di interesse unico.

Numerose esperienze internazionali vanno nella direzione di realizzare parchi in aree dismesse con minimi inserti di elementi che ne consentono l'attraversamento, la sosta, la fruizione, come nel caso del Natur Park Schöneberger Südgelände[‡]. Il parco berlinese sorge su una superficie di diciotto ettari nello scalo di smistamento per treni merci e locomotive dismesso negli anni Cinquanta del Novecento. A partire dalla fine degli anni Novanta, cittadini comuni, associazioni ambientaliste, ecologi, assieme agli studi di pianificazione del paesaggio Planland e ÖkoCon e il gruppo di artisti Odious, danno vita ad un laboratorio sperimentale multidisciplinare incentrato nello studio dell'area e del rapporto

tra la natura invadente e le rovine ferroviarie. Durante i circa trenta anni di totale abbandono, cespugli, rovi, arbusti, alberi crescono liberamente e colonizzano l'ex scalo ferroviario con un processo di mutua assistenza vegetale e biologica. Dopo una simbolica inaugurazione nel 1999, il parco, le rovine degli edifici ferroviari e la natura selvatica diventano progressivamente uno scenario ideale per attività culturali. All'interno del parco si svolgono festival di teatro d'avanguardia, spettacoli, balli, esibizione di giovani artisti e giovani film-maker lo scelgono come paesaggio emblematico della contemporaneità dove ambientare le loro opere. Nel 2022 al parco berlinese è stato assegnato dalla Fondazione Benetton Studi Ricerche il Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino (XXXII edizione) in quanto "espressione di una natura urbana berlinese, punto d'incontro tra le aspirazioni degli abitanti, la cultura contemporanea del paesaggio e l'affermazione di una profonda attenzione ecologica per la città"[‡].

L'ex Bianchi, nella visione di nuovo parco, per prossimità e dimensioni può essere già considerato, con il bosco di Capodimonte e il cimitero di Poggioreale, parte di un sistema di grandi parchi urbani. Gli oltre venti ettari di natura selvatica dell'ex manicomio rappresentano una enorme risorsa di biodiversità, tale da rafforzare un sistema diffuso di grandi aree naturali all'interno del denso territorio metropolitano di Napoli.

Nell'ipotesi di avviare a nuovo ciclo di vita l'ex Complesso ospedaliero psichiatrico Leonardo Bianchi di Napoli[¶], un primo atto è definire un sistema di percorsi di collegamento e accessibilità sia alla scala territoriale sia a quella del parco stesso. A scala territoriale, per definire il collegamento tra l'ex Bianchi con Capodimonte e Poggioreale attraverso un sistema di mobilità lenta che può utilizzare tracciati esistenti riservando corsie per percorsi pedonali e ciclabili. Alla scala dell'ex Bianchi, per consentire l'immersione di visitatori nell'inedito paesaggio attraverso percorsi già esistenti e nuovi, anche aerei con l'inserimento di strutture metalliche leggere. Lo scopo è ottenere un sistema di percorrenza variegato e molteplice, che consente ai visitatori di spostarsi in quota tra le fronde degli alberi non potati e al suolo tra la fitta vegetazione spontanea. Attraverso sentieri tra rovi e arbusti selvatici affiorano così, inaspettatamente, oltre gli alberi monumentali piantati ai primi del Novecento, anche le rovine delle architetture ospedaliere che oggi, prive di programmi funzionali, caratterizzano punti significativi dell'area, come *folie* di un inedito parco pittoresco contemporaneo.

Una seconda azione consiste nella *depavimentazione* dei suoi impermeabili per consentire un più rapido reinstallarsi della vegetazione, senza trasportare a discarica le placche divelte

di materia minerale, ma lasciandole *in situ*, evitando così i costi di smaltimento ed enfatizzando ulteriormente l'immagine delle piante che affiorano dalle macerie e dal suolo. Come nel lavoro di Wagon Landscaping^{¶¶}, gruppo di paesaggisti allievi di Gilles Clément, che intervengono in diversi spazi aperti applicando i principi del *Manifeste du Tiers paysage*^{¶§} e l'azione del *depaving*^{¶↓}. Le placche di asfalto rimosso dai paesaggisti francesi sono, infatti, "riciclate" all'interno degli stessi nuovi giardini per realizzare delimitazioni, o "pacciamature" da cui affiora la vegetazione, con un esito efficace dal punto di vista figurativo e simbolico. Un esempio è il Jardin Joyeux, ad Aubervilliers, in Francia, inaugurato nel 2016, realizzato *depavimentando* un parcheggio abbandonato e piantumando arbustive con l'ausilio della comunità di abitanti. Così anche i paesaggisti Coloco, anch'essi francesi e anch'essi allievi di Clément, intervengono con azioni radicali di asportazione manuale di materiale minerale per consentire la rigenerazione dei suoli e la nascita di nuovi giardini e parchi urbani^{¶▲}.

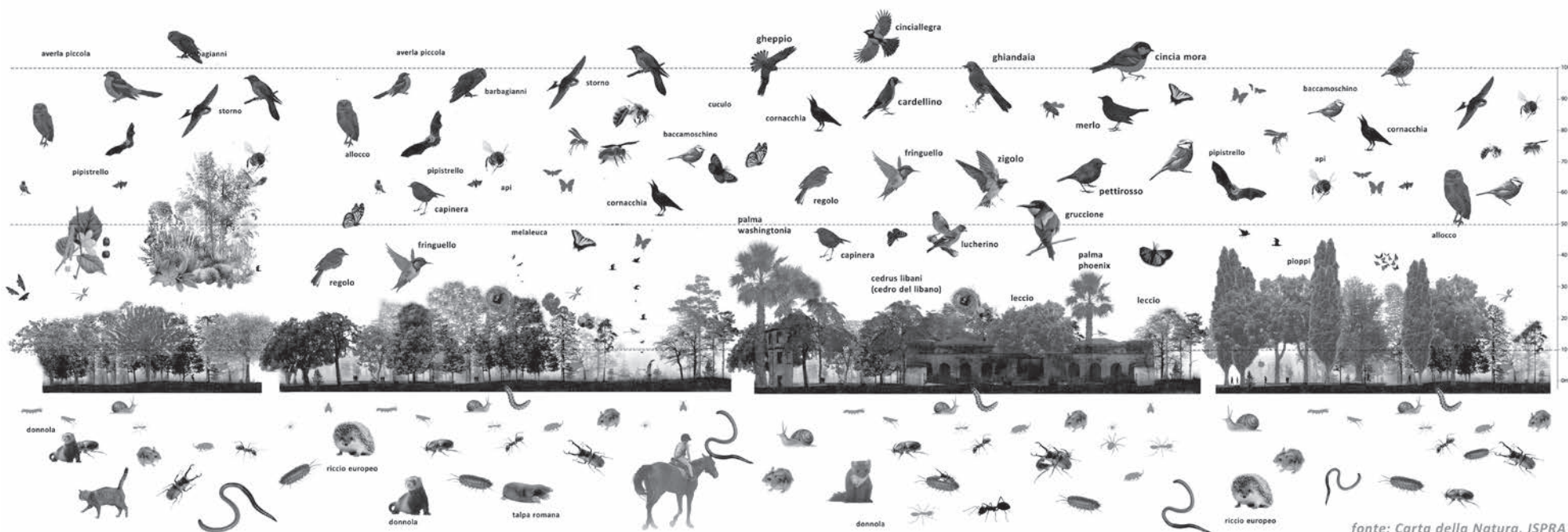
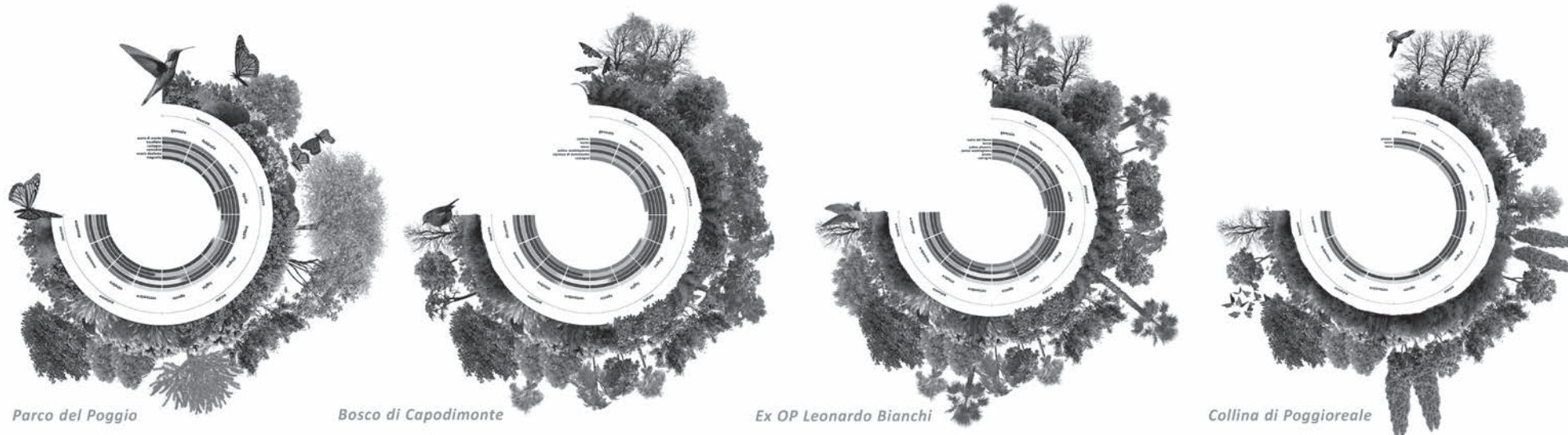
Una terza azione consiste nell'inserimento di torri belvedere, anche temporanee, realizzate sempre con tecnologie a basso costo e basso impatto, utilizzando o riciclando assi e tavolati in legno di cantiere. Le torri, anche in questo caso, sono inserite per consentire ai visitatori di guadagnare un punto alto e privilegiato di osservazione sul complesso ospedaliero abbandonato. Immersi tra le fronde degli alberi, le torri osservatorio sono dei selettori di paesaggio dove poter accedere per monitorare le rovine dell'architettura fagocitate dalla natura, l'evolversi e il diffondersi di fauna e flora selvatica, forse anche scorgere i pazzi che, secondo gli abitanti della zona, ancora oggi popolano le rovine del manicomio.

L'ex Bianchi diventa così uno spazio didattico e formativo per la sensibilizzazione e la divulgazione della storia dei manicomi in Italia e a Napoli. Una conoscenza che avviene attraverso una esperienza diretta, osservando la moltitudine di luoghi, oggetti, reperti ancora presenti all'interno dei padiglioni, percorrendo gli itinerari tematici anche con l'ausilio delle nuove tecnologie di informazione e comunicazione.

Il parco è quindi concepito come un grande dispositivo percettivo che mette in narrazione il sublime e determina nei visitatori un'esperienza estetica inusuale. Nel suo complesso è un grande osservatorio dei processi di "deperimento controllato" dei corpi architettonici inselvaticati dei trentatré padiglioni dell'Ex Ospedale Psichiatrico, che vengono così accompagnati nella loro naturale evoluzione, verso una progressiva scomparsa. Le architetture, come corpi organici, invecchiano e si smaterializzano attra-

verso un processo di usura, a cui corrisponde una simultanea ulteriore rinaturalizzazione spontanea da parte della vegetazione che occupa quegli spazi da cui l'uomo si ritira. Nel suo complesso, il parco dell'ex Ospedale Leonardo Bianchi è uno spazio vivo, di riconciliazione dell'uomo con la natura selvatica e con i suoi cicli e tempi, dove si svolgono processi di competizione, convivenza e co-evoluzione tra tutti i viventi e tra essi e tutte le opere artificiali dell'uomo, un luogo di tale ricchezza di spunti e di temi di approfondimento in grado di attirare l'interesse di studiosi, ricercatori, viaggiatori, turisti, accademici, ecologi, artisti, giovani studenti.

Riccardo Calò, Tullia Carloni, Antonella Catone, Emanuela Fiorella Guarino,
progetto per *Il Parco della foresta dell'ex Ospedale Leonardo Bianchi a*
Napoli, 2022



Antonella De Martino, Angelo Esposito, Carmela Falcone, progetto per
Il Parco della foresta dell'ex Ospedale Leonardo Bianchi a Napoli, 2022

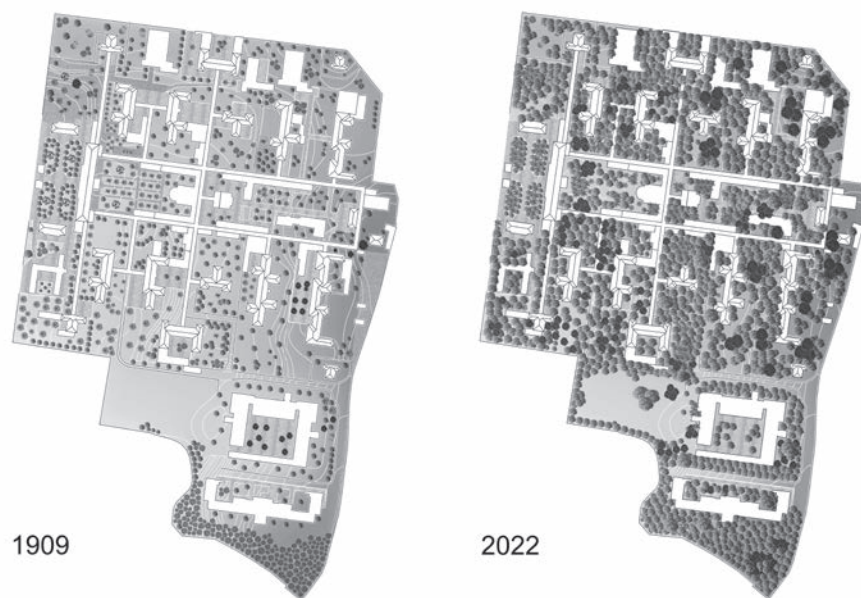


Francesca Argiroffi, Francesca Bagnoli, Irene Iodice, progetto per
Il Parco della foresta dell'ex Ospedale Leonardo Bianchi a Napoli, 2022



Sara Buonocore, Nicola D'Alterio, Vanessa Di Napoli, Arianna Di Ruocco,
progetto per *Il Parco della foresta dell'ex Ospedale Leonardo Bianchi a Napoli, 2022*





Fonte: Archivio dell'Ospedale Psichiatrico di Napoli "Leonardo Bianchi", inventario a cura di Candida Carrino e Raffaele Di Costanzo, coordinamento scientifico di Leonardo Musci e Michela Sessa, consultato il 30/09/2022, www.cartedalegare.cultura.gov.it/guida-agli-archivi/campania/ospedale-psichiatrico-leonardo-bianchi-di-napoli/la-storia, consultato il 30/09/2022.

Prima della legge 180/1978, ispirata dal medico e psichiatra Franco Basaglia, i malati con disturbi psichici erano considerati irrecuperabili e pericolosi socialmente; venivano quindi allontanati dalla società e rinchiusi nei manicomi. La legge Basaglia prevede il riconoscimento e il rispetto di diritti umani dei malati di mente, la costruzione di strutture alternative al manicomio e l'avvio di servizi territoriali per l'assistenza psichiatrica.

Cfr. M. Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004; ed. or. *Le temps en ruines*, Galilée, Paris 2003.

Cfr. G. Simmel, *Die Ruine*, in Id., *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, Kröner, Leipzig 1919, pp. 125-133.

A. D'Agostino, *Le città dimenticate. Dalla città per la cura alla cura per la città | Forgotten Cities. From the City for Healthcare to Healthcare for the City*, in "FAMagazine", 41, luglio-settembre 2017, p. 16.

Cfr. M. Sestito, *Architettura animale. Bestiario interrotto*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2015.

Cfr. A. Rocca, *Architettura low cost/low tech. Invenzioni e strategie di un'avanguardia a bassa risoluzione*, Sassi, Vicenza 2010.

Si veda il sito web www.natur-park-sued-gelaende.de, consultato il 30/09/2022.

www.fbsr.it/paesaggio/premio-carlo-scarpa/i-luoghi-premiati/natur-park-schoneberger-sudgelande-la-natura-urbana-berlinese, consultato il 30/09/2022.

"Il Parco della foresta dell'ex Ospedale Leonardo Bianchi a Napoli" è tema di progetto del corso di Architettura del paesaggio (prof. Vincenzo Giofrè), a.a. 2021-2022, corso di laurea Magistrale in Architettura Progettazione Architettura (Mapa), Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Napoli Federico II. Le immagini a corredo di questo contributo sono state elaborate, nell'ambito dell'esperienza didattica, dagli studenti: Riccardo Calò, Tullia Carloni, Antonella Catone, Emanuela Fiorella Guarino (gruppo 1), Antonella De Martino, Angelo Esposito, Carmela Falcone (gruppo 2), Benedetta Grieco, Francesco Aiello, Palma di Mattia (gruppo 3), Francesca Argiroffi, Francesca Bagnoli, Irene Iodice (gruppo 4), Sara Buonocore, Nicola D'Iterio, Vanessa Di Napoli, Arianna Di Ruocco (gruppo 5).

Si veda il sito web www.wagon-landscaping.fr, consultato il 30/09/2022.

G. Clément, *Manifeste du Tiers paysage* (2004), Sens et Tonka, Paris 2014.

Si fa qui riferimento a *Depaving the World*, la sperimentazione applicata di Richard Register che, a partire dal 1996, con un piccolo gruppo di volontari interviene nella cittadina di Berkeley in California asportando pezzi di asfalto da parcheggi, strade e slarghi per rendere permeabile i suoli e piantumare arbusti e fiori.

Si veda P. Georgieff, *Poetica della zappa. L'arte collettiva di coltivare giardini*, DeriveApprodi, Roma 2018.

UN'ESPLORAZIONE METODOLOGICA DI FUTURI POSSIBILI. L'EX POLVERIERA DI ROMANS D'ISONZO

THOMAS BISIANI

Progetto indagato

Recupero dell'ex polveriera di Romans d'Isonzo, 2022

277

UN'ESPLORAZIONE METODOLOGICA

L'universo dei mondi possibili è in continua espansione, è qui che l'architettura prospera ed è questo territorio che si vuole esplorare a partire da una ricerca applicativa su un sito militare abbandonato. Dopo la caduta della Cortina di Ferro, la *fortezza* Friuli Venezia Giulia ha smantellato la sua infrastruttura di difesa. L'ex polveriera di Romans d'Isonzo, parte di questo sistema, dopo vent'anni si presenta come un ibrido. La natura all'interno del perimetro ha preso il sopravvento, un paesaggio da fiaba, con qualche tratto crepuscolare e inquietante. Un gruppo di ricerca dell'Università di Trieste[¶], a partire dalle ipotesi per la riconversione dell'ex polveriera, ha sperimentato la pratica del progetto quale sviluppo evolutivo. La metodologia scenariale applicata in fasi ha alimentato questo sviluppo. Una capacità evolutiva intesa come qualità intrinseca del progetto di architettura. Una possibile risposta metodologica alla condizione di instabilità posta dal confronto con una natura dinamica, in *movimento*.

LA BELLA ADDORMENTATA

Nel 1992 Dieter Kienast, partecipò al Mechtenbergseminar, nell'ambito del programma IBA Emscher Park[¶], con una proposta che si riassume nel motto *Bella addormentata nel bosco*. Kienast propose dei recinti inaccessibili. Protetto da palizzate alte sei metri, per decenni venne data la possibilità al bosco di sviluppare indisturbato il suo lento processo di crescita e di mutazione.

Questa condizione viene ritrovata studiando gli effetti della dismissione dei siti militari in Friuli Venezia Giulia, la regione più orientale e più militarizzata d'Italia. Dopo la caduta della Cortina di Ferro e il suo spostamento più a est tra Danzica e Costanza, in questa regione, dal 2001, oltre 240 siti militari sono stati dismessi per complessivi 980 ettari.

Sul tema delle aree militari dopo la caduta del muro di Berlino la letteratura è ampia. A partire dal 2010 ... *Dietro front!*[¶], *Fortezza FVG*[¶] e *Un paese di primule e caserme*[¶], hanno aperto una riflessione di carattere sistematico, con uno sguardo che abbraccia il sistema regionale nella sua complessità. Gli studi proseguono attualmente lungo diverse direttrici disciplinari[¶], teoriche e operative; il caso in oggetto, attraverso l'indagine di un *paesaggio minimo*[¶], intende esplorare attraverso lo strumento del progetto architettonico fenomeni con riverberi di portata territoriale.

L'ex polveriera di Romans, dismessa all'inizio degli anni Duemila, oggi non è un ambito naturale, ma neanche un luogo abitato dall'uomo. L'area si presenta come un'opera di *land art*, o un gigantesco *objet trouvé*, dieci ettari (potrebbe contenere il *Cretto* di Burri) punteggiati da un reticolo di ventuno terrapieni artifi-

Vista dell'ex Polveriera di Romans d'Isonzo, sono visibili le infrastrutture militari, i cluster boschivi in corrispondenza dei terrapieni artificiali, le praterie di magredo e l'arco del paleovalve del Fiume Isonzo che delimita l'area a sud



ciali, vere e proprie *mastabe* con lati di trenta metri, che cingono depositi abbandonati.

L'analisi ambientale, attraverso lo studio di immagini satellitari, ha evidenziato una condizione di omogeneità ecologica alla scala territoriale con un basso livello di frammentazione. Un'osservazione diretta però rileva che si sono generati dei cluster di vegetazione. Ventuno embrioni di bosco in corrispondenza dei terrapieni, una nuova selva che attraverso le proprie specie pioniere sta colonizzando anche la circostante prateria di *magredo* (un prato arido) pregiatissima specificità ambientale del luogo. Le superfici di *magredo*, estremamente tutelate, sono intrecciate al sistema dei manufatti militari e alle aree dove sta crescendo il bosco, creando un inestricabile pattern.

Questa condizione ibrida e mutevole risulta problematica per la disciplina architettonica la cui fenomenologia si basa tipicamente su principi di stabilità e immanenza.

Second Nature ¶ per Adriaan Geuze e Matthew Skjonsberg, *Tiers-paysage* Λ per Gilles Clément e *natura del quarto tipo* ¶¶ per Alessandro Gabbianelli, queste forme di residualità e di inselvaticamento, tuttavia, non vanno intese come dei limiti al progetto, ma si sono già dimostrate in altri casi preludio di nuovi e significativi spazi contemporanei. Analogamente, secondo Piero Zanini, di scarti sono costituiti, come nel nostro caso, i confini ¶¶. Zone di accumulo di quei materiali urbani e architettonici che non vogliamo considerare parte integrante dei nostri territori, ma che tuttavia, ci sono indispensabili, e in alcuni casi diventano *frontiera ecologica* ¶⌘.

Un caso significativo di frontiera ecologica, ma con un'accezione positiva, è la European Green Belt (EGB). Una rete ecologica e di paesaggi della memoria pan-europea, che va dalla Norvegia alla Turchia. Un corridoio di 12.500 chilometri che corre lungo la vecchia Cortina di Ferro. Questa condizione periferica, caratterizzata da poche infrastrutture e insediamenti, ha consentito la conservazione e lo sviluppo di habitat ricchi di biodiversità con un limitato livello di frammentazione ¶⌇.

A partire da queste condizioni locali e globali, non si è cercata una soluzione progettuale a priori, ma piuttosto una metodologia che consentisse sia la libertà dell'espressione creativa che una riflessione analitica riapplicabile.

Una prima analisi tecnica ha consentito di predisporre un *campo da gioco* ¶Λ, un terreno conosciuto rispetto al quale sviluppare le mosse successive. Si tratta di quel primo sguardo che raccoglie vincoli e limiti. Sempre più spesso i progetti si fermano qui, diventando un involuppo di quanto l'analisi, il quadro conoscitivo racconta. Una capacità di agire meramente iterativa,

che applica schemi dedotti dalla conoscenza del passato, priva di valore *trasformativo*.

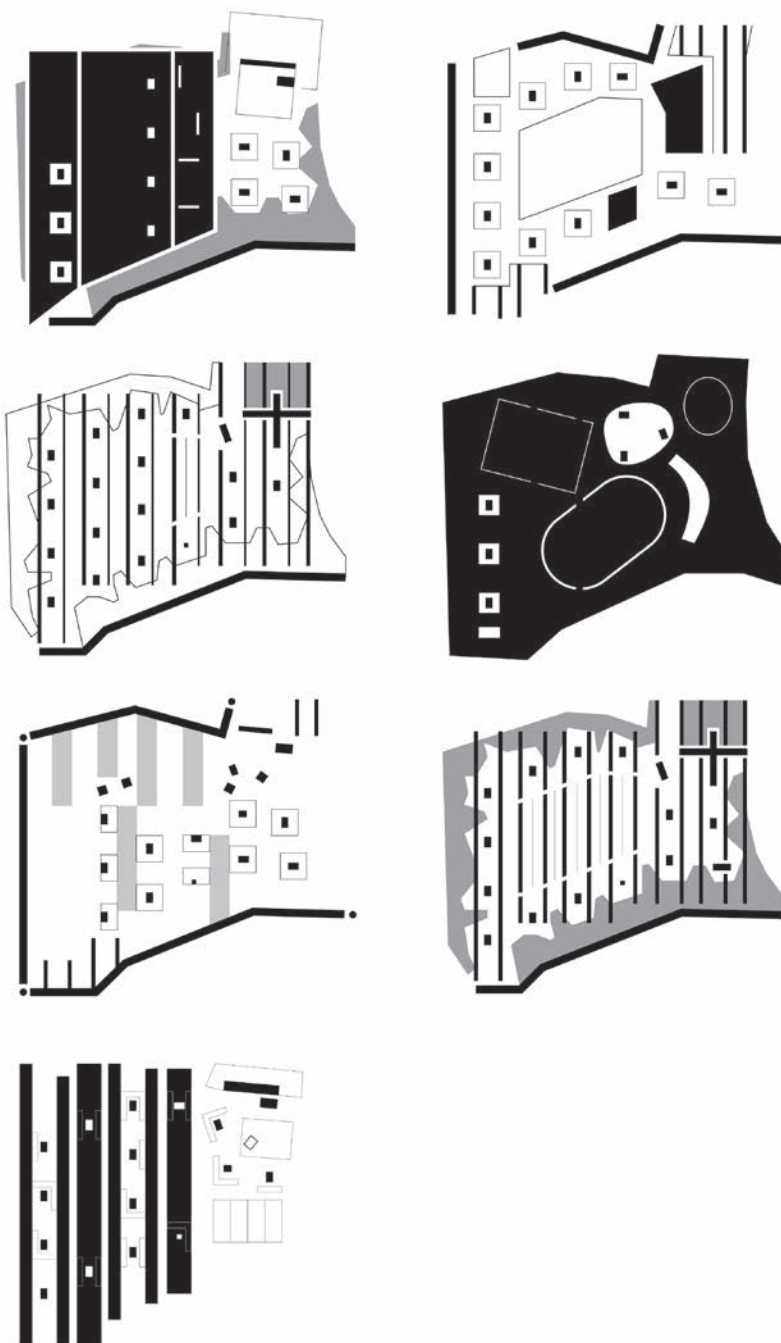
I contenuti evolutivi del progetto vengono invece attivati dalla generazione di una prima ondata di scenari. Si tratta della lettura progettuale più libera da parte dell'architetto, una lettura multipla, alternativa e simultanea. Sette *animali*, endemici, diversi *per isolamento*, sette storie divergenti, sette occasioni di futuro consapevolmente monodirezionali e radicali. Percorsi esplorativi, senza un fine dichiaratamente esaustivo e conclusivo. Un accumulo di materia prima, di *biodiversità*, indispensabile per alimentare la fase successiva.

I sette scenari sviluppati sono stati: il *Parco Stabile*, un mosaico di habitat con servizi e attività per il pubblico, un museo all'aperto; *Event City*, un sistema di arene per ospitare spettacoli ed eventi; il *Parco Freddo*, la musealizzazione dell'ex Polveriera, integrata con attività sportive tematizzate; il *Caravanserraglio*, un'infrastruttura ricettiva per forme turistiche alternative; l'*Ecovillaggio*, un'idea di sviluppo residenziale rivolto a nuovi abitanti che ricercano forme di qualità della vita diverse; *Play Ground*, un'infrastruttura sportiva integrata con capacità ricettive; il *Truck Parking*, un'area strategica a supporto del traffico pesante per le vicine direttrici autostradali.

L'indagine di futuri possibili esprime anche un principio di salvaguardia e di tutela, come sostiene Albert O. Hirshman in vari scritti, offrendo alle generazioni future quante più opzioni possibili¹¹. La presentazione degli scenari progettuali così concepiti ha infatti prodotto delle reazioni da parte degli amministratori e della comunità. Il confronto con portatori di interesse, sulla base degli scenari *radicali* e monotematici, ha permesso di scegliere alcuni indirizzi, o quantomeno scartarne inequivocabilmente altri, aiutando le persone a costruire una visione mentale di come potrebbe essere un frammento del proprio futuro e quindi ad assumere posizioni chiare e consapevoli.

Non tutti gli scenari sopravvivono dunque, si tratta di un meccanismo di retroazione evolutiva, potente alternativa alla previsione quantitativa, rispetto cui l'errore o l'esito inatteso acquisiscono un valore cognitivo, di apprendimento. Una selezione naturale, attraverso la quale i caratteri più vantaggiosi rispetto al contesto, anch'esso in continua mutazione, vengono trasmessi alle generazioni successive, mentre invece altri sono condannati all'oblio.

Il *terzo passaggio*, dal punto di vista metodologico, è una iterazione della prima azione. In termini evolucionistici corrisponde a una seconda generazione di futuri possibili ottenuta incrociando i *sopravvissuti* all'arena darwiniana del *débat public*, ottenendo una forma di meticcio.



Gli scenari di sintesi sono meno radicali e meno numerosi di quelli iniziali, l'obiettivo è di mediare le ipotesi iniziali, programmaticamente divergenti, per convergere verso soluzioni costituite da elementi sinergici, capaci di sostenersi reciprocamente.

Gli scenari di sintesi individuati e sviluppati sono stati tre: *Eventi e Associazioni*, un'area attrattiva alla scala sovracomunale che però vuole rimanere anche a servizio di attività sociali e culturali locali; *Sport e Accoglienza*, attività sportive informali, aperte a tutti, e attività più strutturate oggi non presenti sul territorio comunale, integrate da forme di ricettività rivolte a forme di turismo alternative; *Parco Naturalistico*, una grande area di valore ambientale definita però secondo diversi sottotemi, quali didattica, tempo libero, servizi.

Per comparazione sono stati poi riconosciuti gli elementi invarianti, quelli cioè sempre veri, in ognuno dei tre futuri possibili, i *caratteri* della specie. L'esito ottenuto ha due *dimensioni*, da una parte gli elementi strutturali che hanno la funzione di *invarianti di sistema* – ovvero componenti, configurazioni o pre-dimensionamenti fissi delle future trasformazioni, quelli imprescindibili, su cui investire sforzi e risorse –, dall'altra componenti flessibili, *variabili di sistema* – cioè elementi liberi di adattarsi in funzione delle contingenze o di nuove *domande di trasformazione*. Per verificare questo risultato sono stati poi svolti degli ulteriori esperimenti, stress test progettuali per testare le ipotesi fatte e le conclusioni raggiunte.

IL SENSO DELLA POSSIBILITÀ

La tribù amazzonica dei Pirahã è un controverso caso di relatività linguistica. Privi del concetto di numero, non contano i giorni, i mesi, gli anni. Vivono in un continuo presente, non conservano cibo, non costruiscono ripari destinati a durare. Non avendo una relazione con il tempo, non dispongono di un linguaggio declinato al passato e al futuro, di conseguenza non dispongono di capacità progettuali[¶] 1.

Nel suo saggio *Heterocosmica*, Lubomir Doležel tratta il concetto di *fiction* in letteratura, attraverso il paradigma dei mondi possibili, un universo che “si espande e diversifica costantemente”[¶] 2. Questo approccio supera la dottrina della mimesi[¶] 3, cioè l'idea che l'opera d'immaginazione, il progetto, possa limitarsi ad una rappresentazione dell'esperienza del mondo e del tempo presente.

A questi mondi, frutto del senso della possibilità[¶] 4, diamo il nome dal punto di vista disciplinare di scenari[¶] 5.

Luciano Vettoretto individua nel piano di Assisi del 1955 di Giovanni Astengo un primo esempio[¶] 6. Astengo lavora con

scenari impliciti, cioè in forma scritta e non rappresentati visivamente. A prescindere dalla forma sono comunque individuabili gli elementi caratterizzanti lo scenario condizionale, a partire dalla domanda *cosa succederebbe se?*: l'individuazione di un futuro desiderabile (scenario ideale), la definizione di uno scenario di tendenza basato sull'estrapolazione del presente e il riconoscimento di uno scenario latente, nel caso si avverassero le ipotesi più negative.

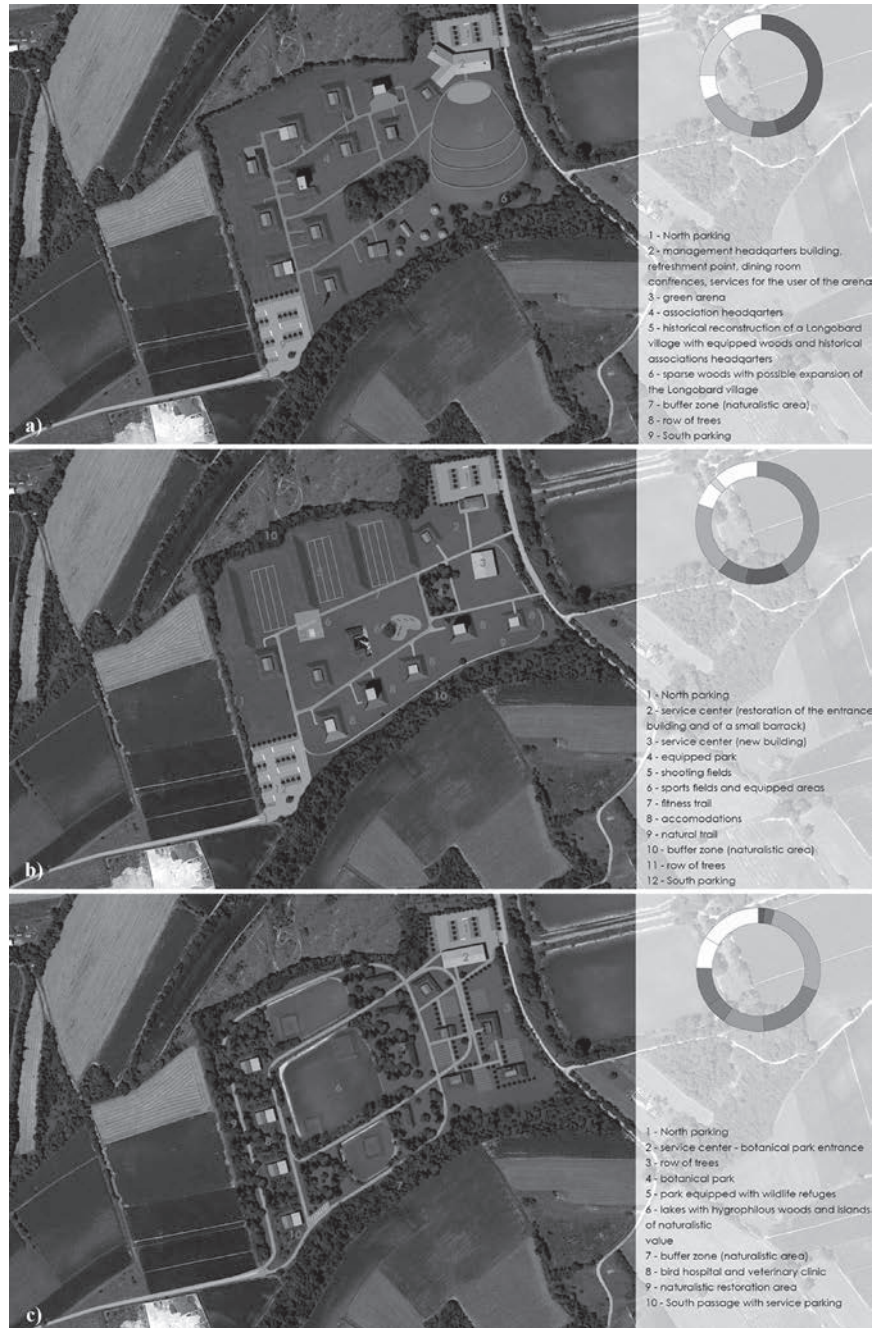
Nel 1959 invece Saverio Muratori propone un'applicazione di scenari espliciti, disegnati, in occasione del concorso per il quartiere delle Barene di San Giuliano. Anziché un solo progetto, Muratori ne presenta tre. Tre scenari, sviluppati a partire dalla sua ricerca sulle tipologie insediative veneziane[¶] 7. Quello di Muratori è un approccio complesso, innanzitutto perché gli scenari non vanno considerati alternativi come le tre proposte concorsuali lasciano supporre, ma vanno visti anche in senso evolutivo, una sequenza di crescente complessità. Inoltre, Muratori, in polemica con gli strumenti previsionali urbanistici[¶] 8, propone una forma di continuità creativa[¶] 9 componendo la materia architettonica reperibile nei giacimenti della città storica, producendo *immagini spaziali*[¶] 10. Passato presente e futuro, iniziano ad intrecciarsi in una molteplicità, una *paracronia*[¶] 11.

Il progetto stabilisce un dialogo complesso con la dimensione del tempo, che tende a superare la novecentesca cesura con il passato delle avanguardie e la fiducia ossessiva nel progresso tecnologico del modernismo. Questa può essere una strategia dinamica per costruire un rapporto costruttivo con la selva, che non sia di reciproca esclusione ma di relazione.

Manuel Gausa parla di ecologie oscure, partendo da una definizione, il *dirty realism*, risalente agli anni Ottanta del Novecento[¶] 12. A questo orizzonte fanno capo scenari conflittuali, di un mondo periurbano aperto e irregolare, indeterminato. L'espressione *dark ecology* coniata da Timothy Morton nel 2007[¶] 13, in riferimento all'esplorazione di una nuova natura, in relazione con l'abitare umano e meno aderente ad una ortodossia ecologista, diventa per Gausa *black*, ancora più oscura quindi, perché esplora quegli ambienti ambigui o addirittura torbidi che appartengono tipicamente alla periferia.

L'estetica dello scarto riconosce nei *drosscapes* di Alan Berger[¶] 14 i residui dei processi di trasformazione del territorio, un terreno abbandonato ma potenzialmente fertile, in attesa di essere riassorbito dallo sviluppo urbano. L'estetica del riciclo, del *secondo progetto*, il *Re-cycle*[¶] 15, individua invece una strada che senza negare storia, contesto e identità di un manufatto ne presuppone una sempre possibile trasformazione. Si tratta di approcci

Planimetria dei tre scenari di sintesi sviluppati a seguito della discussione degli scenari iniziali



Layout progettuale di verifica, individuato a seguito della definizione delle invarianti e degli elementi di flessibilità individuati a partire dagli scenari di sintesi



che pur spingendosi ai margini dell'antropizzazione rivolgono lo sguardo verso l'ambiente dell'essere umano.

Volgendosi dall'altra parte ci imbattiamo in una periferia che, per usare le parole di Sara Marini, diventa *naturale* ¶, colonizzata dalla selva di ritorno, e in un *paese nero* ¶, buio perché inabitato.

Questo excursus nell'incontrollato, nel selvatico, può risultare pericoloso. Un confine, infatti, per quanto possa essere militarizzato e impermeabile come poteva essere la Cortina di Ferro, separa sempre due zone contigue, controllate da comunità con propri principi e proprie leggi.

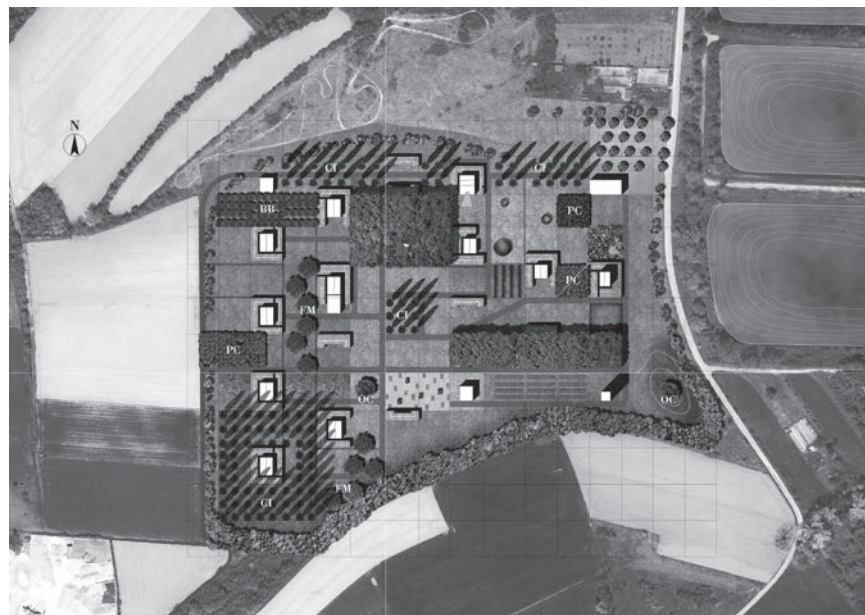
Addentrarsi nel *paese nero* significa invece attraversare una frontiera, abbandonare la radura heideggeriana ¶, spingendosi oltre il volere dei numi tutelari della disciplina. Significa dirigersi dove il rispetto del canone non ci tutela più e tutto diventa possibile.

Nella selva viene a mancare l'opera dell'essere umano volto a *migliorare* il proprio ambiente, una innata capacità trasformativa, che corrisponde all'istintiva tendenza ad emarginare la natura. Si tratta di quel carattere che nella seconda metà dell'Ottocento George Perkins Marsh ¶ e Antonio Stoppani ¶ riconoscono nell'essere umano quale modificatore geografico del pianeta, attribuendo di conseguenza all'architettura il compito di occuparsi di queste trasformazioni.

In corrispondenza della selva, vengono meno le numerose *sfere* ¶ con cui tendiamo a nominare il nostro ambiente. I nuovi modelli, con cui cerchiamo di descrivere il mondo, spesso innervati da lunghe, e qualche volta fragili, catene di approvvigionamento *just in time*, sono poco reattivi alla contingenza.

Se stiamo fronteggiando una selva non siamo al di là o al di qua di una linea netta, ma dentro un margine. Più o meno profonda, questa frontiera, è in continua evoluzione, una fascia instabile dove prosperano le differenze, le cose si confondono, si mescolano, sono in continuo movimento ¶. Un terreno fertile dove esercitare il senso della possibilità, secondo una logica *just in case*.

In questa dinamica che inizia ad assumere dei contorni *metabolici* di iterazioni e scambi, l'architettura prova a rispondere in maniera meno rigorosa e severa, con una logica evolutiva, capace di offrire flessibilità e sensibilità nei confronti di un ambiente in una condizione di contingenza strutturale. Per indagare queste opportunità vale la pena uscire dal laboratorio della sperimentazione *galileiana*, dove le proprietà dell'ambiente sono controllate. La ricerca applicata, una ricerca *dark* o *black* per usare il termine di Gausa, mescolando con qualche disinvoltura prassi e teoria, può aiutarci – nonostante, o forse grazie, ai suoi con-



torni disciplinari un po' più imprecisi e sfocati – ad atterrare nei pressi di obbiettivi progettuali concreti. Il progetto, e non tanto il processo, è l'*attivatore* capace di far apparire con chiarezza le criticità e soprattutto le *intenzionalità* dei soggetti coinvolti, potenti forze conformative esogene, che nella mera gestione del *processo* rischiano di rimanere pericolosamente *implicite*, solo per poi manifestarsi in seguito, spesso con esiti negativi.

Questo approccio sfrutta in due momenti diversi una duplice, apparentemente schizofrenica, natura del progetto architettonico, l'attitudine alla costruzione di figure, capaci di esplorare l'universo dei mondi possibili e le proprietà di convergenza e di sintesi della pratica progettuale, che conformano le idee in una morfologia definita.

La prima fase in particolare, mostra alcuni tratti peculiari. Nella costruzione multipla dei mondi possibili si manifesta la forza bruta del progetto, un'azione euristica, di sfondamento. Un metodo poco performante e dispendioso solo in apparenza, perché fa leva sull'azione che l'architetto è capace di eseguire con maggior efficacia, il progetto. L'esecuzione di questo momento esplorativo deve necessariamente avvenire nella fase iniziale dello sviluppo architettonico, quando la capacità dell'agire progettuale in diverse direzioni è massima e le risorse necessarie per lo sviluppo di scenari multipli sono minime.

Un impegno destinato ad essere capitalizzato dopo, probabilmente non facendo *meno fatica*, ma esercitando lo sforzo nel momento migliore, sfruttando le proprietà anticipatrici del progetto. Questa forma di fiducia nel futuro non è una conseguenza del progettare quale processo, si tratta piuttosto di un motore della disciplina, una intrinseca facoltà proiettiva.

In questo quadro scompare la figura dell'architetto-demiurgo che, in base al suo sapere esclusivo e disciplinare, esprime la soluzione progettuale, l'unica possibile. L'approccio adottato esclude come mossa di apertura una morfologia aprioristica verso cui convergere, non c'è una iniziale intuizione folgorante da sviluppare, o piuttosto non ce n'è più una soltanto. Qui si manifesta il fenomeno "e-e", a cui Robert Venturi dedica un capitolo di *Complessità e contraddizioni nell'architettura*.

La frontiera lungo la selva è portatrice di valori ambientali ed ecologici misurabili. Ma possiamo riconoscere anche forme di ricchezza estetica, le quali contribuiscono a definire un *ecosistema* che consente alla pratica architettonica di *prosperare*.

L'estetica della selva, non è intrinseca, dipende da come l'occhio dell'essere umano si posa sulle cose e le trasforma. L'arte non è mimetica, non è una forma di rilievo, non imita l'esperienza o la natura, per Oscar Wilde è la vita dell'uomo che tende ad imi-

tare l'espressione artistica, per Alain Roger questo meccanismo, che consente di riempire di nuovi significati la natura, è l'*artialisazione*. Elemento fondamentale per attivare questi meccanismi, secondo Rosalind Krauss, è la costituzione di un antecedente. Una rappresentazione anteriore, un progetto quindi viene da dire, che ci consente di cogliere nuovi significati e nuovi valori nel paesaggio che ci si prospetta.

Questa doppia valenza, di valore estetico e naturale definisce un carattere *monumentale* di questi luoghi, nella cui origine semantica secondo E.N. Rogers si annida il concetto di *monstrum*, "un fatto naturale o artistico che, per la sua eccezionalità, sia degno di attenzione: di mostrarsi e quindi di essere guardato, quale archetipo di una serie di fatti da esso derivanti".

Desidero ringraziare i membri del gruppo di ricerca: Adriano Venudo (responsabile scientifico), Giovanni Fraziano, Luigi Di Dato, supportati da Nicol Di Bella, Daniela Divkovic, Srela Guni e Giulia Piacente.

Cfr. D. Kienast, *Nel paesaggio della Rubr*, in “Lotus”, 87 (*La terra incolta | Uncultivated Land*), 1995, pp. 66-67.

A. Dapretto, P. Ongaro (a cura di), ... *Dietro-Front!*, Federazione Regionale Ordini Architetti PPC Friuli Venezia Giulia, Trieste 2010.

M. Baccichet (a cura di), *Fortezza FVG. Dalla guerra fredda alle aree militari dismesse*, EdicomEdizioni, Monfalcone 2015.

Corde Architetti, *Un paese di primule e caserme*, Cinemazero, Pordenone 2016.

Si veda, ad esempio, E. Marchigiani, P. Gicalotto, *Il riuso delle caserme in piccole e medie città. Questioni di progetto a partire dal Friuli Venezia Giulia*, EUT, Trieste 2022.

Cfr. S. Basso, *Nel confine. Riletture del territorio transfrontaliero italo-sloveno*, EUT, Trieste 2010.

A. Geuze, M. Skjonsberg, *Second Nature: New Territories for the Exiled*, in The Infrastructure Research Initiative at SWA (a cura di), *Landscape Infrastructure*, Birkhäuser, Basel 2011, pp. 24-29.

G. Clément, *Manifesto del Terzo paesaggio*, a cura di F. De Pieri, Quodlibet, Macerata 2005; ed. or. *Manifeste du Tiers-paysage*, Sujet/Objet, Paris 2004.

A. Gabbianelli, *Quarto*, in “Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory”, 3 (*Nella selva | Wildness*), autunno-inverno 2020, pp. 206-207.

Cfr. P. Zanini, *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, Mondadori, Milano 1997, p. 9.

Ivi, p. 24.

Cfr. R.T.T. Forman, *Land Mosaics. The Ecology of Landscapes and Regions*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.

La ricerca fa riferimento ad uno studio precedente dello stesso gruppo di lavoro: G. Fraziano, T. Bisiani, L. Di Dato, C. Meninno, A. Venudo, M. Verri, *Le regole del gioco. Scenari architettonici e infrastrutturali per l'Aeroporto FVG*, EUT, Trieste 2015.

Si vedano A.O. Hirschman, *Ascesa e declino dell'economia dello sviluppo e altri saggi*, a cura di A. Ginzburg, Rosenberg & Sellier, Torino 1983; Id., *Felicità privata e felicità pubblica*, il Mulino, Bologna 1983; ed. or. *Shifting involvements: private interest and public action*, Princeton University Press, Princeton 1982.

Si veda A. Canevari, *Il crono-paradosso dell'architettura, o dell'invarianza delle sue condizioni ontologiche*, in A. Lavarello, D. Servente (a cura di), *Architettura & Tempo*, GUP, Genova 2020, p. 43.

L. Doležel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Bompiani, Milano 1999, p. IX; ed. or. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, John Hopkins University Press, Baltimore 1998.

Cfr. ivi, p. X.

Cfr. R. Musil, *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino 1956, pp. 12-13; ed. or. *Der Mann ohne Eigenschaften*, Berlin 1930, 1933, 1943.

Cfr. B. Secchi, *Diario 06 / Scenari*, in “Planum” online, www.planum.net/diario-06-scenari-bernardo-secchi, consultato il 04/06/22.

Si veda L. Vettoretto, *Scenari: un'introduzione, dei casi, e alcune prospettive*, in G. Maciocco, P. Pittaluga (a cura di), *Territorio e progetto. Prospettive di ricerca orientate in senso ambientale*, FrancoAngeli, Milano 2003, pp. 15-40.

S. Muratori, *Studi per una operante storia urbana di Venezia*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1960.

Cfr. ivi, p. 16.

Cfr. ivi, p. 40.

Cfr. L. Semerani, *Incontri e Lezioni. Attrazione e contrasto tra le forme*, CLEAN, Napoli 2013, p. 135.

Cfr. G. Pala, *Paracronie d'Architettura*, in A. Lavarello, D. Servente (a cura di), *op. cit.*, pp. 48-59.

M. Gausa, *From Dirty Realism to Dirty Ecologies*, in “IaaC Bits”, 9 (*Black Ecologies*), a cura di Id., A. Markopoulou, J. Vivaldi, settembre 2019, pp. 7-11.

T. Morton, *Dark ecology. For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2018.

A. Berger, *Drosscape. Wasting Land in Urban America*, Princeton Architectural Press, New York 2006.

Re-cycle. Strategie per la casa, la città e il pianeta, catalogo della mostra, a cura di P. Ciorra, S. Marini, Electa, Milano 2012.

S. Marini, *Il ritorno della selva*, in Ead., V. Moschetti (a cura di), *Sylva. Città, nature, avamposti*, Mimesis, Milano 2021, p. 15.

Ivi, p. 13.

Cfr. M. Heidegger, *Corpo e spazio. Osservazioni su arte - scultura - spazio*, a cura di F. Bolino, Il melangolo, Genova 2000, p. 31; F. Purini, *Una lezione sul disegno*, a cura di F. Cervellini, R. Partenope, Gangemi, Roma 1996, p.

47; A. Rocca, *Lo stile naturale*, in S. Marini, V. Moschetti (a cura di), *op. cit.*, p. 29; A. Venudo, *Ripartire dalle parole. Territorio, ambiente, spazio, luogo, paesaggio*, EUT, Trieste 2021, p. 42.

Cfr. B. Albrecht, *Conservare il futuro. Il pensiero della sostenibilità in architettura*, Il Poligrafo, Padova 2012, p. 179.

Cfr. ivi, p. 199.

P. Sloterdijk, *Sfere II: Globi. Macroserologia*, Raffaello Cortina, Milano 2014; ed. or. *Sphären II – Globen, Makrosphärologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999.

Cfr. P. Zanini, *op. cit.*, p. 14.

Cfr. A. De Rossi, C. Deregibus, *Forma come strategia, progetto come tattica*, in A. De Rossi, C. Deregibus, E. Cavaglioni, S. Favaro, M. Tempestini, D. Tondo (a cura di), *Spazializzare strategie. Il Masterplan del Politecnico di Torino 2016-2020*, LetteraVentidue, Siracusa 2020, pp. 95-101.

R. Venturi, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari 1980, pp. 27-39; ed. or. *Complexity and contradiction in architecture*, Museum of Modern Art, New York 1966.

Cfr. A. Roger, *Court traité du paysage* (1997), Gallimard, Paris 2017, pp. 22-23.

Cfr. R.E. Krauss, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, a cura di E. Grazioli, Fazi, Roma 2007, p. 179; ed. or. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1985.

E.N. Rogers, *Il pentagramma di Rogers. Lezioni universitarie di Ernesto N. Rogers*, a cura di S. Maffioletti, Il Poligrafo, Padova 2009, p. 34.

ALGARIO DEI TURCHI. PAESAGGI DI UNA CITTÀ-ACQUARIO

PAOLO D'ORAZIO,
ANNALISA METTA

Progetto indagato

Zai Bravharärha e una moltitudine di forme di vita e materie inorganiche,
consulenza di Arturo Dabalà, *recupero del portico del Fondaco dei Turchi sul
Canal Grande*, Museo di Storia Naturale, Venezia, 2021-in corso

293

ALGARIO DEI TURCHI

Era una notte di vento, e prima che la mia retina avesse il tempo di registrare alcunché fui investito in pieno da quella sensazione di suprema beatitudine: le mie narici furono toccate da quello che per me è sempre stato sinonimo di felicità, l'odore di alghe marine sotto zero. †

L'aria è gelida, l'ospite che l'accompagnerà in ritardo. Lo attende nell'atrio della stazione, rivolta distrattamente verso San Simeon.

Ha visto quella scena mille volte, a ogni arrivo: il susseguirsi orizzontale, tra la scala e il tetto, delle greche sul lastricato delle fondamenta, della linea sottile e tremolante del Canale, poi i palazzi e la chiesa dall'altra parte, infine il cielo, con la cupola trattenuta dentro.

Ha visto quella scena mille volte, e non solo in dicembre, come adesso. Negli anni, molti viaggi l'hanno portata lì, dapprima studentessa mediorientale in visita in Europa, poi progettista acclamata. Quando, tanto tempo prima, aveva guidato la mostra cui doveva parte della sua notorietà, le era accaduto di stabilirsi in città per qualche mese. La cosa al tempo aveva suscitato molto clamore, perché non era mai successo che la direzione fosse affidata a una paesaggista. La candidatura al premio Dullivan, trapelata tra le indiscrezioni un paio di anni dopo, pare invece non avesse sorpreso nessuno.

È la leggera vibrazione di una lampada in procinto di esaurirsi a farle notare che sulla pancia del soffitto, subito fuori, vetrate retroilluminate ritraggono fondali marini affollati di creature di ogni sorta, pesci, molluschi, alghe. Prende a camminarci sotto per guardarle, una ad una. Diciotto ritratti di laguna sospesi sulla testa, i bordi listati da una cima di bronzo, la stessa della scacchiera diagonale che li spartisce in formelle quadrate. Qui alghe di diversa forma, pesci di ogni taglia, geometria e colore, conchiglie, polpi, murene e ippocampi.

Forse è per effetto di quella lampada intermittente, ma è pronta a giurare di averli visti muovere, ondeggiare nella corrente, lentissimi, un moto silenzioso, costante, quasi impercettibile. Quasi.

A fissarle ancora un po', si fa del tutto verosimile che quel pesce amaranto stia per scivolare fuori dal riquadro per poi riapparire nella vetrata accanto.

Le pare invece incredibile non averle mai notate prima, anche lei, come tutti, distratta dalla sovraesposizione di Venezia che letteralmente ti esplode in faccia, negli occhi, a ogni arrivo. Ed è poi un'ipnosi.

Quella feritoia orizzontale, tra i gradini e la pensilina della stazione, è in fondo una tagliola, una morsa a scatto che si chiuderà.

de rapidissima quando venga urtata dallo sguardo. A ogni arrivo. E poi si è in trappola, vittime del trucco che vuol far credere che Venezia sia una città, fatta di lastricati e palazzi e cupole e cielo. Allora quei fondali sulla testa sono un avvertimento: dicono che Venezia è un acquario prima ancora che una città e arrivarci equivale a un'immersione, richiede di diventare anfibi, partecipare a un pullulante e inevitabile raduno di vite terracquee. Che per vederla occorre un cambio di prospettiva, mento in alto, su la testa. E che la laguna è ovunque, anche nell'aria, in quel che sembra cielo. È anche in questo odore pungente.

Tecnicamente è l'interazione di molecole diverse, dimetil solfuro, dictioptereni, bromofenoli, esalazione di esistenze che popolano fondamenta, briccole, facciate, barche. È un miasma di metamorfosi, consunzione e genesi, enzimi aromatici di batteri che digeriscono il fitoplancton o feromoni, macerazione di superfici in secca, ossigenazione e ripascimento, fermentazione e putrefazione, le alghe verdi fiorire sulle brune, in un ricorrere incessante di devitalizzazioni e accrescimenti. È la combinazione aeriforme delle comunicazioni chimiche tra gli abitanti della laguna, che si scambiano notizie sulla propria vita sessuale, sul cibo, sul metabolismo, morte inclusa. O sulle proprie reciproche idiosincrasie allopatiche. Presenti in acqua come soluto, le molecole si fanno volatili e diventano vapore, aria e vento, zaffata acre e insieme dolciastra.

Ora quell'aroma le arriva intenso, disgustoso e irresistibile, come trasudato dalle vetrate da cui non sa distrarsi. Se solo riuscisse a protendersi in alto sino a toccarle con la punta delle dita, l'acqua di vetro si incresperebbe in minutissime onde concentriche, non ha alcun dubbio.

A distoglierla dall'allucinazione è il suo nome nella voce sorridente dell'ospite in ritardo, a precedere di un attimo la mano che le tende: "Zai Bravharärha! Benvenuta a Venezia".

Difficile comprendere il progetto per il portico sul Canal Grande del Fondaco dei Turchi, realizzato ormai diversi anni fa e opera tra le sue più note, senza partire da lì, da quel ritardo, da quell'attesa. E da quell'immersione.

A ingaggiarla, il Museo di Storia Naturale di Venezia, la cui direttrice, appassionata del lavoro di Bravharärha, aveva allora insistito per affidarle un incarico cui teneva molto: trasformare l'affaccio sull'acqua del palazzo, da tempo trascurato ed escluso dai circuiti di visita, in un *dehor* accogliente e ricercato, sul modello di quanto già avvenuto con successo in altri musei con analoga posizione prestigiosa.

Questa, dunque, la ragione della presenza di Zai Bravharärha a Venezia, quel mattino di dicembre del 2021.

Una delle diciotto vetrate nell'intradosso della pensilina dell'edificio della stazione ferroviaria di Santa Lucia, Venezia



Vista dall'atrio di ingresso dell'edificio della stazione di Santa Lucia, Venezia.
In alto, porzioni di due delle vetrate accostate



Al suo arrivo sa già molto del palazzo, il taccuino zeppo di disegni, insolitamente confusi e balbuzienti. Sa che è lì, a Santa Croce, da quasi otto secoli, passato di mano diverse volte; tra le altre, mani di papa, cardinali, prelati, e mani di doge, naturalmente. Nel 1621 – ha memorizzato la data per via della coincidenza – il palazzo era diventato la sede dei mercanti ottomani, mescolanza di negozi, botteghe, magazzini, lavatoi, oltre a cucine e camere da letto. A immaginarne gli odori, in quel momento, si ritroverebbe stordita, sovrapponendosi Venezia alla sua terra d'origine; cerca perciò di evitarlo, ben sapendo che dovrebbe annusare il passato con cautela. Complice la disastrosa guerra di Candia, il fondaco chiuse presto i battenti, arrivarono crolli e dissesti. Seguirono altri passaggi di proprietà, finché, dopo un discusso restauro a firma di Federico Berchet, diventò un museo pubblico, dapprima sede della collezione Correr, poi del Museo civico di storia naturale di Venezia. Accadeva nel 1923 ed è proprio l'approssimarsi del centenario ad aver creato le condizioni per il suo incarico.

Il portico è spazio gradevole, di buone proporzioni. Guardando dall'interno verso il Canale, dieci archi a tutto sesto su colonne compongono un diaframma ben misurato, a setacciare acqua, luce e coreografie di imbarcazioni che entrano ed escono dal mirino, scivolando da sinistra a destra e viceversa, ognuna con il proprio passo.

In planimetria è un rettangolo allungato di una certa eleganza. La banchina ha invece forma di trapezio per mediare tra l'orientamento del palazzo e la curvatura del Canale e prosegue subito oltre le colonne. Al centro, verso l'acqua, l'approdo è una breve scalinata a semicerchio.

Tre gradini, subito prima del colonnato, scendono dal portico verso la banchina; ne scendono in ugual numero anche dalla salizada accanto, un'anomalia rispetto a tutti i palazzi vicini, la cui imposta nel tempo è stata man mano sollevata. Pare che al momento del restauro non si volle autorizzare l'innalzamento della quota, che pure Berchet aveva previsto.

Questa peculiare condizione topografica spiega il carattere indeciso della banchina, che appartiene al Canale più di quanto sia legata al Fondaco. È un lastricato scivoloso, levigato dalle maree come una pialla a orologeria, ogni sei ore. Starci sopra, adesso, portando i passi su un velo d'acqua, dà le vertigini e fa vacillare, anche a star fermi.

L'apparecchio delle lastre in rettangoli è un reticolo di coordinate cartesiane per le impronte di scocche di molluschi, disposte in una filigrana di macchie chiare con densità variabile. Sul bordo, dove la pietra si arresta e il Canale affonda, cespi radi di alghe verdi sono avanzi concessi dalle idropulitrici del museo, attivate con cadenza mensile.

“Dovremmo farlo più spesso, ma con la realizzazione del suo progetto la manutenzione sarà più assidua, vedrà”. È ancora il suo ospite a consegnarle la assicurazione di una promessa e a spiegarle che, se la pulizia fosse sospesa, in poco tempo tutto sarebbe ricoperto di alghe e conchiglie. Basta ritardare qualche giorno e le si vede subito avanzare, perché la banchina è tanto bassa e sta quasi sempre a mollo; perché è esposta a nord ed è di superficie generosa; e perché qui non passa mai nessuno, al netto dei gabbiani, nessun calpestio, nessuna interferenza. Del resto, anni prima, quando il museo era stato a lungo chiuso durante la Grande Pandemia, la banchina era diventata una distesa mucillaginosa di colore smeraldino e rimuoverne le incrostazioni era stato lavoro impegnativo e costoso.

La vibrazione dell'idropulitrice, l'avanzare delle alghe, l'odore rancido di laguna e la visione subacquea delle vetrare di Santa Lucia ora le stanno tutti arrotolati nella testa.

Fare del portico e della banchina un'ulteriore sala del museo di storia naturale e trasformarli in un giardino-algario dove mettere in scena la morfogenesi della città-laguna: al suo arrivo non aveva idea che il progetto avrebbe potuto prendere questa piega, ma ora l'occasione le sembra irresistibile, da assecondare come un destino. Non ne aveva idea, affatto, ma ora le appare inevitabile, unica risposta adeguata al desiderio che quell'affaccio reclama con magnifica evidenza, persino spudorato. Vuol essere un *tableau vivant*, ritmato dai cicli di vita delle alghe, dalla loro fenologia, le fioriture e i deperimenti, e tutte le interazioni con altre forme di vita che le tracce sulla pietra fanno indovinare assai vivaci. Quella banchina dove va in scena il negoziato irrisolto tra edifici, acque, pietre, spazzole pulenti, molluschi, gabbiani, becchi, alghe, è in fondo la prosecuzione dislocata delle vetrare della stazione, stessi protagonisti, stesso racconto e stessa proposta di cambio di prospettiva, mento in alto, su la testa: cessare di combattere le alghe e piuttosto farsele amiche.

Zai Bravharärha in quel momento non sa nulla di alghe. Una rapida ricognizione in internet le offre un repertorio di soluzioni per eliminarle o prevenirne l'infestazione, nessuno che dica come coltivarle o favorirne la presenza. Trova aiuto in Arturo Dabalà, anziano ricercatore a un passo dal pensionamento, tutta la vita trascorsa a catalogare le alghe della laguna, vogare alla veneta e insegnare. Il suo studio somiglia a un deposito di elettrodomestici usati, tanti sono i frigoriferi da cucina che lo affollano, anche loro avanti negli anni ma ancora adatti allo scopo di conservare la sua collezione: decine di sacchetti trasparenti con dentro acqua di laguna e alghe di ogni forma, dimensione e colore. Sono identici ai sacchetti gonfi d'acqua dei lunapark dell'infanzia di Bravharärha:

quella volta, dentro, al posto di queste mucillagini variopinte, c'erano pesci rossi o neri, ma per il resto nessuna differenza. Di nuovo la incalzano le vetrare di Santa Lucia (no, neppure Arturo le ha mai viste): in quei frigoriferi anni Ottanta ci sono le stesse creature della pensilina della stazione, archiviate con ordine ed etichettate una ad una, una specie di riserva o incubatrice cui attingere in caso da quelle formelle le alghe si allontanino per qualche ragione che non si può sapere. Meglio esser prudenti.

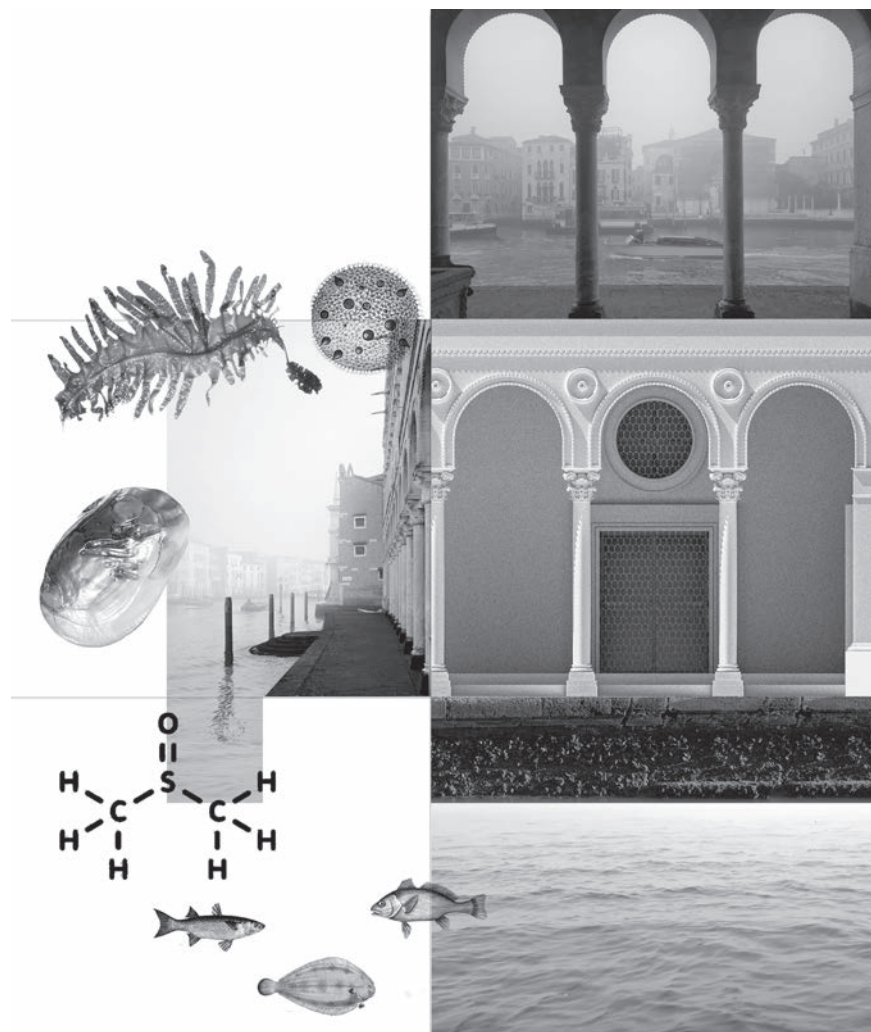
Con Arturo apprende che le alghe sono potentissime produttrici di ossigeno e dalla loro presenza e salute deriva buona parte della vita di protozoi, gasteropodi, celenterati, pesci e ogni altra forma di vita eterotrofa. Che le loro variazioni di colore derivano dalla profondità delle acque della laguna, sicché quelle più vicine alla superficie sono verdi – l'enteromorfa e la lattuga di mare, ad esempio – quelle più in basso sono brune o rosse perché questo colore riesce ad attraversare la colonna d'acqua e allora la porfira e il ceramio possono costruire relazioni chimiche con la luce anche standosene nei canali a una certa profondità. E che la loro posizione deriva dalle maree, distinguendosi quelle amanti delle zone di bassa, quelle che prediligono le zone dell'escursione e ancora quelle che abitano nella fascia degli spruzzi, interessata da immersioni solo occasionalmente. È qui che stanno alcune alghe verdi microscopiche: basta osservarle per capire l'estensione massima raggiunta dagli spruzzi sulle fondamenta.

Impara poi che le alghe non hanno radici, ma si incollano al supporto con un tallo: non hanno grandi pretese e sono perciò le prime ad arrivare. Dopo è la volta dei mitili, *peoci*, ostriche, chioccioline. Le littorine, ad esempio, si ambientano subito, perché la pietra, più che i mattoni, è per loro un supporto di ottima adesività e la presenza costante di alghe è una riserva alimentare formidabile. Non mancano i crostacei, granchi, certo, ce n'è moltissimi. E poi attinie, ascidie, persino spugne.

Ora lo sa: un giardino di alghe somiglia a una prateria, uno strato fertile di mescolanze, effervescenza di esistenze complici o antagoniste. Come una città.

Un giardino di alghe somiglia a una prateria che somiglia a una città.

Non resta che assecondarlo e accettare che si farà a condizione di non fare nulla. Spegnere le idropultrici, sospendere ogni intervento di rimozione e consentire alle alghe di avanzare e costituire il substrato fertile del nuovo giardino-algario. L'arrivo di tutti gli altri condomini, crostacei e mitili, si prevede a sua volta rapido, non occorrerà attendere molto. La banchina in breve tempo diventerà un tappeto verde brillantissimo, quasi accecante, persino eccessivo, in forte contrasto con i colori dei marmi e dei calcari,



del legno, delle acque intorbidite. Si vedrà con stupore navigando sul Canale, impossibile confonderlo o non notarlo. Dal di fuori, sarà l'insegna verde del museo; dal di dentro, sarà un'ulteriore sala dell'esposizione, nuova tappa del percorso di visita, del tutto speciale, giacché vivente e in continua trasformazione. Ogni volta sarà diversa, occasione di rinnovata curiosità. Del resto, gran parte della storia naturale esposta nel museo è in una raccolta ricchissima di fossili, animali impagliati, modelli e riproduzioni in scala. Lì, al contrario, in quella nuova sala aperta, ecco la natura mostrarsi per quel che è: ecco mostrarsi quel che fa della natura quel che è.

Lo aveva imparato anni prima, leggendo Ingo Kowarik, studioso tra i più influenti per la sua generazione di paesaggisti: è naturale ciò che si autodetermina con un significativo grado di autonomia rispetto a chi l'osservi. Questa idea l'aveva profondamente colpita sin dalla prima lettura, trovando eccitante la reciprocità che comporta: se è naturale quanto si auto-organizza altrimenti dall'osservatore, ci sono tante nature quanti i soggetti senzienti, non umani compresi, e perciò gli stessi umani possono essere considerati naturali dalle alghe e dai *peoci* – qualora entrambi riconoscano che la vita di una certa comunità umana si compia con un buon margine di autonomia rispetto a sé – così come gli umani considerano a loro volta naturali i granchi e le *cappe*. Stare al mondo, in fondo, significa partecipare a una conversazione in cui in qualsiasi momento chiunque possa dire "natura" riferendosi a qualcun altro, in piena legittimità.

Da tempo, la consapevolezza di questa evidenza ha significato per Bravharärha affrancarsi del tutto dall'idea che la natura sia un luogo, tipicamente altro dalla città; che sia un materiale, tipicamente non prodotto dall'uomo; che sia un tempo, tipicamente precedente la civiltà umana o altrettanto tipicamente postumano. Nulla del genere: la natura è un immenso e irresistibile gioco di ruoli.

Se vi sono diverse nature vi sono anche diverse artificialità. L'intero pianeta è un artefatto perché esito di manipolazioni continue, non necessariamente umane ma non di meno alteranti. L'idea che la tecnica sia prerogativa umana è uno degli equivoci più insospettabili, uno dei grimaldelli più appuntiti della divaricazione umanità-natura. Difficile fare qualsiasi avanzamento se non superandola, se non riconoscendo che ogni forma di vita tornisce lo spazio che abita, gli dà forma manipolandolo senza sosta e dunque tutto quanto esiste è immancabilmente artefatto, è un fatto tecnico, è costruzione. Il pianeta, ovunque, in ogni spessore delle sue viscere e delle sue atmosfere, è del tutto artificiale, nel senso di manipolato, alterato, modificato, poiché la vita – in tutte le sue manifestazioni biologiche, estetiche, affettive e politiche – è un'incessante azio-

ne di reciproca ingerenza e manomissione. Il pianeta è un enorme e corale giardino dove ci si coltiva tutti a vicenda.

Difficile pensare a luogo che incarni questa evidenza più della città-acquario di Venezia, difficile pensare all'affaccio del Fondaco dei Turchi se non come un progetto corale con una lunga lista di autori, tra cui alghe, pietra, acqua, crostacei, sole, petrolio, mitili, liquami, batteri, nebbia, vento, turisti, ognuno con proprie competenze, proprie tecniche, propri desideri. E poi lei, Zai Bravharärha, Arturo Dabalà e i suoi frigoriferi.

È maggio 2022 quando Bravharärha fa ritorno a Venezia per illustrare il progetto alla committenza. Ha con sé disegni, collage, mappe, campioni di pietra, scansioni di antiche tavole botaniche, gusci di conchiglie, molte fotografie, alcuni dettagli delle vetrate di Santa Lucia e naturalmente alcuni sacchetti di Arturo. Ora tutto è contenuto nella valigia che ha con sé e che fa scivolare lenta al ritmo dei suoi passi, mentre, uscendo dalla stazione, rivolge un'occhiata rapida e benaugurante agli acquari sulla pancia della pensilina, irrazionale e inevitabile rito propiziatorio. In un attimo è fuori, luce cristallina, cielo azzurro perfetto, primavera veneziana inoltrata. Il suo ospite questa volta puntuale, già lì che l'attende.

Nella sala grande, apparecchiata per le riunioni solenni, sono tutti attorno al tavolo, circa venti in tutto. Nessuna presentazione a schermo, Bravharärha ha chiesto di poter allestire la lunga tavola come una specie di *merzbau* lagunare. Bastano pochi minuti perché la compostezza iniziale si pieghi in una coreografia di busti che si protendono a guardare i disegni, teste in alto per guardare le alghe in controluce, braccia protese a indicare un particolare, mani che si passano conchiglie e carcasse di granchi e sacchetti pieni d'acqua, con attenta circospezione.

I timori di Bravharärha circa le resistenze dei suoi interlocutori si dissolvono presto. C'è chi solleva obiezioni, preoccupato dell'immagine di degrado e decadenza che il museo potrebbe trasmettere ed evocando l'esempio del giardino Eden Hundertwasser in Giudecca, lasciato al corso naturale degli eventi e dai più considerato in rovina. Ma gli argomenti di Bravharärha persuadono la direttrice e la maggioranza dei membri del consiglio di amministrazione, che pur non nascondono la sorpresa per una proposta così diversa dalle attese, ma che a suo modo "interpreta lo spirito dell'istituzione, è coerente con il mandato del museo e ne incoraggia il rilancio", così nella nota poi rilasciata dal presidente. Qualcuno dalla tesoreria evidenzia che, conti alla mano, sarà conveniente. Qualcun altro che persino attrarrà nuovi visitatori, incuriositi da una tale "diavoleria artistica".

L'apertura del giardino, nella primavera del 2023, alimentò al tempo un dibattito vivace e non mancarono stroncature sui

domenicali nazionali, a Bravharärha il rimprovero di condotta pusillanime, una "rinuncia al progetto che getta ombra sul ruolo della professione, inattesa da un'autrice del suo calibro". Sporadici gli encomi, viceversa per il coraggio di un progetto che "non è sempre azione additiva, ma può raggiungere risultati sorprendenti e potentissimi per mezzo del levare".

Poi, a togliere fiato agli ultimi borbottii, arrivarono i premi e i riconoscimenti internazionali, e un paio di copertine su influenti rotocalchi d'oltreoceano. E il giardino è ancora lì, l'Algario dei Turchi esiste ormai da anni, brado e progettato, combinazione di fisionomie e fisiologie diverse, organiche e inorganiche, di stati biologici, estetici, simbolici e politici eterodossi. Nello spessore di un paio di centimetri, si distende come una selva bidimensionale, maleodorante e irresistibile, di un verde eccitato e difforme.

Qualcuno, tra coloro che non conoscono questa storia, ancora lo confonde con un incolto lagunare e lamenta il degrado della città. Qualcun altro tra loro sgrana gli occhi di stupore, pensando sia talmente bello da sembrare intenzionale, da sembrare un progetto. ⚡

L'Algario dei Turchi, Venezia. Vista dalla salizada alla vigilia
dell'inaugurazione, febbraio 2023







I. Brodskij, *Fondamenta degli Incurabili*, Adelphi, Milano 1991, p. 10; ed. or. *Watermark*, Consorzio Venezia Nuova, Venezia 1989.



Questo scritto è un racconto di invenzione e nessuno dei personaggi citati esiste o è esistito, ad eccezione di Ingo Kowarik e Federico Berchet. A esistere sono solo le vetrate della stazione di Santa Lucia, il Fondaco dei Turchi, il Museo di Storia Naturale e la banchina oggi ricoperta "impropriamente" di alghe, il giardino Eden Hundertwasser. E Venezia. Paolo D'Orazio e Annalisa Metta sono coautori. I loro contributi singolari sono: Paolo D'Orazio per i disegni e Annalisa Metta per i testi. Si ringraziano Federico Brogginì, Luca Catalano e Marco Ranzato, che hanno condiviso la "scoperta" dell'algario involontario al Fondaco dei Turchi; Luigi Guzzardi e Sabina Lenoci per le conversazioni veneziane sul restauro del Fondaco e le vetrate di Santa Lucia.

TEOMORFE

IV

L'ASSE DEL MONDO NUOVO. BORIS IOFAN, VLADIMIR ŠČUKO E VLADIMIR GEL'FREICH, IL *PALAZZO DEI SOVIET*, MOSCA 1931-∞

LUCA LANINI

Progetto indagato
Boris Iofan, Vladimir Ščuko, Vladimir Gel'freich, *Palazzo dei Soviet*,
Mosca, 1932-1939

311

L'ASSE DEL MONDO NUOVO

Il Palazzo dei Soviet e la sua lunga e convoluta storia progettuale hanno avuto una magnitudine tale da deformare per oltre mezzo secolo la storia urbana di Mosca e quella dell'architettura sovietica. A questo effetto hanno concorso da una parte le sue dimensioni *mostruose* e dall'altra la precisa volontà di fare di questo edificio la rappresentazione costruita di quella cultura totale e totalitaria, ma straordinariamente eclettica, che fu la fase suprema dello stalinismo nel corso degli anni Trenta del Novecento.

Una vicenda che inizia ufficialmente nel 1931, ha una fase di massima intensità negli anni che vanno dal 1931 al 1937, prosegue sottotraccia durante gli anni della guerra e poi fino alla morte di Stalin (1953) e termina, apparentemente con un nulla di fatto, con le ultime mandate concorsuali del 1957-1959[¶]. Nel frattempo, l'immenso sterro delle fondazioni della fabbrica viene utilizzato come piscina all'aperto, fino a quando, alle soglie del nuovo millennio viene ricostruita "come era dove era" la chiesa del Cristo Salvatore, che era stata rasa al suolo dal nuovo potere bolscevico per far posto all'erigendo Palazzo dei Soviet nel dicembre del 1931, sì che oggi quell'area urbana di Mosca sembra essere tornata ad una condizione iniziale, come se nulla fosse accaduto rimuovendo di fatto quasi un secolo di storia urbana.

L'epopea del Palazzo dei Soviet ci appare dunque fin da subito come una grande metafora della ciclicità della cultura russa, di quell'alternarsi periodico tra avanguardia e classicismo, di quell'oscillazione tra istanze di modernizzazione e radici popolari, tra cultura illuminista di matrice europea e tradizione russa, che Paperny ha delineato attraverso l'artificio storiografico delle "due culture"[§]. Nei quasi trent'anni nei quali si consuma la trafila concorsuale del Palazzo dei Soviet si succedono tutte le tendenze dell'architettura sovietica: dall'eclisse delle correnti moderniste, al loro riposizionamento prima nell'alveo di un classicismo aggiornato per poi stabilizzarsi verso la metà degli anni Trenta nell'eclettismo realsocialista, fino all'affermazione dei neoavanguardisti (Novikov, Pavlov) e al ritorno dei delusi e dei grandi esclusi dalle mandate degli anni Trenta (Barchin, Baršč, Vlasov, Mel'nikov e Leonidov su tutti) nella fase conclusiva della competizione negli anni Cinquanta[¶].

Ma nella parabola dell'architettura sovietica degli anni Trenta, la vicenda del Palazzo dei Soviet rappresenta il momento nel quale esplodono tutte le contraddizioni di quella esperienza in una dialettica che non sembra più poter essere circoscritta nella narrazione di una irriducibile contrapposizione tra avanguardismo e storicismo. L'articolazione delle posizioni di alcuni protagonisti o l'evoluzione drammatica di alcuni progetti sembrano invece rivelare un dibattito straordinariamente ricco e complesso

su quali debbano essere le forme rappresentative di una società radicalmente nuova, un tema che resterà sostanzialmente irrisolto durante tutta la storia dell'architettura in Urss.

Gli esiti concorsuali degli anni Trenta e il progetto scelto per la realizzazione rappresentano un tornante decisivo anche nella storia dell'architettura moderna, la fine della sua stagione eroica e l'inizio di una crisi di sistema che si trascina fino al secondo dopoguerra, che ha il suo centro nelle questioni della nuova monumentalità e delle relazioni con la complessità delle città reali, come avevano compreso con chiarezza sia chi in quella esperienza era rimasto direttamente coinvolto – come Le Corbusier^Λ – sia chi ne era stato osservatore distaccato, come Piacentini-Rocco e Persico in Italia^Λ.

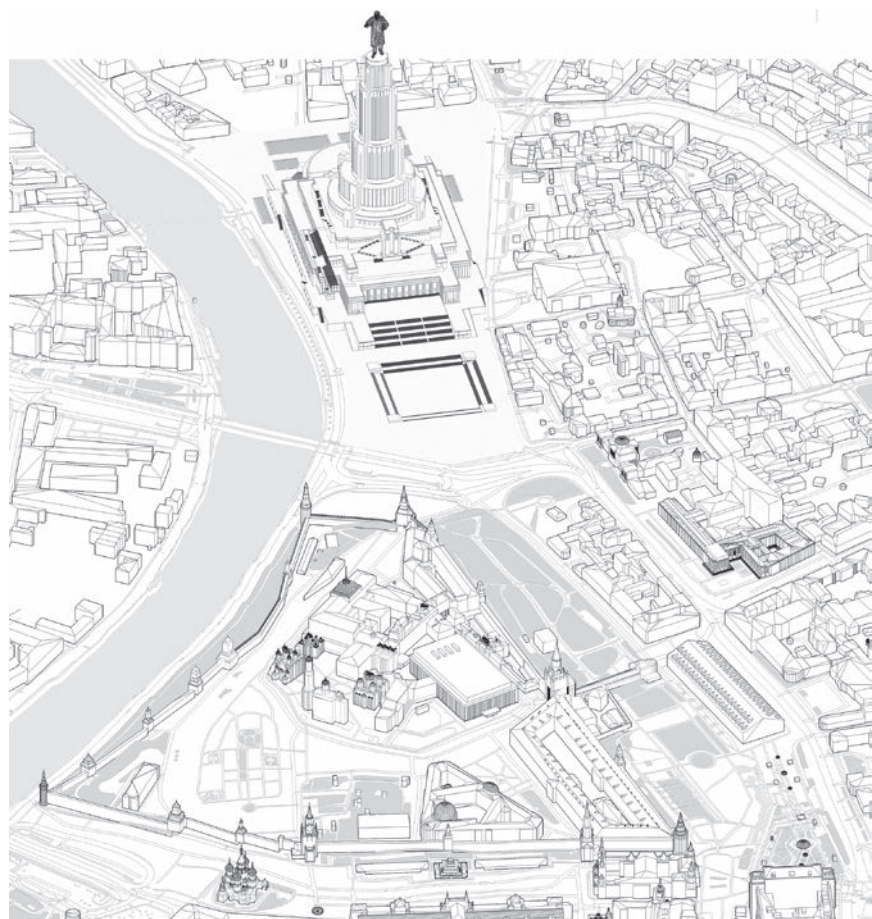
Alcune delle soluzioni presentate in quei celebri concorsi rendono manifesti punti di vista radicali e inediti sull'architettura e sulla costruzione della città di Mosca, rimeditazioni sulla sua storia ma soprattutto visioni del futuro suo e del grande impero di cui è diventata capitale. Rimandiamo ad un volume di prossima uscita la disamina puntuale di alcuni di quei progetti, entrati ormai a pieno titolo nella storia dell'architettura contemporanea, come quelli di Le Corbusier, di Poelzig, di Mendelsohn, di Gropius, di Perrett tra gli stranieri; di Ginzburg, di Nikolskij, di Gabo, dei fratelli Vesnin dei gruppi Asnova, Sass, Aru tra le proposte sovietiche^Λ. Né è questa la sede per ricostruire i numerosi retroscena che riflettono le convulsioni e i cambiamenti in atto negli equilibri del potere, il consolidarsi sempre più brutale della "seconda rivoluzione" staliniana in vista dell'implementazione dell'obiettivo principale del primo Piano Quinquennale: la trasformazione dell'Unione Sovietica da arretrata nazione contadina a superpotenza industriale^Λ.

Converrà concentrarsi sul progetto scelto per la realizzazione, quello di Iofan, Ščuko e Gel'freich, che è da una parte il risultato di una radicale e laboriosissima rielaborazione della proposta risultata vincitrice (del solo Iofan) in un delirante, faraonico, edificio telescopico alto oltre 400 metri, sul quale torreggia una colossale statua di Lenin.

Programmaticamente – nei materiali, nelle forme scelte, nei molteplici linguaggi che si accumulano nel suo eclettismo, nei riferimenti alle culture dei vari popoli dell'Urss – l'*edificio-mondo* dell'Unione Sovietica^Λ, l'icona del progetto egemonico staliniano di trasformazione della città e del mondo, il centro visibile di un impero euroasiatico che si estende per undici fusi orari e che occupa un sesto delle terre emerse del pianeta. Un aspetto ideologico che spesso ha messo in ombra un'analisi concreta di questa architettura, alcune soluzioni tipologiche di grande interesse, gli

Boris Iofan, Vladimir Ščuko, Vladimir Gel'freich, *Palazzo dei Soviet*, planimetria della versione del 1937. © Lanini, Borrello, Dal Pino, Ducci, Forleo, Giuliani, Varano, 2020





interni piranesiani e i cimenti tecnico-costruttivi in gran parte risolti (anche grazie alla collaborazione internazionale ¹) quando il gigantesco cantiere si interrompe nell'inverno del 1941 con la Wehrmacht ormai alle porte della capitale sovietica.

I due aspetti – quello della rappresentazione di un'ideologia e quello della sua costruzione – ci sembrano proprio in questo caso così intimamente legati da non poterli affrontare separatamente, proprio perché l'eccezionalità del tema finisce per trasformare alcune questioni sostanziali, da quelle legate al luogo scelto per la realizzazione dell'edificio, alla sua articolazione funzionale.

L'area che viene scelta al termine delle prime fasi della consultazione, durante le quali alcuni partecipanti avevano testato anche delle localizzazioni alternative (ad esempio la Collina dei Passeri, dove verrà poi spostato l'intero programma edilizio per le consultazioni degli anni Cinquanta, alle spalle dell'MGU), è una vasta zona lungo la Moscova che funge da terminale dell'anello viario più interno di Mosca, lambita ad ovest delle mura del Cremlino e fino ad allora occupata, come si è visto, dalla chiesa del Cristo Salvatore.

La collocazione prescelta chiude un triangolo ² formato dal complesso del Cremlino, a cui da pochissimo si è aggiunto come appendice sacrale il mausoleo di Lenin, e dirimpetto, sull'altra sponda del fiume, dalla Casa del Governo, quella "casa sul lungofiume" protagonista dell'omonimo romanzo di Trifonov ³, un formidabile complesso residenziale progettato sempre da Iofan, nella quale si consumano le storie di privilegio e di morte dell'élite staliniana ⁴. Una nuova geografia del potere fatta da architetture a grande scala, una composizione di *ansambl'* di parti urbane formalmente definite e specializzate funzionalmente, le cui relazioni reciproche vanno rese dirette e intelleggibili per poter comprendere la vera dimensione ideologica di tale processo di costruzione della città.

La realizzazione di questo principio – tutto il centro di Mosca come nucleo monumentale della fase suprema dello stalinismo – spiega appunto la scelta stilistica compiuta in quegli anni: l'adesione al realismo socialista, sancito in termini ultimativi nel drammatico congresso panrusso degli architetti del giugno 1937 ⁵. Come scrive Manfredo Tafuri: "Mosca non si può inserire nell'universo del lavoro, non si può riconoscere come asse portante dell'ideologia del lavoro, perché essa si deve porre, specialmente dal 1930 in poi, come la città del socialismo realizzato, come l'immagine del proletariato vittorioso, dell'uomo sociale reintegrato, in una totalità di ordine superiore alla tonalità borghese, sognata dal grande romanzo ottocentesco e realizzata finalmente da una Mosca 'classica', riassunta, per l'appunto, nel Palazzo dei Soviet" ⁶.

Boris Iofan, Vladimir Ščuko e Vladimir Gel'freich, *Palazzo dei Soviet*,
fotomontaggio della versione del 1937. © Lanini, Borrello, Dal Pino, Ducci,
Forleo, Giuliani, Varano, 2020



Solo allora, una volta sublimata in una scala metropolitana e non più urbana la città ereditata dall'Ottocento, potranno chiarirsi i rapporti politico-simbolici tra: (a) il Cremlino, da sempre sede dell'autocrazia russa e simbolo della sua impenetrabilità e opacità; (b) la "fortezza" della dirigenza bolscevica, strategicamente confinata in un unico immenso edificio; (c) il Palazzo dei Soviet, monumento a Lenin e alla fase eroica della Rivoluzione d'ottobre. Il monumento appunto a quei soviet, i consigli dei soldati, degli operai e dei contadini, che erano stati l'apparato decisionale e la macchina organizzativa del colpo di stato del novembre del 1917, della vittoria nella guerra civile e poi della sovietizzazione di gran parte dell'ex impero zarista, ma i cui margini di *checks and balances* rispetto al potere esecutivo dei commissariati del popolo si vanno sempre più restringendo, fino alla quasi assoluta irrilevanza una volta consolidatasi la torsione autoritaria e terroristica staliniana[¶] L. Il Colosso di Lenin si erge in realtà su un monumento funebre, sulla tomba della Rivoluzione d'ottobre, il cui becchino – come aveva intuito Trotskij – è proprio Stalin...

Una volta svuotato di senso politico l'architettura istituzionale dell'Urss, il valore simbolico e il ruolo urbano del *Dvoret's Sovetov* ci sembrano di gran lunga più importanti del suo linguaggio architettonico e della sua magniloquente articolazione spaziale. Il Palazzo dei Soviet è la rappresentazione *sub specie architecturae* di un progetto apocalittico (perché basato sulla rivelazione e sul Libro...) su scala planetaria, e allo stesso tempo ne è parte proattiva, crede alla possibilità di poter modificare il mondo attraverso la sua architettura, attraverso la lezione del suo apparato formale.

Il principio urbano che lo contraddistingue consiste nella modificazione della terza dimensione di Mosca, nella costruzione del nuovo profilo, in termini volumetrici e simbolici, della città che si è trasformata da antipolo "russo" della cosmopolita ed europea Pietroburgo nella Nuova Gerusalemme, dalla capitale di una nazione sterminata alla città ideale di un mondo radicalmente rinnovato. A questo disegno di "sacralizzazione" della struttura urbana di Mosca, non è estraneo un altro progetto completato in quegli anni che si estende dall'altra sponda della Moscovia fino alla Collina dei Passeri: il Parco Gorkij, quel "Park Kulturi" che acutamente Schlögel definisce l'"Arcadia di Stalin", dove si sovrappongono l'ideale del Giardino dell'Eden e il progetto di una moderna infrastruttura orizzontale per il riposo e la riproduzione individuale[¶] L.

La scala dell'edificio più rilevante di Mosca deve essere adeguata alla dimensione della città, che non è né quella delle metropoli europee, né di quelle nordamericane, ma che vuole diventare l'acropoli di una città-territorio che si estende per migliaia di chi-

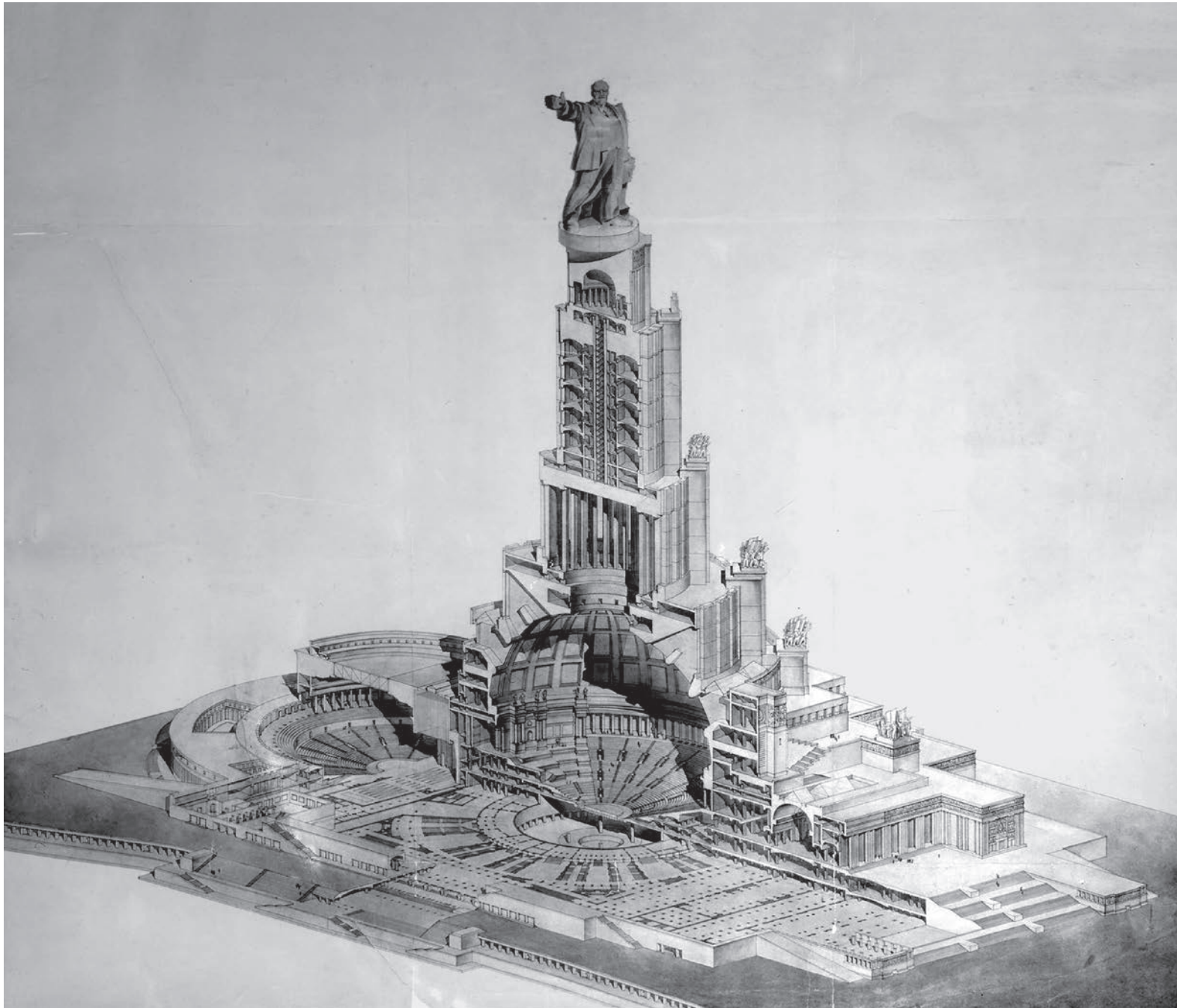
lometri attraverso una rete coloniale che organizza la produzione industriale e quella agricola.

Secondo il grande storico russo Slekzine, il comunismo sovietico è stata la prima setta apocalittica-millennarista che ha governato un paese immenso, senza cessare di essere millennarista (come è invece accaduto agli ebrei) o di essere setta (come è poi accaduto ai cristiani)[¶] *. Come tutte le utopie apocalittico-millennariste, nei suoi quasi ottant'anni di storia il comunismo sovietico ha elaborato diverse versioni della sua città ideale, ciascuna delle quali è stata espressione dei vari gradi di sviluppo raggiunti dal suo apparato tecnico, da quel ceto intellettuale che aveva scelto di legare la propria elaborazione culturale alle sorti della Rivoluzione d'ottobre e il frutto della piattaforma politica delle sue classi dirigenti. Il bolscevismo alla fine della guerra civile (1917-1922) è una "ierocrazia radicale [...] basata sulla fede, con un sistema di adesione volontaria fondato sulla conversione personale. In altre parole [...] una setta"[¶] ¶ che ha "conquistato Babilonia" con un programma radicale – l'eliminazione della proprietà privata, del patriarcato, della famiglia, delle religioni organizzate, la dittatura delle classi subalterne – e si è trovata nella congiuntura storica di poter immaginare come (e dove) poter costruire la propria Gerusalemme. Ma l'edificazione di una "nuova Gerusalemme" presuppone sempre la distruzione rituale di Babilonia, il ribaltamento dell'*axis mundi* e la sua palingenesi.

Il Palazzo dei Soviet individua e costruisce l'asse (ribaltato) di questo nuovo mondo, è il centro fisico tanto di una "nuova Gerusalemme" che di una "terza Roma". All'immagine di Mosca come "Nuova Gerusalemme", trasmutazione del progetto ideologico delle avanguardie traslato sul piano della Storia, si sovrappone in epoca staliniana la memoria della tradizione apocalittica della "terza Roma", quel lontano eco della profezia cinquecentesca del monaco Filofei di Pskor che rivendicava per la capitale della Moscovia il ruolo di centro politico e non solo spirituale di tutta l'umanità, in continuità con il magistero di Roma prima e poi di Costantinopoli, stabilendo così il programma per il destino imperialista della Russia. In epoca sovietica, Mosca ambisce a diventare la "quarta Roma", la capitale prima dell'Urss e poi, in futuro, del mondo intero rifondato secondo i principi del marxismo-leninismo[¶] L. Di quella ipotesi di mondo, il Palazzo dei Soviet ne è il modello in scala.

L'Urss era strutturata in cerchi concentrici [...]. Il centro sacro comprendeva il Cremlino, dove lavorava il compagno Stalin, e il Mausoleo di Lenin, dove giaceva in pompa magna la salma di Lenin. Nelle festività sovietiche, i due si trovavano vicini (con Stalin dritto proprio sopra la tomba di Lenin).

Boris Iofan, Vladimir Ščuko, Vladimir Gel'freich, *Palazzo dei Soviet*, sezione assonometrica, 1933 (?). Schusev State Museum of Architecture, Moskva



Entrambi facevano parte di un insieme che aveva il suo centro nel Palazzo dei Soviet (con Lenin al vertice). Il Palazzo dei Soviet fungeva da *axis mundi* che collegava cielo e terra. Il primo cerchio attorno al palazzo era la città di Mosca. [...] In quanto capitale dell'Unione Sovietica, Mosca era il centro del mondo. Come tutti i centri ontologici, Mosca sorgeva all'intersezione degli assi spaziali est-ovest/nord-sud e del verticale *axis mundi* che rappresentava l'albero del tempo, con radici profonde e il tronco che puntava verso l'alto, verso un futuro celeste. Quel presente, carico di aspettative, era preceduto in maniera memorabile dal grande trionfo del primo Piano quinquennale, dal periodo eroico della rivoluzione e della guerra civile e, appena sotto la superficie, dell'unione sacra di carcere ed esilio. Le radici più robuste comprendevano la *storia del marxismo* e la *tradizione profetica russa*. ☞ ¶

Il Palazzo dei Soviet non è dunque solo un edificio straordinariamente grande, tale da competere con tutte le architetture realizzate a Babilonia (il mondo occidentale) come la Tour Eiffel o i grattacieli di Manhattan, è un'idea di mondo che si fa pietra e cemento e acciaio. La sua effettiva realizzazione è in fondo secondaria: l'idea si perfeziona in una serie maniacale di versioni e di disegni (Iofan continua a disegnare viste dell'edificio anche quando ormai era chiaro che non si sarebbe mai realizzato...), la sua costruzione – proprio come l'edificazione del socialismo – può essere spostata indefinitamente nel tempo, essere disgiunta dagli innumerevoli problemi tecnici che si presentano.

Sono varie le ragioni addotte per giustificare la mancata costruzione dell'edificio: la scarsa qualità del terreno sotto le fondamenta, l'insufficienza del metallo, il timore che la figura di Lenin sarebbe stata coperta dalle nuvole. Ma si potrebbe ipotizzare una spiegazione più generale, ovvero che la costruzione principale della città principale doveva rispondere a un livello talmente alto di perfezione da renderne impossibile la realizzazione. Se gli edifici ordinari di Mosca furono *costruiti*, l'opera principale doveva rimanere un ideale irraggiungibile, a marcare il passaggio a un livello superiore. ☞ ¶

Quando i lavori vengono sospesi nell'inverno del 1941, l'area è una colossale voragine dove le pompe idrauliche lavorano ininterrottamente per estrarre l'acqua della Moscova che continua a riempire lo scavo. A guerra finita, agli occhi dei moscoviti si offre un gigantesco sterro, che viene presto riconvertito nella più grande piscina all'aperto del mondo – la piscina Moskva – quando il programma del Palazzo dei Soviet viene cancellato. Ma non sfugge il valore simbolico di questa fine. Nel cuore monumentale di Mosca, un gigantesco buco che non si è mai riuscito a liberare

dall'acqua e che di notte rilascia una altissima colonna di vapore illuminato dalle fotoelettriche: un *fantasma* che ha inghiottito non solo l'utopia modernista sovietica ma anche il sogno di egemonia del realismo socialista ☞ ☞.

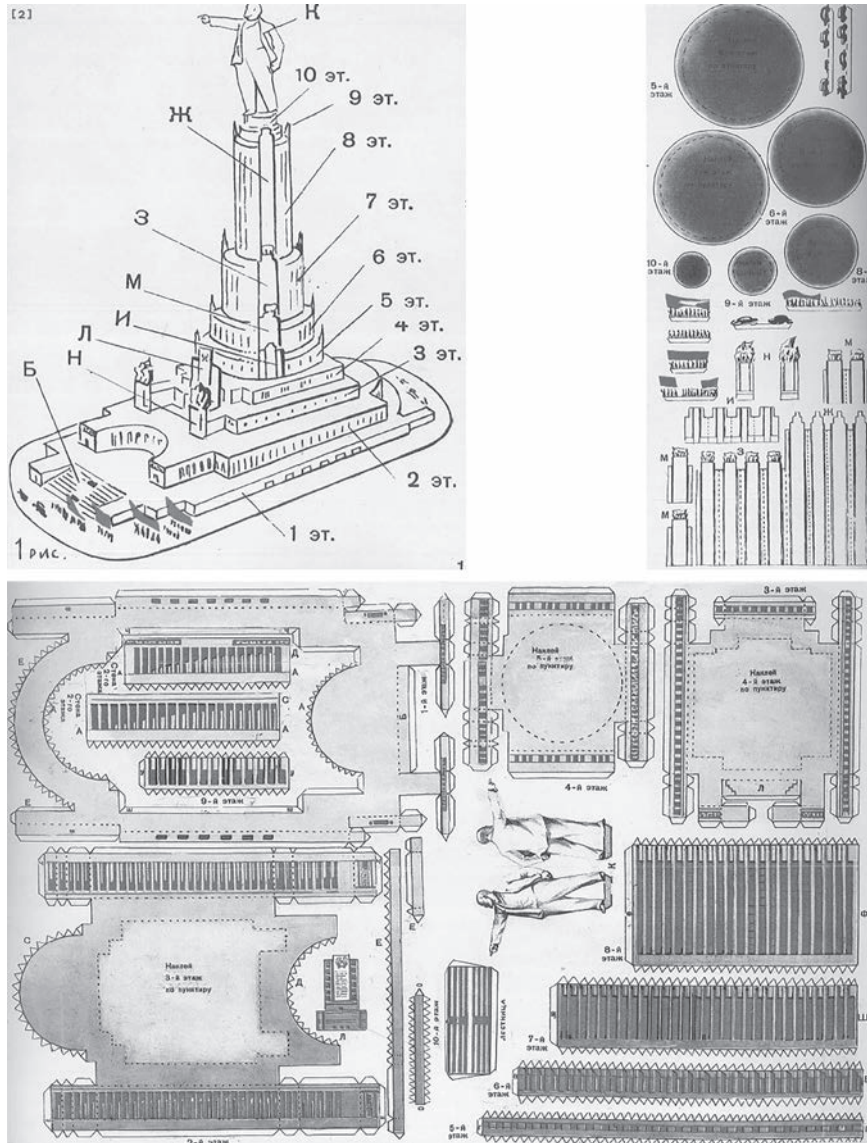
Eppure, l'immagine del Palazzo dei Soviet continuerà ad infestare a lungo la storia sovietica: fondale dei film di propaganda, soggetto di quadri e di illustrazioni, presenza fissa fino a tutti gli anni Cinquanta di ogni prefigurazione della Mosca futura, misura per la tecnologia dell'Urss che continua a cimentarsi per anni con le immani questioni tecniche che quell'edificio poneva. La ziggurat di Iofan, Ščuko e Gel'freich si è poi trasformato in altri edifici e in altre storie: cosa sono i *vysotnye doma*, l'anello di grattacieli costruiti nel dopoguerra, se non la rappresentazione sul piano concreto della costruzione della città di quel modello perfetto collocato in una dimensione sovrastorica ☞ ↓?

Ma un programma architettonico e simbolico di tale densità ha comunque la capacità di modificare lo spazio e il tempo, la città e la sua storia. Come scrive Karl Schölgl:

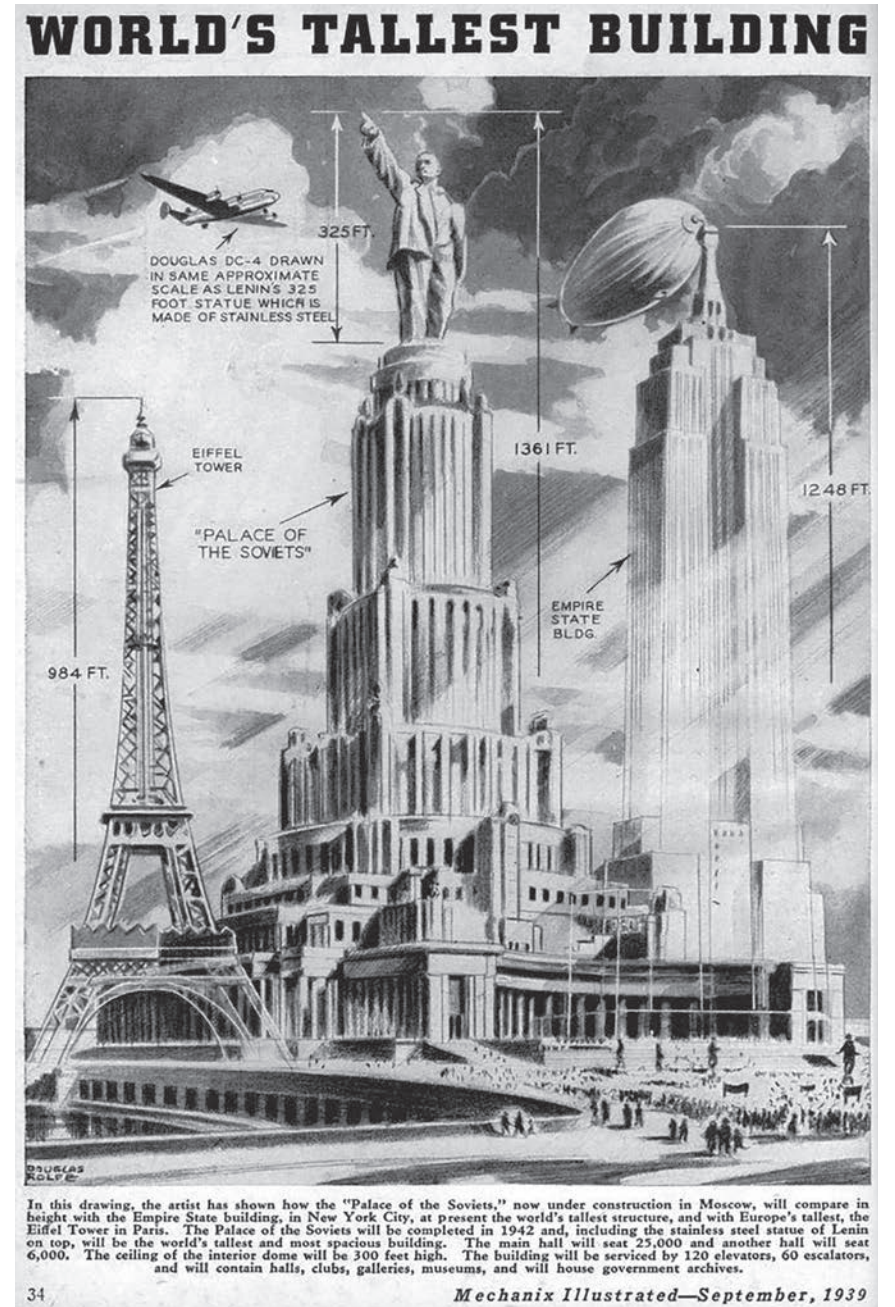
La trasformazione del più vasto cantiere dell'Urss e del progetto del secolo in una piscina simboleggia la transizione da una società incapace di sopravvivere senza progetti grandiosi a una società rassegnata o costretta ad accettare l'idea di avere una banale piscina nel cuore della capitale. L'ambizioso progetto originale era l'incarnazione di una società in uno stato di mobilitazione permanente. Il suo abbandono segnò il passaggio da una mentalità bisognosa di utopie a una indifferente o addirittura avversa a queste ultime. La "dialettica dell'illuminismo" aveva seguito un percorso bizzarro dagli sforzi eroici dell'immaginazione alle modeste sfere di una normalità che poteva fare a meno dei gesti eroici. Vedremo se la ricostruzione della cattedrale di Cristo Salvatore alla fine del XX secolo significherà la riconquista di un fulcro urbanistico o se andrà interpretata addirittura come un gesto imperiale insieme vecchio e nuovo. ☞ ¶

I recenti avvenimenti ci fanno purtroppo propendere per la seconda ipotesi.

Boris Iofan, Vladimir Ščuko, Vladimir Gel'freich, *Palazzo dei Sovieti*, cartamodello, s.d. Schusev State Museum of Architecture, Moskva



Boris Iofan, Vladimir Ščuko, Vladimir Gel'freich, *Palazzo dei Sovieti*, confronto dimensionale con altre architetture. Da "Mechanix Illustrated", settembre 1939



Per tutta la vicenda concorsuale del Palazzo dei Soviet cfr. A. De Magistris, *Per una storia del concorso del Palazzo dei Soviet, 1931-1934*, in “Casabella”, 838, giugno 2014, pp. 58-79. Sulle fasi della competizione degli anni Cinquanta, cfr. L.I. Kirillova, G.B. Minervin, G.A. Šemjakin (a cura di), *Materialy konkursa 1957-1959 gg.*, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo, Moskvā 1961.

Cfr. V. Paperny, *Cultura due. L'architettura ai tempi di Stalin*, Artemide, Roma 2017; ed. or. *Kul'tura dva*, NLO, Moskvā 1996.

Per una storia complessiva e aggiornata dell'architettura russa, sovietica e postsovietica cfr. R. Anderson, *Russia*, Reaktion Books, London 2015.

Sulla partecipazione di Le Corbusier, cfr. J.-L. Cohen, *Le Corbusier and the Mystique of the USSR: Theories and Projects for Moscow, 1928-1936*, Princeton University Press, Princeton 1992, pp. 164-203.

G. Rocco, *Ritorni classici nell'architettura russa*, in “Rassegna di architettura”, maggio 1934, p. 183; E. Persico, *Due Palazzi a Ginevra e a Mosca*, in “Casabella”, 82, ottobre 1934, pp. 47-48; anche in A. Samonà (a cura di), *Il Palazzo dei Soviet 1931-1933*, Officina, Roma 1976, pp. 91-94, 95-97.

Una documentazione, purtroppo sempre incompleta, dei progetti si può trovare in: M. Ilyne, *Palais de Soviets a Moscou*, in “L'Architecture d'Aujourd'hui”, 8, novembre 1931, pp. 27-33, 60-61; *Itogi veličaišego arhitekturbogo konkursa. O rezul'tatax rabot bo bsesoyuznomu otkrytomu konkursu na sostavlenne proekta dvortsā sovetov SSSR v gor. Moskve*, in “Stroitel'stvo Moskvi”, 3, 1932, pp. 13-34; *Dvoretz Sovietov SSSR-Palast der Sowjets*, Soyuz Sovetskikh Arhitekturov, Moskvā 1933; *Dvoretz Sovietov*, in “Arhitektura SSSR”, 1, 1933, pp. 3-10; A. Samonà (a cura di), *op. cit.*; P. Lizon, *Quest for an Image to Serve a Revolution: Design Competition for the Palace of Soviets*, in “Journal of Architectural Education”, 35, 4, 1982, pp. 10-16; A. Manina, *Concorso per l'edificio-simbolo del Paese: il Palazzo dei Soviet*, in AA.VV., *Mosca, Capitale dell'utopia*, Mondadori, Milano 1991; C. Cooke, I. Kazus', *Soviet Architectural Competitions 1920's-1930's*, Phaidon, London 1992, pp. 58-83; S.O. Chan-Magomedov, *Pioneers of Soviet Architecture. The Search for New Solutions in the 1920s and 1930s*, Rizzoli, New York 1983, pp. 403-404, 418-423; *Naum Gabo und der Wettbewerb zum Palast der Sowjets, Moskau 1931-1933*, catalogo della mostra, a cura di B. Moser, Berlinische Galerie, Berlin 1992; P. Lizon, *The Palace of the Soviets: The Paradigm of Architecture in the USSR* (1992), Lynne Rienner, Boulder 1995; S.S. Hoisington, “Ever Higher”: *The Evolution of the Project for the Palace of Soviets*, in “Slavic Review”, 62, 1, 2003, pp. 41-68.

Sulla seconda fase della rivoluzione russa come “seconda rivoluzione culturale” o “Cultura Due”, in opposizione alla prima di epoca leninista, cfr. V. Paperny, *op. cit.*; A. Koop, *L'architecture de la période stalinienne*, PUG, Grenoble 1978; B. Groys, *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale. Arte e vita, estetica e politica, utopia e fine della storia dalle avanguardie al realismo socialista al postmoderno*,

Garzanti, Milano 1992; ed. or. *Gesamtkunstwerk Stalin: Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, Carl Hanser, München 1988; S. Fitzpatrick, *Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s*, Oxford University Press, New York 1999; D. Sudjic, *Architettura e potere. Come i ricchi e i potenti hanno dato forma al mondo*, Laterza, Roma-Bari 2011; ed. or. *The Edifice Complex. How the Rich and Powerful Shape the World*, Penguin Books, London 2005; D. Chmelnickij, *Zodčij Stalin*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Mosca 2007; O. Figes, *Sospetto e silenzio. Vite private nella Russia di Stalin*, Mondadori, Milano 2009; ed. or. *The Whisperers. Private Life in Stalin's Russia*, Penguin Books, London 2007; K. Schlögel, *L'utopia e il terrore. Mosca 1937. Nel cuore della Russia di Stalin*, Rizzoli, Milano 2016; ed. or. *Terror und Traum. Moskau 1937*, Carl Hanser, München 2008.

A riguardo cfr. *Otdeločnye materialy dlja Dvortsā Sovetov*, Izdatel'stvo Akademii Architektury SSSR, Moskvā 1946.

A riguardo cfr. J.-L. Cohen, *Building a New World. Amerikanizm in Russian Architecture*, Canadian Center of Architecture-Yale University Press, Montréal-London 2020, pp. 292-314.

Nel dopoguerra, tale triangolo si deforma in un quadrangolo, bilanciato a oriente dal complesso progettato da Čečulin nell'area dello Zarjad', a fianco della cattedrale di San Basilio.

Cfr. Y. Trifonov, *La casa sul lungofiume*, Editori Riuniti, Roma 1977; ed. or. *Dom na nabe-režnoj*, Družba Nororov, Moskvā 1977.

Su questo edificio straordinario cfr. Y. Slezkine, *La casa del governo. Una storia russa di utopia e terrore*, Feltrinelli, Milano 2018; ed. or. *The House of Government: A Saga of the Russian Revolution*, Princeton University Press, Princeton 2017.

K. Schlögel, *L'utopia e il terrore*, cit., pp. 300-309.

M. Tafuri, *Concorso per il Palazzo dei Soviet a Mosca (tavola rotonda)*, in “L'architetto Italiano”, settembre-ottobre 1974, pp. 24-25, anche in: A. Samonà (a cura di), *op. cit.*, pp. 104-106.

Non è senza significato che al termine di questa complessa vicenda il programma del Palazzo dei Soviet si sia ridotto negli anni Settanta ad un anonimo auditorium costruito all'interno delle mura del Cremlino, quindi alle dirette dipendenze del potere esecutivo e dei suoi apparati.

K. Schlögel, *L'utopia e il terrore*, cit., pp. 513-522.

Sul comunismo russo come setta apocalittico-millennarista cfr. Y. Slezkine, *op. cit.*, pp. 212-256.

Ivi, p. 212.

Cfr. K. Clark, *Moscow, The Fourth Rome. Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of*

Soviet Culture, 1931-1941, Harvard University Press, Cambridge 2011, pp. 1-41.

Y. Slezkine, *op. cit.*, pp. 646, 656.

V. Paperny, *op. cit.*, p. 123.

A riguardo cfr., R. Koolhaas, *Palace of the Soviets. Virtual Architecture: a Bedtime Story*, in OMA, Koolhaas R., Mau B., *S,M,L,XL*, 010 Publishers, Rotterdam 1995, pp. 822-825.

A riguardo cfr. A.A. Vask'in, *Stalinskie Nevočerëby. Ot Dvortsā Sovetov k vysotnim zdanjam*, Sputnik+, Moskvā 2009; K. Schlögel, *Moscow*, Reaktion Books, London 2005, pp. 22-34, 67-81.

K. Schlögel, *L'utopia e il terrore*, cit., p. 697.

HYPERBUILDING. MUSO DI AEREO, BUSTO DI MISSILE, PILONI PER GAMBE, VOMITANTE CORPI

LAURA MUCCIOLO

Progetto indagato
OMA / Rem Koolhaas, *Hyperbuilding*, Bangkok, 1996

L'estetica isperica è lo stile di una Europa che sta vivendo i suoi "secoli oscuri", in cui col declino dell'agricoltura, l'abbandono della città, il crollo dei grandi acquedotti e delle strade romane, in un clima di imbarbarimento generale, in un territorio coperto di foreste, anche i monaci, i poeti, i miniatori vedono il mondo come una selva oscura, abitata da mostri, attraversata da cammini labirintici. ¶

I *cammini labirintici* introdotti da Umberto Eco riassumono gli stati di movimento compiuti per comprendere nature e proprietà di alcune architetture che, nel definire le loro conformazioni e possibilità, si dichiarano selvatiche, cioè abitanti di un mondo subalterno, dove le stesse architetture ricoprono il ruolo di mostri, bestie. I *cammini labirintici* sono percorsi sequenziali incompleti, definiscono quindi una modalità di stare nello spazio che non usa visioni complete ma continue apparizioni e sparizioni, immagini intermittenti. Assenza, presenza, rumore nella continuità della visione sono modalità utili a esperire un'architettura mostruosa che sopravvive in un mondo immaginifico. Del labirinto solo l'architetto conosce l'impianto, chi usa il labirinto addentrandosi in esso ne percorre i *cammini*, costruendo il corpo interno di un mostro per immagini sequenziali, attraverso cui orientarsi per trame de-strutturate e sovrapposte come quelle che costruiscono dall'interno *Hyperbuilding*, un'architettura rimasta illusione dello studio olandese OMA.

Hyperbuilding, "il breve, elettrizzante scontro di OMA con la fantascienza" ¶, è un'architettura mostruosa che viene qui indagata come parte di un bestiario medievale, dove la costruzione fortuita e occasionale di un progetto diventa lo sfondo per considerazioni contemporanee sulla città, sulla massa, sul naturale.

Lo spazio interno di *Hyperbuilding* viene ipotizzato e rappresentato come l'intersezione di volumi in totale reciproca anarchia che definiscono spazi a volte compressi, a volte dilatati, a volte di risulta, indicando i possibili attraversamenti del corpo mostruoso attraverso l'uso di linee e punti segnaletici di colori differenziati.

Quello che emerge è l'assenza di una qualsivoglia caratterizzazione spaziale o qualità di sorta degli spazi da percorrere se non una percettibile variazione di scala, una assenza di composizione tra le parti, così come i colori e le traiettorie somigliano piuttosto a uno schema delle possibili vie di fuga: orientarsi nell'animale mostruoso percorrendone i *cammini*, equivale a fare esperienza delle condizioni di sicurezza per uscirne, proprio come in un labirinto. Le viscere interne settate per traiettorie (verticali, orizzontali, diagonali) prevedono già i possibili tragitti, in una

sorta di schema funzionalistico di zonizzazione, dove la percorrenza a tempo perduto e in traiettoria libera non è contemplata. La pianta della circolazione interna del mostro equivale alla rappresentazione appiattita dei possibili moti interni, in cui lo spazio si risolve nel compiere la traversata di lunghi cunicoli che conducono all'uscita, all'aperto, allo *spazio fuori*.

Se l'interno è approssimativo e pre-strutturato, addirittura la presenza umana viene ricondotta ed estremizzata a segnali puntiformi luminosi che costellano le traiettorie, al pari di segni di localizzazione geografica. L'uomo che traversa il mostro perde le sue connotazioni sensoriali, corporee, psichiche e diventa una luce pulsante che ricorda la sopravvivenza: luce accesa o luce spenta. Il corpo diventa punto, negando la sua esposizione, la sua esistenza, quindi la relazione reciproca con altri corpi nello spazio.

Hyperbuilding è un'architettura assemblata e colossale, conseguenza diretta delle nature che hanno costruito l'esperienza spaziale interna: gigantismo e polimorfismo. Come pratica operativa, il gigantismo si colloca al margine opposto dell'*ordine* gigante, l'assetto *per ordini* è aggirato per lasciare spazio all'esasperato ed esponenziale inviluppo del fuori scala su sé stesso. Il polimorfismo, invece, accelera la percezione del gigantismo, rivelando condizioni di assemblaggio anormali: parti senza proporzione tra loro si relazionano per tangenza e intersezione, generando composizioni inattese. Piloni per gambe, piastre sospese, busto di missile, bracci inclinati sono solo alcune delle parti anatomiche che è possibile riconoscere nel complesso massivo: la costruzione gigantesca e polimorfa è una costante nella narrazione immaginifica per luoghi spaventosi o perduti, dove se apparentemente le architetture non vengono indicate come mostruose, ne introducono nature e proprietà.

Il pannello centrale del *Giardino delle delizie* di Hieronymus Bosch¹, all'altezza del primo registro sul lato sinistro, individua un'incombente massa rosa affacciata sul fiume che, proprio con gigantismo e polimorfismo, ricostruisce un mostro dello stesso ordine di *Hyperbuilding*. Anche in questo caso, è fondamentale la collocazione del mostro: non nel *Giardino dell'Eden* (pannello sinistro), non all'*Inferno musicale* (pannello destro), ma nel *Giardino delle delizie*. La delizia è il richiamo delle sirene Ulisse, il fascino ammaliatore del territorio ignoto che accoglie anche mostri e bestie, cioè esseri in attesa di classificazione e perciò oggetto di studio. *Hyperbuilding* è nel *Giardino delle delizie* perché anch'esso possiede connotazioni di delizia (attrazione avvincente, ingannevole, allettante) e come le delizie innesca meccanismi di mollezza, cioè definisce traiettorie di movimento che ci avvicinano o allontanano dall'oggetto. Piuttosto che essere osservato come in una

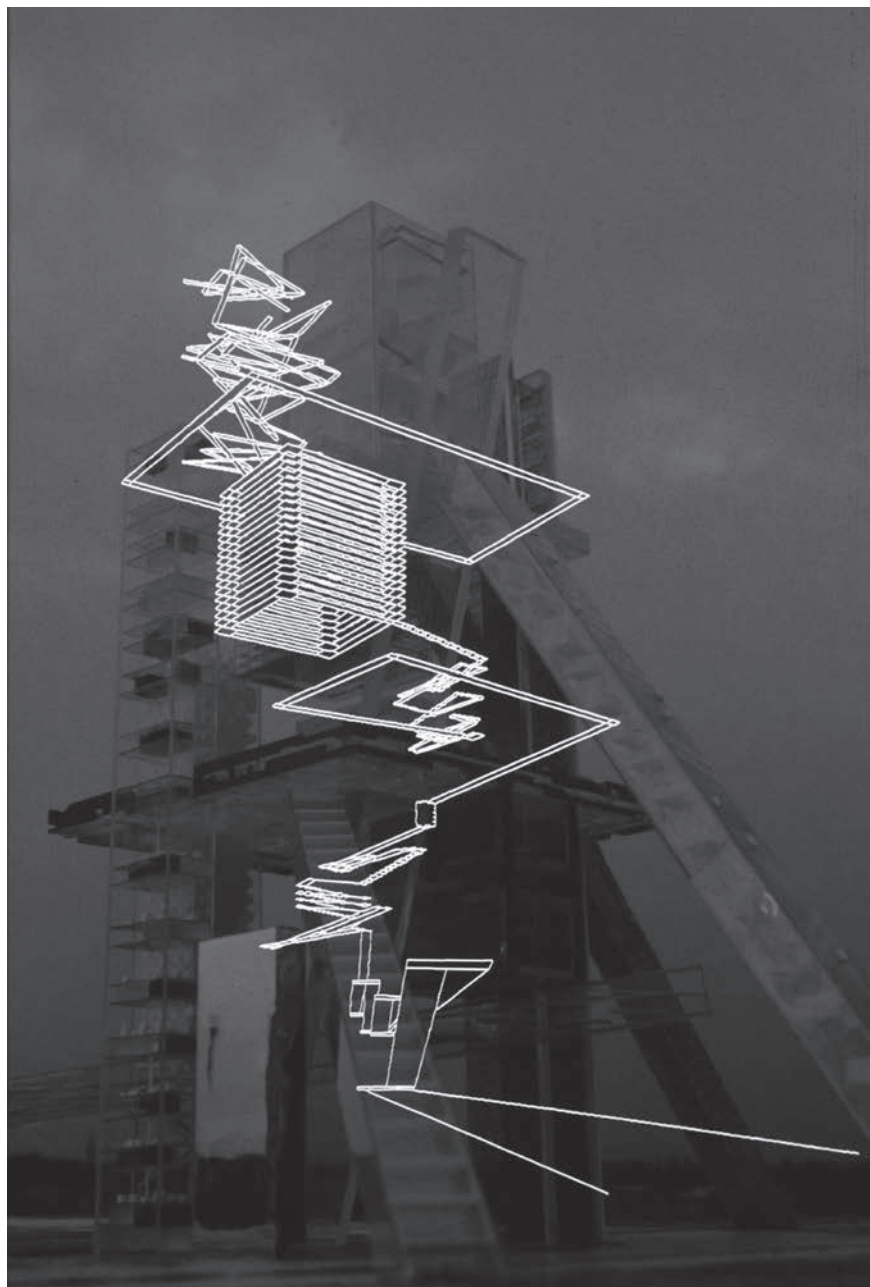
Wunderkammer nell'olio di Bosch, OMA colloca *Hyperbuilding* sul tavolo autoptico, sventrando l'architettura con curiosità scientifica e definendo, come per ogni mostro, condizioni di nascita e caratteristiche fisiche, proprietà naturali e sovranaturali.

La delizia viene così "matematizzata" decostruendo ogni fascino ammaliatore e convertendo l'ipotesi fantascientifica in architettura, che diventa evento concesso e lecito nella storia, nato dalla legittimazione della parodia. Il mostro categorizzato e deposto assume la connotazione di una chiara e semplice variazione sul tema.

"Hyper" non indica il fuori scala dell'oggetto, non porta con sé rigore di proporzione o misura; bensì è l'eccesso di una parte rispetto al tutto, la rinuncia alla proporzione complessiva dell'architettura, la programmata e traboccante composizione di parti in disappunto tra loro. Gigantismo e polimorfismo sono connotati che si accavallano nel definire un ambito non normato, rintracciando la presenza di un oggetto impenetrabile e, per ipotesi, in continua costruzione, composto da *cammini labirintici* che organizzano lo spazio per traiettorie multiple e incrociate. La pianta della circolazione interna del mostro equivale alla rappresentazione appiattita dei possibili moti interni, in cui lo spazio si risolve nelle conseguenze compositive delle due pratiche menzionate.

Per ragioni di commissione², *Hyperbuilding* è una proposta strategica, seppure finanziata dal governo giapponese, è collocata "ai confini del mondo", a Bangkok: "a city on the edge of the tolerable [...] it is a city of many crises – a city ripe for experimentation"³, territorio dove il mostro impiega una delle possibili teorie⁴ di nascita per cui condizioni atmosferiche eccessive definirebbero mostri prodigiosi, esasperati, esagerati quindi, per similitudine, *hyper*-architetture.

La proposta di spostare la collocazione dal Giappone alla Thailandia, seppur apparentemente innocua, rivela un lato caratteristico del mostro: la paura. Il mostro, affascinante e attraente, è l'alterità sconosciuta che va recintata, circoscritta, studiata e classificata, perché i suoi effetti e le sue proprietà non sono ben note e potrebbero essere nocive. Lo spostamento di collocazione del progetto, infatti, nasconde proprio questo: "Sure that the project would spark paranoia at home, the organizers stipulated that the architects situate their proposal anywhere in the world, except Japan"⁵. L'architettura mostruosa è ricollocata per evitare effetti paranoici sulla popolazione giapponese, usando un altro banco di prova affine e culturalmente dominabile. La paranoia, che è anche "delirio di interpretazione"⁶, viene indicata come prima causa dello spostamento. La sola presagibile presenza di un'architettura immaginata avrebbe generato reazioni incontrollate vista la sua apparenza oscura e barbarica, che avrebbe messo in



crisi l'assetto domestico dello spazio, annullando non solo l'idea di abitante civile ma anche di abitante "domestico". L'architettura diventa trasposizione delle previste problematiche che affliggono la città orientale (sovrappopolazione, inquinamento, insufficienza delle risorse atte alla sopravvivenza) e attraverso la costruzione di un progetto, così come nella tragedia greca, il tema viene esorcizzato e inserito in un quadro immaginifico e fantascientifico, come preannuncia il "teaser" da tabloid in prima pagina.

"Rappresentare storie eroiche diventa dunque (tra l'altro) un modo di riflettere sulle implicazioni politiche dell'ordine domestico". L'ordine domestico è una condizione ossimorica instabile che lega l'abitante alla fuga, al controllo, al corpo minacciato in uno spazio; individua un nesso di sopravvivenza politica tra la casa (come spazio) e l'abitare (come modalità di esistenza). *Hyperbuilding* sovverte la domesticità annullandone i confini anzi disponendo l'assenza del domestico come prossima frontiera della convivenza collettiva.

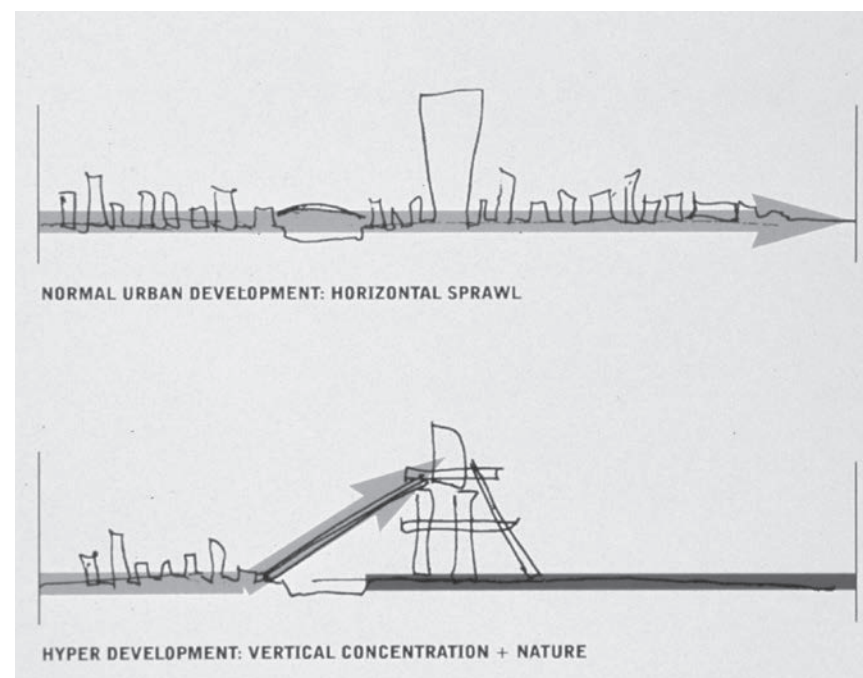
Per il progetto europeo calvinista occidentale, il mostro è una massa autonoma ermetica "self-contained, self-sustaining" per 120.000 persone: la questione centrale di cui si occupa il progetto è il contenere la massa corporea evidenziata in un numero matematicamente quantificabile ed esageratamente sproporzionato, piuttosto che dichiarare l'esistenza dei corpi attraverso le condizioni spaziali che permettono al corpo di abitare. L'evidenza antropocentrico-matematica della costruzione di una teoria del progetto si insinua in questa modalità che appartiene ai numeri e non alle densità.

Più di cinque miliardi di corpi umani. Tra poco otto miliardi. Senza contare gli altri corpi. L'umanità diventa *tangibile*: ma ciò che si può toccare non è "l'uomo", non è questo essere generico. [...] Qual è lo spazio che si apre fra otto miliardi di corpi, e in ciascuno di loro, tra capo e piedi, tra le mille pieghe, posture, cadute, flussi, fattezze, di ciascuno di loro? Qual è lo spazio in cui si toccano e si distanziano, senza che nessuno di loro, né la loro totalità, si riassorba in puro e nullo segno di sé, in un corpo-di-senso? Sedici miliardi d'occhi, ottanta miliardi di dita: per vedere cosa? Per toccare che cosa? E se non fosse che per esistere e per essere *questi corpi*, e per vedere, toccare e sentire i corpi in *questo mondo*, che cosa potremo mai inventare per celebrare il loro numero? Possiamo essere davvero noi a pensaci, noi che siamo stremati, soltanto stremati dalla piaga? Tutto è possibile. I corpi resistono, dure *partes extra partes*. La comunità dei corpi resiste. La grazia di un corpo che si offre è sempre possibile, così come è sempre disponibile l'anatomia del dolore.

Nel contemporaneo, il prevalere delle densità corporee sui numeri è un fatto sintomatico, perché appunto “la comunità dei corpi resiste”: i corpi non sono più sommatorie da contenere e sostenere ma masse “ammassate”, folle unite in comunità che definiscono intrecci, che costruiscono spazio di corpi, producono ambiti e possibilità. *Hyperbuilding* è un mostro perché non è uno spazio di corpi, di tracce, di tracciati, ma di numeri, è uno spazio in cui non viene messo in mostra “l’esposizione del corpo, il loro denudamento, la loro popolazione numerosa, i loro scarti moltiplicati, le loro reti intricate, le loro mescolanze (tecniche più che etiche)”¹ quanto piuttosto la banalizzazione del corpo generico che subisce il controllo da parte di uno spazio altrettanto generico. Il corpo deforma lo spazio per causa del suo peso², del contatto con gli spazi e con altri corpi: la riscoperta della deformazione rende inattuale *Hyperbuilding* che piuttosto è un circolo panottico di auto-sabotaggio, spazio rigido e precostituito senza tempo per il corpo in opera³. *Hyperbuilding*, a conferma, ha tutte le connotazioni della massa⁴: tensione per la crescita, uguaglianza spaziale interna, sviluppo continuo senza interruzione, direzione verso una meta non raggiunta (e in movimento verso essa).

La massa orripilante di *Hyperbuilding* si colloca “sopra” un’altra massa, rappresentata in pianta come una macchia nera, la riserva naturale di Phra Pradaeng. L’architettura occupa il suolo escludendo uno sviluppo orizzontale, attaccando la terra con bracci inclinati e ortogonali che diventano fondamentazioni instabili e contemporaneamente spingono la massa sopraelevata. Lo sviluppo verticale “a grattare il cielo” è permesso grazie a piastre orizzontali intermittenti sospese e ancorate ai piloni che stabiliscono gli intervalli abitabili; le piastre si intersecano ai volumi verticali che definiscono gli spazi intermedi di collegamento. L’esito è una pianta senza gerarchia di spazi, senza composizione o tensione strutturata, bensì la sovrapposizione volumetrica di ambiti tridimensionali rigidi.

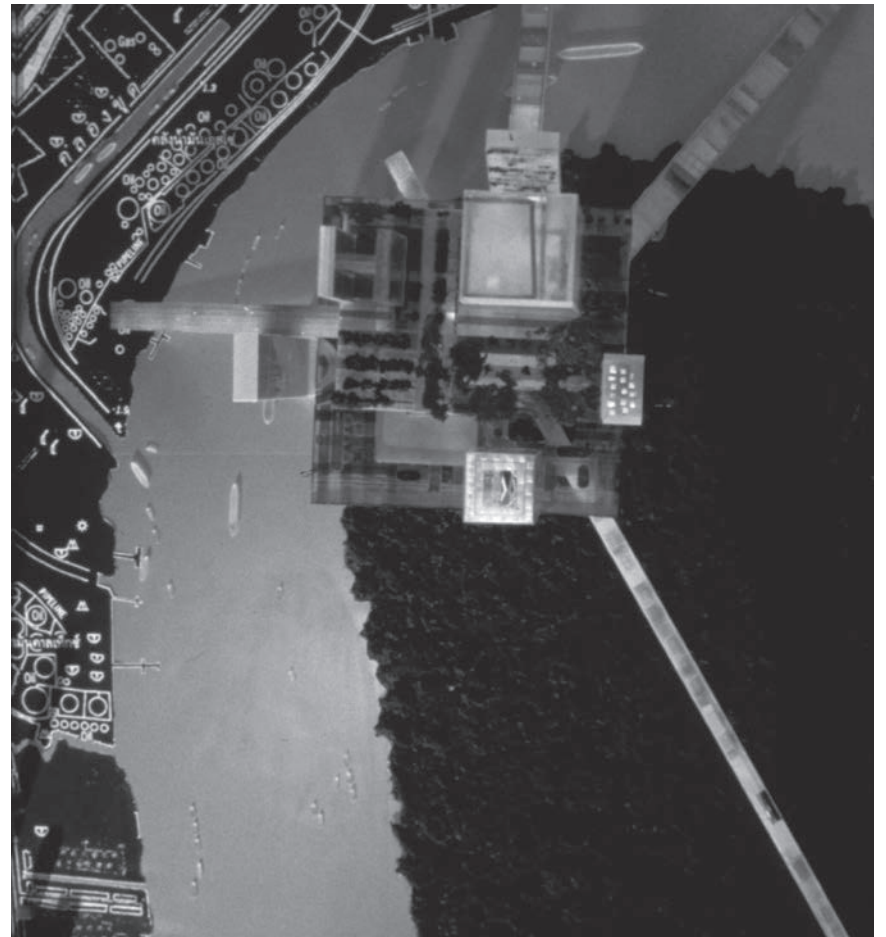
Nella costruzione verticale, viene definita la possibilità di permettere alla riserva naturale (negli schemi di progetto indicata come *nature*) di proliferare sia in orizzontale – cioè di esistere come un tappeto al livello di attacco al suolo – che in verticale – crescendo indisturbata fin dove l’esistenza dell’architettura lo permetterebbe. L’idea di *nature* che viene presentata o individuata è un’idea idilliaca e antropocentrica, addirittura tecnica, rappresentata in grafica come una linea molto spessa in evidenziatore color verde, che esclude gli approdi di sintesi e iper-connessione che il contemporaneo sta sollecitando⁵, e che vede il naturale come uno spazio di produzione che l’uomo può controllare, totalmente regolare, assolutamente verde. La natura in *Hyperbuilding* non è



OMA, *Hyperbuilding*, 1996. Courtesy OMA



OMA, *Hyperbuilding*, 1996. Ph. Hans Werlemann, courtesy OMA



“l’individuazione del carattere delle cose, un problema di conoscenza” ¶ ¶ bensì – agli antipodi – un dato certo, assoluto, immutabile, regolato. La natura esiste come necessità servile e d’occasione, la cui presenza tuttavia viene segnalata come elemento modificante la realtà, tanto quanto l’architettura. Il progetto, proprio per questa sua “carezza”, è utile per verificare come, nonostante venga promossa l’idea di natura come regno altro e dominabile, si intravedano almeno due direzioni prefiguratrici, la prima che integra naturale con l’artificiale in un unico complesso a interazione prevista seppur limitata; la seconda che introduce nella città la presenza del naturale come intromissione legittimata.

Nonostante nel progetto manchi una riflessione di tipo globale sul ruolo del naturale, impossibile da prevedere per la mancanza di spazio dedicato in quegli anni a questo tema (OMA risultava impegnata in architetture assolutamente antropocentriche come De Rotterdam, Casa da Musica, CCTV), l’architettura già integrava o introduceva nuclei di tipo “irrazionale” nel normato, seppur attraverso linguaggi ancora non calibrati.

La natura viene indicata, infatti, con differenti codici: nei diagrammi come una linea spessa di evidenziatore segnata con un colore generico, colore che in letteratura e iconografia ha indicato con immediatezza il naturale (color verde ¶ Λ); nelle didascalie come una sommatoria – il naturale viene indicato dal segno matematico “+” – come un’aggiunta dominabile e quantificata all’artificiale; o, ancora, per immagini incomplete (assenza della vegetazione negli interni, nelle viste esterne, nei modelli di progetto).

EPILOGO

Hyperbuilding rimane un mostro che è stato conosciuto attraverso rappresentazioni, parole, modelli, disegni ed elaborati di progetto; la paura del mostro, attraverso la sua autopsia, è stata esorcizzata e sventrata, rivelando nature (gigantismo, polimorfismo) e proprietà (lo spostamento come strategia contro la paranoia, il contenimento di corpi come strategia di sopravvivenza alla città, la dominazione del naturale come presupposto di esistenza di “hyper-spazi”). La costruzione d’architettura come una massa ha indirizzato aspetti e ambiti di influenza del rapporto con l’esterno (*nature*) e con l’interno (corpi).

Attraverso la costruzione di ambiti ibridi di esistenza, *Hyperbuilding*, anticipa tempi e modi di architetture gigantesche e controverse (alcune delle quali seguiranno da questa diventando realtà come CCTV, TVCC, De Rotterdam), strutturando una riflessione sia sull’uso del suolo sia sulla costruzione del progetto nel naturale ¶ ¶.

¶ U. Eco (a cura di), *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano 2007, p. 111.

¶ “OMA’s brief, titillating brush with sci-fi”. *The Hyperbuilding. OMA’s one km high city in the sky*, in R. Koolhaas (a cura di), *Content. Triumph of Realization*, Taschen, Köln 2004, p. 421.

¶ Il *Giardino delle delizie* di Hieronymus Bosch è un trittico olio su tavola di 220 × 389 cm, databile 1480-1490, conservato al Museo del Prado. I tre pannelli sono comunemente noti come *Il giardino dell’Eden* (pannello sinistro), *Il giardino delle delizie* (pannello centrale), *L’inferno musicale* (pannello destro).

¶ Il governo giapponese ha commissionato il progetto istituendo l’Hyperbuilding Research Committee Office e affidando il progetto a OMA.

¶ *The Hyperbuilding. OMA’s one km high city in the sky*, in R. Koolhaas (a cura di), *op. cit.*, p. 423.

¶ “Si pensava, ad esempio, che nell’estremo Oriente il caldo e l’umidità eccessive creassero i presupposti per una corruzione generale dell’aria e del suolo e, dunque, per la nascita di esseri prodigiosi e deformi sia umani sia animali”. S. Sebenico, *I mostri dell’Occidente medievale: fonti e diffusione di razze umane mostruose, ibridi ed animali fantastici*, Eut, Trieste 2005, p. 129.

¶ *Ibid.*

¶ “PARANOIA. In fact, paranoia is a *delirium of interpretation*. Each fact, event, force, observation is caught in one system of speculation and ‘understood’ by the afflicted individual in such a way that it absolutely confirms and reinforces his thesis – that is, the initial delusion which is his point of departure. *The paranoiac always hits the nail on the head, no matter where the hammer blows fall*”. OMA, R. Koolhaas, B. Mau, S.M.L.XL, 010 Publishers, Rotterdam 1995, p. 990.

¶ “At the outset of the twentieth century, 10% of the population lived in cities. In 2000 around 50% of the world population lives in cities. In 2025, the number of city-dwellers could reach 5 billion individuals (two third of them in poor countries). In 1950, only New York and London had over 8 million inhabitants. Today there are 22 megalopolises of the 33 megalopolises predicted in 2015, 27 will be located in the least developed countries including 19 in Asia. Tokyo will be the only rich city to figure in the list of the 10 largest cities”. R. Koolhaas, Harvard Design School Project on the City, S. Boeri, Multiplicity, S. Kwinter, D. Fabricius, H.U. Obrist, N. Tazi, *Mutations*, Actar, Barcelona 2001, pp. 1-6.

¶ ¶ J. Redfield, *L’uomo e la vita domestica*, in J.-P. Vernant (a cura di), *L’uomo greco*, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 160; ed. or. *L’Homme grec*, Le Seuil, Paris 1993.

¶ ¶ R. Koolhaas (a cura di), *op. cit.*, p. 423.

¶ ¶ J.-L. Nancy, *Corpus*, Métailié, Paris 1992, p. 68.

¶ ¶ Ivi, p. 74.

¶ ¶ Ivi, pp. 76-80.

¶ ¶ Si veda S. Marini, *Lo stile antropocene. Lo spazio della partecipazione e il linguaggio dell’architettura | The Anthropocene Style. The Space of Participation and the Language of Architecture*, in “TECHNE. Journal of Technology for Architecture and Environment”, 14, dicembre 2017, pp. 46-50.

¶ ¶ E. Canetti, *Massa e potere*, Adelphi, Milano 1981, pp. 34-36, ed. or., *Masse und Macht*, Carl Hansen Verlag, München 1960.

¶ ¶ A tal proposito si vedano: “New Geographies”, 6 (*Grounding Metabolism*), a cura di D. Ibañez, N. Katsikis, novembre 2014; “San Rocco”, 10 (*Ecology*), inverno 2014; T. Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016; “New Geographies”, 10 (*Fallow*), a cura di M. Chieffalo, J. Smachylo, maggio 2019; “Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory”, 3 (*Nella selva | Wildness*), autunno-inverno 2020; TVK, *The Earth is an Architecture*, Spector Books, Leipzig 2021.

¶ ¶ É.-L. Boullée, *Saggio sull’arte*, Marsilio, Padova 1967, p. 23; ed. or. *Architecture. Essai sur l’art*, 1799.

¶ ¶ “Many agree that nature is vanishing. Untouched nature is increasingly rare. But while the wilderness retreats, the hard boundaries between nature and culture are disappearing too. The stock market is controlled by an ecosystem of autonomous computer programs. A ‘natural’ tomato is a marvel of selective breeding and genetic engineering. Could it be that we’re just not looking for nature in the right places?” K. van Mensvoort, *Real Nature is Not Green*, in Id., H.-J. Grievink (a cura di), *Next Nature. Nature Changes Along with Us*, Actar, Barcelona 2012, pp. 30-34.

¶ ¶ L’autrice desidera molto ringraziare OMA e il dipartimento PR per il sostegno continuo e la preziosa disponibilità, senza cui questo contributo non sarebbe stato possibile.

FENRIR E I LEGACCI DELL'HITLER-JUGEND

GIANLUCA DRIGO,
PIETRO FRANCHIN[✱]

Progetto indagato
Hitler-Jugend, accampamenti, 1937 ca.

341 FENRIR E I LEGACCI DELL'HITLER-JUGEND

Negli anni più cupi del secolo scorso, nella selva della Schwarzwald emerse una particolare e terribile bestia architettonica: l'accampamento dell'Hitler-Jugend. Dietro all'apparente semplicità dei campi dell'associazione giovanile nazista, si cela infatti un'architettura animata dalla complessa *Weltanschauung* nazionalsocialista. Condannata alla *damnatio memoriae*, questa esperienza tabù sembra lanciare un prezioso monito: tentare di addomesticare ciò che per definizione risulta indomabile (la selva), non può che sfociare in un rovinoso atto di *hybris*. Il campo dell'Hitler-Jugend può essere infatti letto (sia nella propria materialità che nelle tensioni astratte a cui aspira) come tentativo di addomesticazione dell'elemento silvano alle esigenze di regime (e quindi umane). Il radicale esempio della Gioventù hitleriana non è che infatti manifestazione estrema e degenerata di una concezione del mondo assai più diffusa e presentabile: ricondurre un elemento per definizione esterno all'uomo a significati intrinsecamente umani. Il caso nazionalsocialista (di cui il campo dell'Hitler-Jugend rappresenta solo una delle molteplici manifestazioni) ci segnala in particolare un malevolo artificio: far coincidere la Schwarzwald (e più in generale il territorio teutonico) con il concetto di Germania. Per comprendere ed esplorare questa particolare concezione di selva, intesa come ente dominabile e riducibile a significati umani, conviene tuttavia ora una dissezione delle nature e delle proprietà della sua architettura portabandiera: il campo del Hitler-Jugend.

Progettato per forgiare la mente dei futuri soldati del Reich, il campeggio dell'Hitler-Jugend intreccia e materializza le componenti culturali fondamentali del regime hitleriano, diventando spazializzazione della fanatica affermazione di identità nazional-razziale della fede nazionalsocialista e del militarismo del regime. L'anatomia spaziale del progetto di rieducazione tedesco, illustrato con glaciale precisione nel manuale ufficiale *Freude, Zucht, Glaube*[✶], trova la sua prima figura di riferimento nell'accampamento militare. Il *Volk* deve essere allevato sin nella sua gioventù alla vita guerriera. La prima figura ispiratrice è infatti il *castrum*, l'accampamento romano. L'Hitler-Jugend, tuttavia, fonda la propria architettura su un obiettivo ben più ambizioso della semplice marzializzazione della propria gioventù: essa vuole diventare mezzo per raggiungere "l'unità etnico-politica"[✷] del Reich. Ben radicata nella cultura tedesca era infatti la convinzione che solo tramite la sperimentazione e l'esperienza del territorio e della naturalità tedesca fosse possibile trovare e comprendere lo spirito profondo e autentico del *Volk* e della sua *Heimat*[✸]. Ben prima dell'avvento del nazionalsocialismo, la cultura tedesca fu infatti pervasa da questa profonda fede nella sperimentazione della natura come affermazione di identità nazionale, individuando nel campeggio il medium spaziale più adatto allo scopo:

Through collective gatherings such as the *Erste Freideutsche Jugendtag* in 1913, the German youth movements expressed their cultural and political intentions: hiking and camping were not only to arouse feelings of natural beauty, but also, the love for the natural landscape as a national *Gemeinschaft* (community). Despite, or rather because of, its ephemeral nature, camping allowed an active domestication of place. As such, the natural environment could be experienced as a *Kulturlandschaft* ("cultural landscape") in which a harmony between nature and *Gemeinschaft* was assumed. As pointed out by many historians of modern Germany, the concept that allowed this transfer across spatial scales was that of the *Heimat* (homeland), which at once signified the locality, the region and the nation. ¹

L'Hitler-Jugend si appropriò di queste pulsioni e le piegò alle esigenze totalitarie del regime, rendendo il proprio accampamento da una parte strumento di militarizzazione della propria gioventù e dall'altra fanatica affermazione di unità etnico-razziale:

The Wandervogel and the Freideutsche Jugend developed the notion of a holistic relationship between the German community and the national territory, a notion that was radicalized by the National Socialists to forge a symbolic appropriation – and ultimately physical occupation – of the natural landscape as an exclusively German good. ²

L'eredità di queste associazioni giovanili fu dunque raccolta e piegata alle ambizioni di regime e nel campeggio fu trovato il medium spaziale ideale per attuare questo disegno di dominio: il campeggio. Particolarmente indicativo di questa convinzione sono le parole di apertura del manuale ufficiale di *Freude, Zucht, Glaube*: "In nessun altro luogo siamo più vicini alla natura e al paesaggio che in campeggio" ³.

La volontà di evocare l'unità etico-razziale del Reich tramite il campeggio, non poté che influenzare direttamente le forme del campo dell'Hitler-Jugend, diretta espressione del regime. Per evocare l'"innata relazione tra architettura, razza e paesaggio" ⁴ che lega il *Volk* alla propria *Heimat*, la figura del *castrum* romano (figura straniera) non può che essere contaminato dalle forme e dai significati di un artefatto espressione dello spirito teutonico: il villaggio tedesco medioevale. Le squadrate forme del *castrum* non possono infatti che essere lette come atto che nega ogni rapporto armonico con la selva teutonica e quindi, per estensione, con la Germania. Si rende quindi necessaria l'evocazione di una chimera architettonica che da una parte riprenda la natura guerresca dell'accampamento e dall'altra certifichi l'alleanza tra il *Volk* e l'elemento silvano, generando l'anatomia della bestia architettonica dell'Hitler-Jugend.

La prima azione progettuale è la costruzione del recinto che, segnando la soglia e il confine, mette al bando i forestieri. All'interno della palizzata si estende il paesaggio omogeneo delle tende, arti della futura società nazionalsocialista, che, disposte in ordine gerarchico, custodiscono il cuore dell'organismo: il campo di Marte. Quest'ultimo, citando la conformazione spaziale del villaggio tedesco, risulta essere dominato dal vessillo del Reich che si erge come la nuova cattedrale del villaggio: la svastica ha sostituito la croce. Vi è, infine, a capo dell'intera composizione, la testa dell'accampamento: il *Feierstätte*, cavea teatrale dove propaganda il culto della guerra tramite canti e leggende. Ma questi elementi risultano restituire solo l'evidenza più superficiale della volontà di cui è investito l'artefatto del Reich.

Oltre la sua anatomia più evidente, l'anima progettuale dell'accampamento dell'Hitler-Jugend risiede in una precisa volontà progettuale: l'architettura deve essere figlia della Foresta Nera, spazializzando la ricerca del concetto di armonia tra umano e selva, intesa come "la lotta tra – e l'unisono di – natura e cultura" ⁵. Il nucleo spaziale fondamentale del campo è infatti la selva stessa, che diventa genitrice e materiale di progetto principale della fisionomia spaziale e della materialità stessa dell'accampamento. L'intero campo rivela infatti un rapporto di completa dipendenza con il suolo silvano su cui si erge: le caratteristiche di quest'ultimo regolano la conformazione dell'accampamento, che nella sua articolazione asseconda le forme del grembo materno di Germania, e la sua corporeità, gli elementi costitutivi-costruttivi sono frutto della foresta che lo circonda. Solo tramite questo rapporto diretto con l'elemento silvano il progetto può reclamare i propri obiettivi-nature: l'educazione della gioventù hitleriana al culto della Patria mediante l'immersione nel sacro territorio silvestre, custode dello spirito teutonico. Questa necessità di rendere campo e foresta parte di un indistinguibile e armonico cosmo germanico viene ancora di più sottolineato dallo sforzo progettuale atto a presentare il campo come organismo soggetto alle leggi della Foresta Nera. Parte integrante delle regole compositive che fissano il layout ideale dell'accampamento si concentra infatti sul ciclo vitale di quest'ultimo. Il manuale di partito risulta essere ferreo a riguardo: il campo deve nascere (sia formalmente, che nella propria matericità) direttamente dalla conformazione del suolo silvano, lottare con esso (alimentando la propria vita tramite lo sfruttamento delle risorse della foresta) e, infine, morire, completando il proprio ciclo vitale tornando selva (secondo le istruzioni del manuale, il campo una volta dismesso non avrebbe dovuto lasciare alcuna traccia di sé). L'accampamento dell'Hitler-Jugend diventa quindi una bestia architettonica che si dichiara

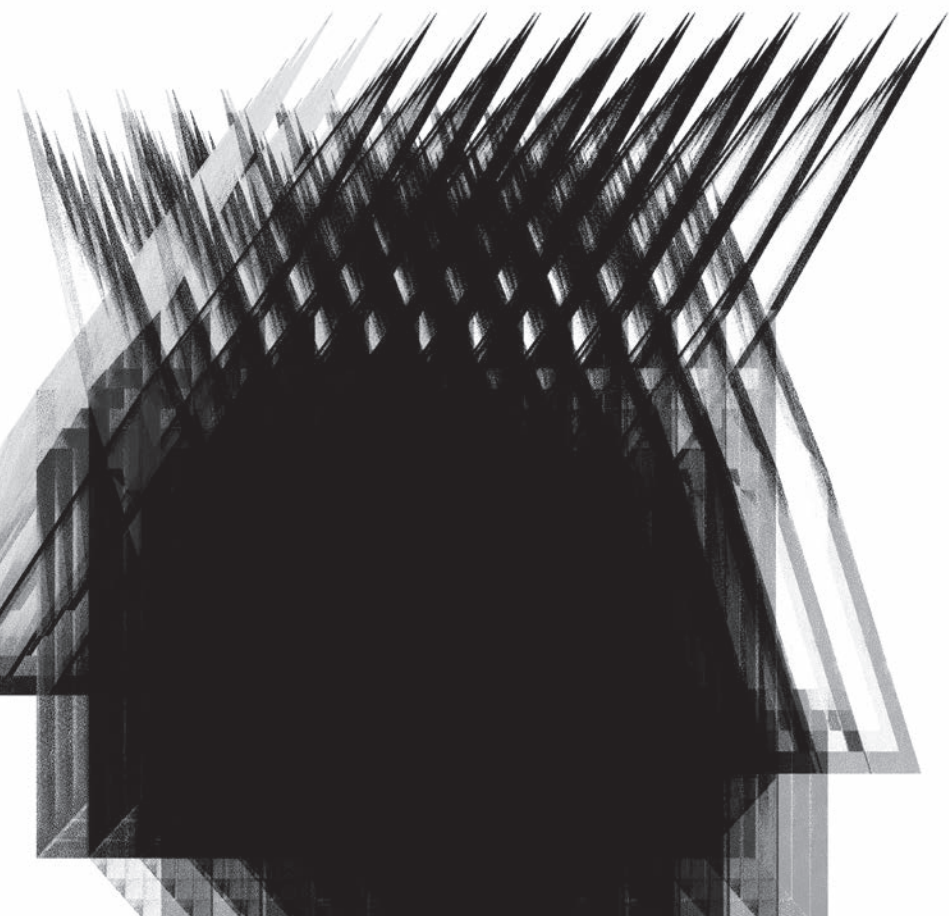
come armonicamente inserita nell'ecosistema Germania e ostenta la propria sottomissione alle insondabili leggi delle divinità silvane teutoniche. Quest'apparente sottomissione all'elemento silvano nasconde tuttavia il fondamentale inganno di quest'architettura. Lo sforzo progettuale che anima questa architettura sembra infatti avere un preciso obiettivo: forgiare una catena artificiale tra il sangue del *Volk* e il suolo dell'*Heimat*, unendoli così ai dettami della missione nazista. L'operazione di mistificazione è chiara: la selva diventa strumento di propaganda dell'*hybris* nazionalsocialista. La falsa equivalenza tra leggi della natura e il destino di conquista della razza tedesca, sembra infatti segnalare una precisa intenzione: sottomettere la selva al servizio del Führer. Lo spacciare le leggi dell'uomo come insindacabili ed ancestrali leggi naturali, non può infatti che sottintendere un violento tentativo di addomesticazione dell'elemento silvano. Questa intenzione sembra trovare una sua cristallina manifestazione nel tentativo di infondere all'accampamento un soffio vitale. Il ciclo di vita dell'architettura non è che infatti un teatrale artificio, regolato e congelato in ogni suo aspetto dalla burocrazia di regime. Ciò che si presenta come vivo e selvaggio (in quanto figlio della Foresta) non è che freddo calcolo. Questo risulta essere particolarmente evidente nella messa in scena della morte dell'architettura. Come nota Kenny Cupers, infatti, questo approccio nasconde un tratto fondamentale dell'ideologia nazista:

Despite this seemingly thoughtful attitude to conserve the landscape, the design of the camp, which include wooden fencing and a dug-in gathering ring, still required large displacement of earth and the consumption of considerable amounts of wood. These were nevertheless seen as simply reversible actions in an otherwise unchanging natural landscape. This assumption of reversibility revealed the deep-seated belief in human manipulation of nature as a material resource that was inherent in Nazi ideology. ¶ ¶

La codificazione a priori della morte del manufatto ne rivela la natura di mero preordinato atto coreografico, deformato dalla fanatica ideologia nazionalsocialista e volto a una completa sottomissione dell'elemento silvano al potere dell'uomo. L'antropica "coreografia della fine" ¶ ¶ del Reich ne svela l'inganno fondamentale: l'affermazione del Führer come padrone della selva non può che essere messa in scena di un'armonia illusoria e inesistente. Tale falsificazione non può che portare al fallimento: ciò che sulla carta doveva essere totalmente riassorbito dall'elemento silvano, finisce inevitabilmente per lasciare le indelebili cicatrici del passaggio umano, rendendo plasticamente l'alterità tra la selva e l'azione umana. L'addomesticamento della Foresta Nera è quindi fallito: tende e recinti non sono che briglie destinate ad essere sciolte.

Come il lupo Fenrir, la selva non conosce padroni e divora chi cerca di tradire la sua essenza selvaggia, tentando di rendere sperimentabile (e quindi domestico) ciò che per definizione è selvatico (e quindi indomabile) ¶². Il Führer, nuovo auto-proclamatosi Odino, finisce divorato da ciò che si illudeva di controllare: la Foresta Nera esiste ancora, il Reich millenario non più.

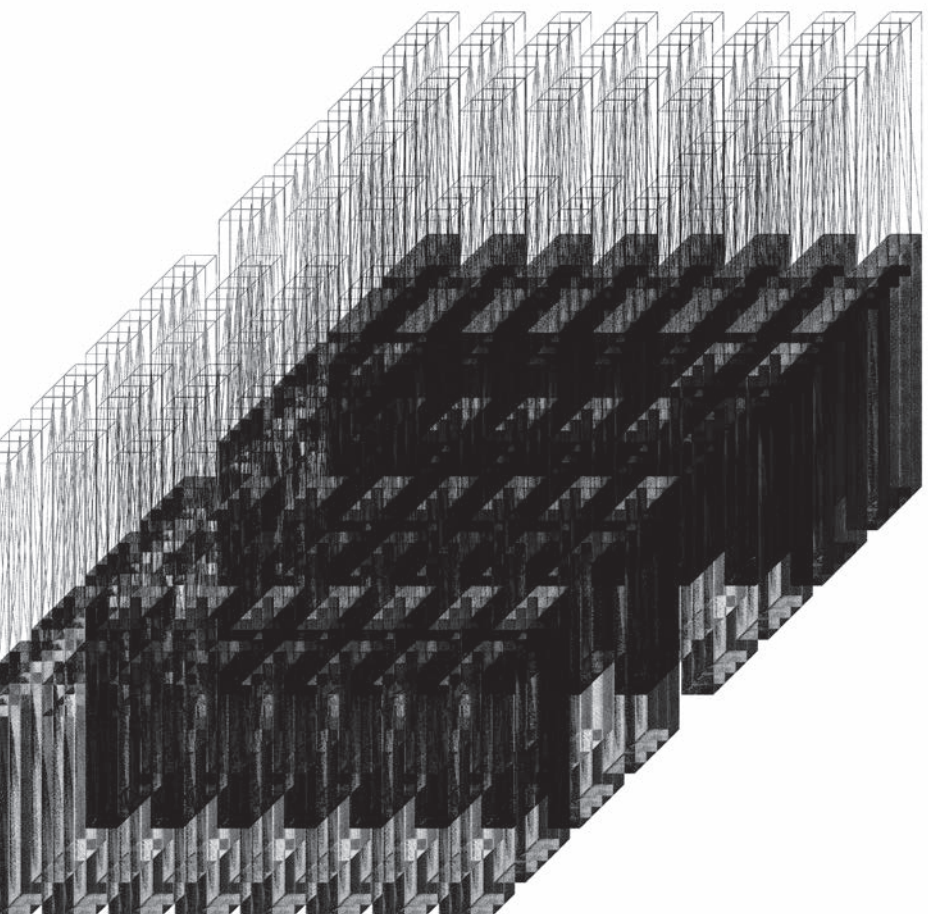
Pietro Franchin, *Lageraun*, tecnica mista, 2022



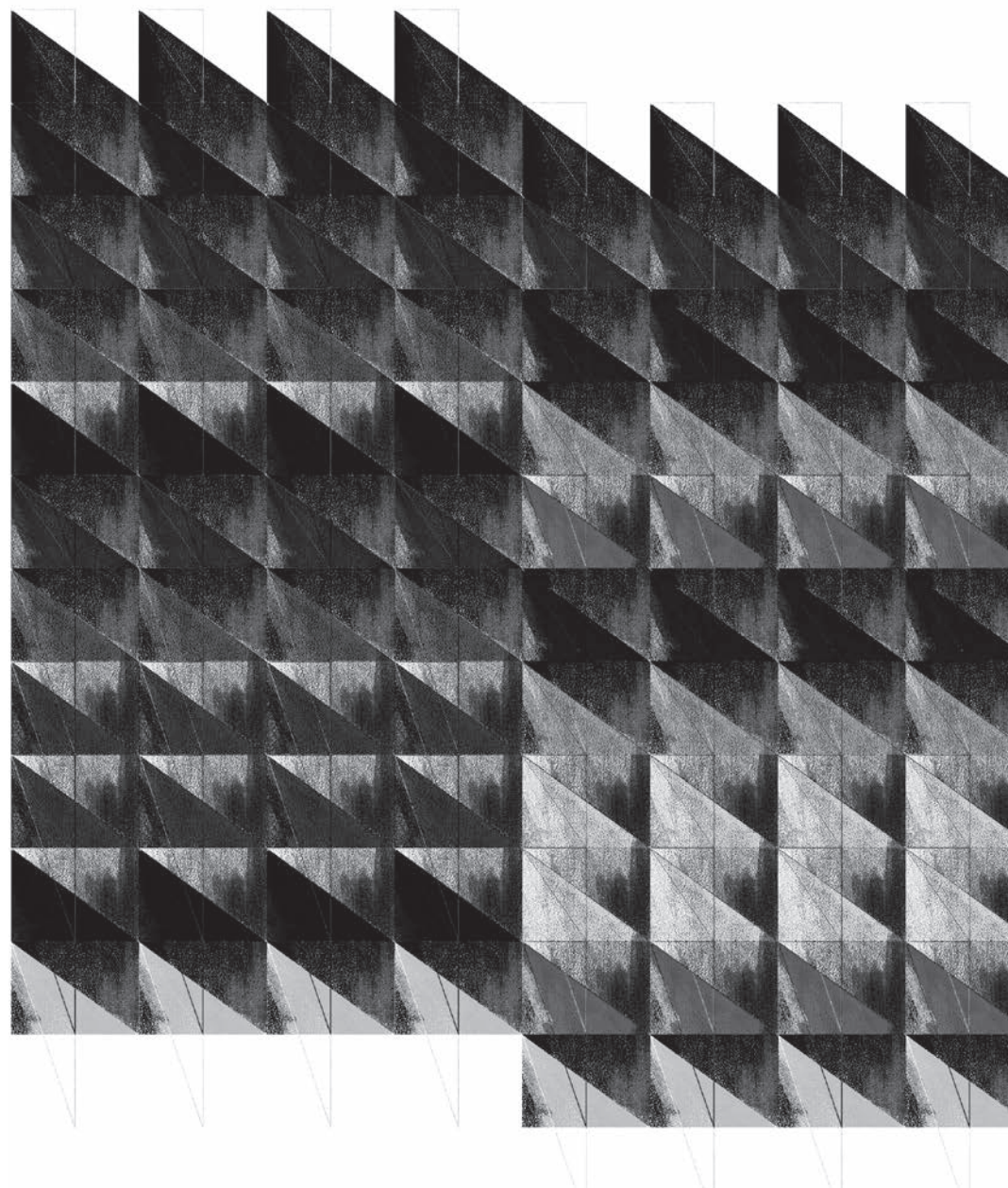
Pietro Franchin, *Das Lager in der Landschaft 1*, tecnica mista, 2022



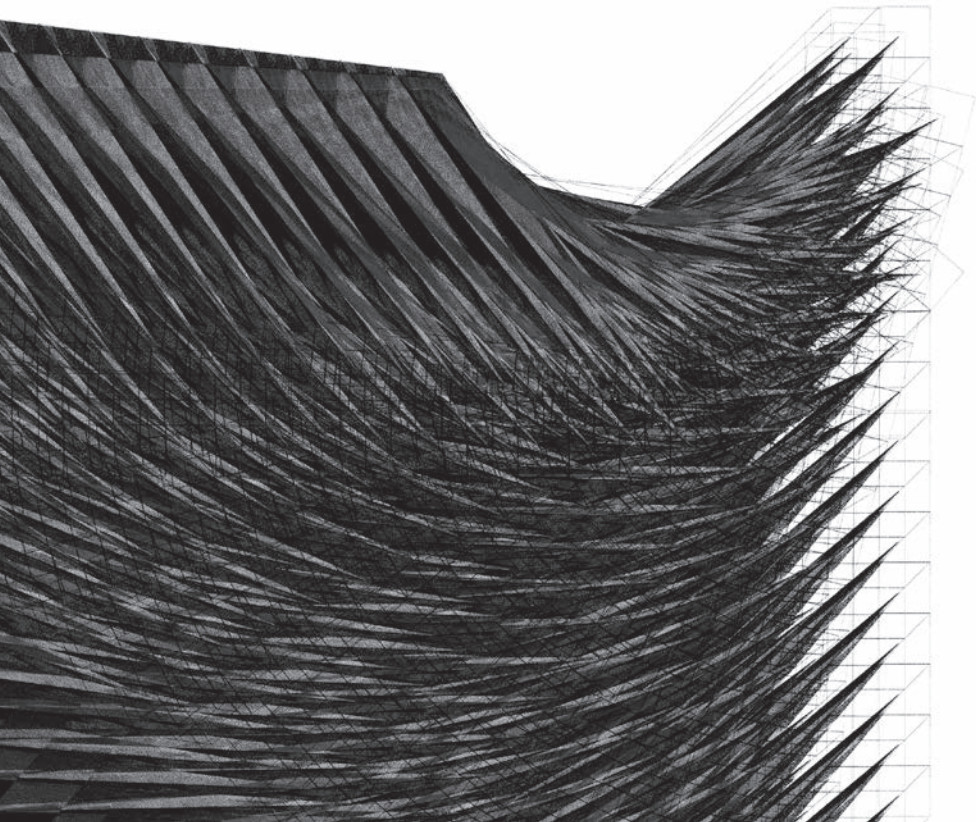
Pietro Franchin, *Das Lager in der Landschaft 2*, tecnica mista, 2022



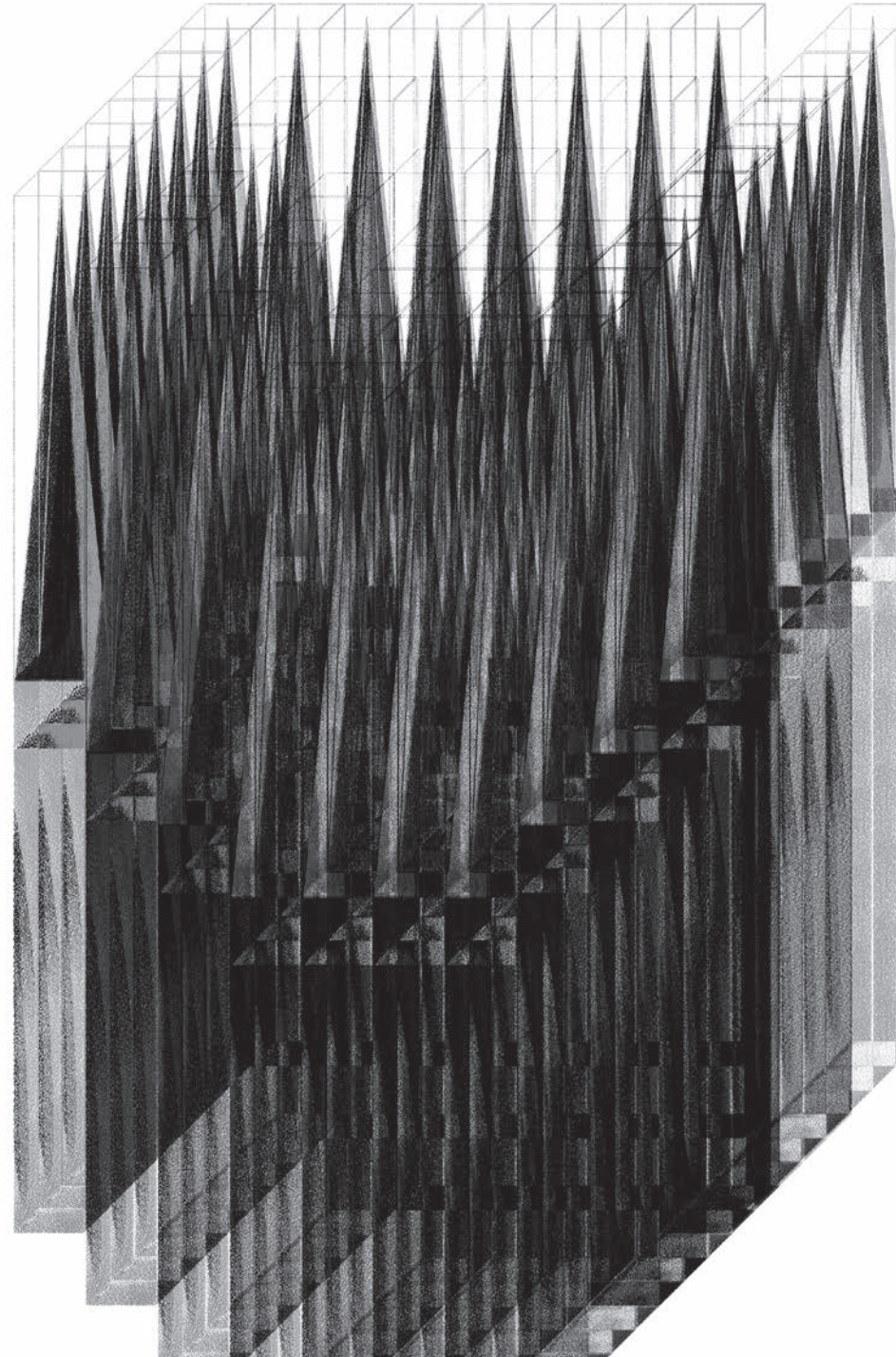
Pietro Franchin, *Ungemeine Gefüge des Lagerbaues*, tecnica mista, 2022



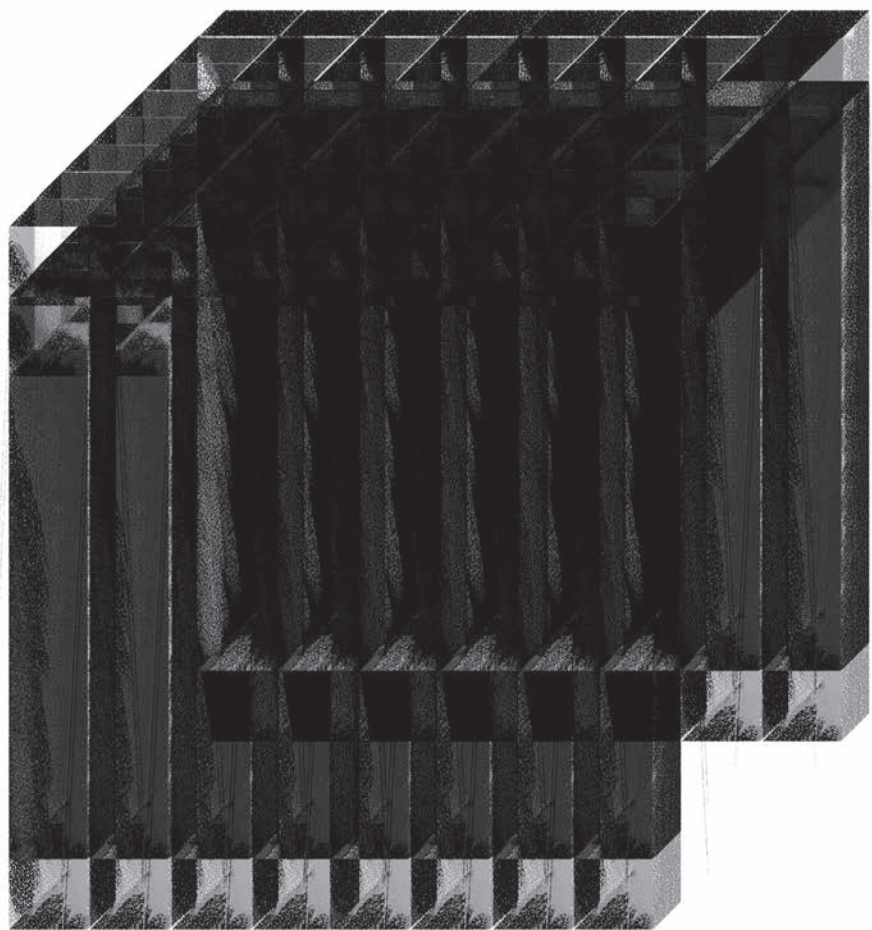
Pietro Franchin, *Ruhe und Ordnung in der Gruppierung*, tecnica mista, 2022



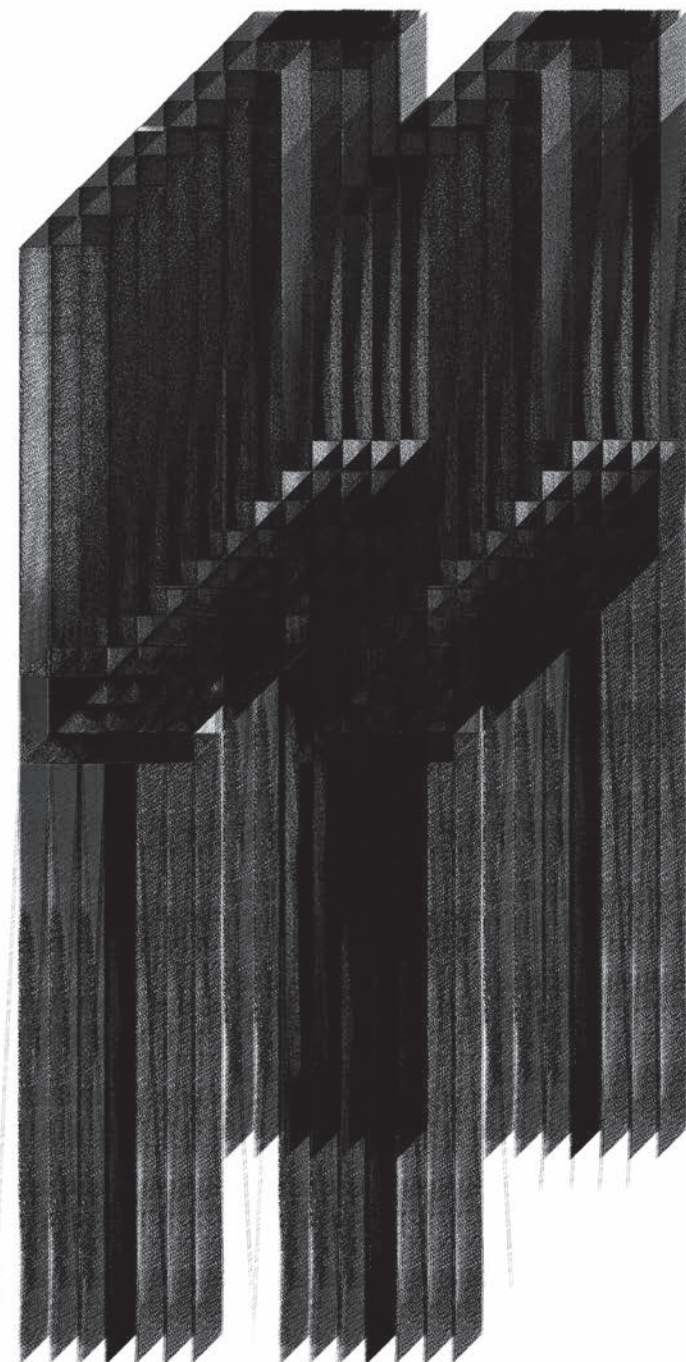
Pietro Franchin, *Der Feierstätte*, tecnica mista, 2022



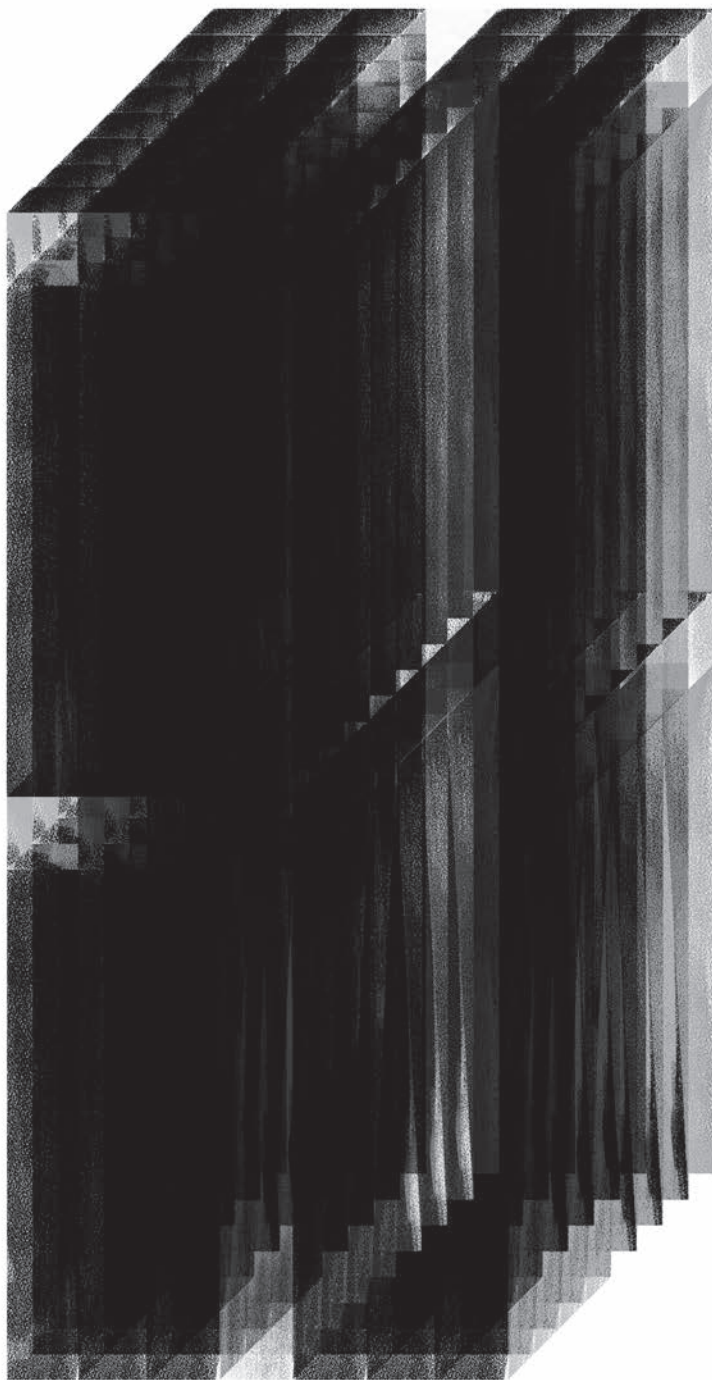
Pietro Franchin, *Lagertor 1*, tecnica mista, 2022



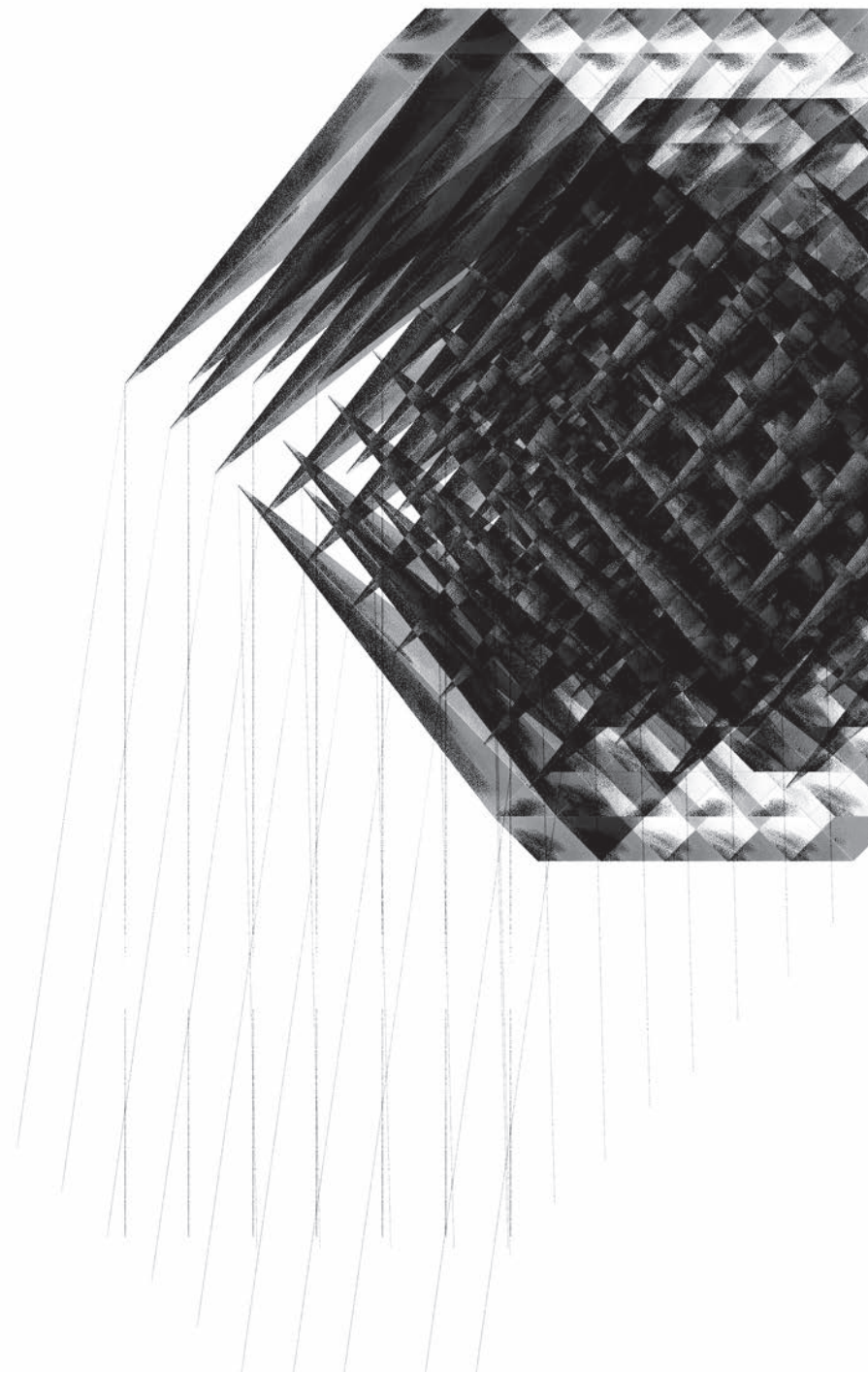
Pietro Franchin, *Lagertor 2*, tecnica mista, 2022



Pietro Franchin, *Lager 3*, tecnica mista, 2022



Pietro Franchin, *Fenrir und Hitlerjugend camp*, tecnica mista, 2022





Gianluca Drigo è autore del testo, Pietro Franchin è autore delle immagini.



Kulturamt der Reichsjugendführung, *Freude, Zucht, Glaube. Handbuch für die kulturelle Arbeit am Lager*, Voggenreiter, Postdam 1937.



Ivi, p. 5.



Per comprendere la complessità che anima il termine *Heimat* si veda S. Muci, *Popoli e memorie: la nostalgia come fondamento delle identità nazionali*, in “Il Chiasmo”, 13 luglio 2018, www.treccani.it/magazine/chiasmo/storia_e_filosofia/Memoria/nostalgia.html, consultato il 25/09/2022.



K. Cupers, *Governing Through Nature. Camps and Youth Movements in Interwar Germany and the United States*, in “Cultural Geographies”, 15, 2, aprile 2008, p. 179.



Id., *Making Camp. Landscape and Community in the Interwar German Youth Movements*, in R. Heynicks, T. Avermaete (a cura di), *Making a New World. Architecture & Communities in Interwar Europe*, Leuven University Press, Leuven 2012, p. 122.



Kulturamt der Reichsjugendführung, *op. cit.*, p. 13.



K. Cupers, *Bodenständigkeit: the Environmental Epistemology of Modernism*, in “The Journal of Architecture”, 21, 8 (*Architectural History in the Anthropocene*), dicembre 2016, p. 1228.



Ivi, p. 1230. Si rimanda inoltre alla lettura di R. Mielke, *Vom Werden des deutschen Dorfes. Kulturgeschichtliche Bilder aus Vergangenheit und Gegenwart*, Vereinigung Heimat und Welt, Berlin 1911.



K. Cupers, *Making Camp*, cit., p. 121.



Per comprendere come la coreografia della fine fosse parte integrante della forma mentis nazionalsocialista, si rimanda alla lettura di J. Chapoutot, *Greeks, Romans, Germans. How the Nazis Usurped Europe's Classical Past*, University of California Press, Oakland 2016, pp. 357-392.



Si rimanda alla lettura di P. Sloterdijk, *The Elmauer Rede: Rules for the Human Zoo. A Response to the Letter on Humanism*, www.web.stanford.edu/~mvr2j/docs/Elmauer.pdf, consultato il 24/07/2022.

DECALCOMANIE. IL MOSTRO E LA SUPERFICE

GIULIA BERSANI,
DAVIDE ZAUPA*

Progetto indagato
Mark Foster Gage Architects, *Helsinki Guggenheim Museum*,
Helsinki, 2014 (concorso)

359

DECALCOMANIE

“Ecco dunque che anche essere troppo profondi è un difetto. La verità non si nasconde sempre in un pozzo; anzi, per quel che concerne le nozioni più importanti, ritengo che essa sia invariabilmente superficiale. Le valli dove noi la ricerchiamo sono profonde, ma è sulla cima delle montagne che la si trova”^Q. L'architettura di superficie è un paradosso, un'anomalia, un'elisione. Invita il progetto ad agire sui propri connotati figurativi – ovvero sulla componente materiale che ne configura l'aspetto esteriore – attraverso la netta separazione dell'involucro dal contenuto valoriale ad esso riferito. Nessun significato metaforico, nessun messaggio nascosto, nessuna allegoria da interpretare, l'architettura di superficie articola spazi emancipati dalla necessità di giustificare funzionalmente i propri esiti formali. Svuotato di ogni contenuto simbolico, il progetto si manifesta in sé e per sé, come pura apparenza, come estensione superficiale infinitamente alterabile. Il seguente testo indaga le potenziali conseguenze teoriche di un'architettura votata alla superficie, a partire da un dispositivo concettuale, o meglio, da uno strumento di pensiero che presenta caratteristiche e proprietà analoghe: il mostro.

ASSENZE

Di mostri, oggi, non se ne vedono più, se n'è persa ogni traccia^L. Forse, un giorno, torneranno a manifestarsi, occupando nuovamente gli spazi domestici, condizionando ancora le vicissitudini quotidiane, ma per il momento il mostruoso rimanda alle proprietà generiche, dalla spiccata connotazione negativa, di oggetti e creature che esistono solo nei reami del meraviglioso, nelle regioni della tradizione folkloristica e nei registri storici delle scienze umane, come reminiscenze di un passato misterioso ed esoterico, talvolta ricordato con nostalgia talvolta così ingombrante da meritare l'oblio.

Di mostri, oggi, non se ne vedono più, se n'è traslato il referente semantico. Esistono le patologie e le anomalie cromosomiche, lo smarrimento e il dolore implacabile, le mutazioni genetiche e le ibridazioni tra organismi, ma nulla di tutto ciò merita di essere definito veramente mostruoso. “Quando lo merita, è per via del suo significato morale e politico che può coinvolgere gli esseri umani a causa delle loro scelte, dei loro comportamenti, delle loro azioni”^M. Il mostro spogliato del suo involucro, della sua apparenza, sembra configurarsi esclusivamente in qualità di statuto etico: sono mostruose le opere perpetrate in nome di ideali perversi, non certo le deformazioni e le malformazioni somatiche che affliggono il corpo di alcuni individui.

Di mostri, oggi, non se ne vedono più, se n'è dimenticato il portato simbolico. In un mondo votato al disincanto^L le correla-

zioni allegoriche, i legami alchemici, l'inscindibile congiunzione tra il reale e l'onirico deflagrano in una costellazione di frammenti tra loro scollegati e, di conseguenza, impenetrabili alla decifrazione. La progressiva razionalizzazione del reale svuota di senso ogni oggetto non classificabile entro le rigide maglie della logica, cancella la pluralità delle interpretazioni, nega la possibilità di osservare il mondo secondo altre logiche, altre teorie.

Di mostri, oggi, non se ne vedono più, ma cosa succederebbe se queste creature tornassero ad abitare i vasti territori della realtà? ¹

CUSPIDI

Prima di indagare il rapporto che intercorre tra il progetto d'architettura e il sistema di simboli e concetti che orbita attorno al mostruoso, sembra necessario definire brevemente l'orizzonte culturale dal quale il mostro proviene. Solo delineandone i tratti e le proprietà caratteristiche, infatti, è possibile ipotizzare le ragioni della sua disgregazione. Percorrere a ritroso la sfaccettata moltitudine di eventi che caratterizza la storia del mostro trascina la narrazione in un vortice di interpretazioni mutevoli, a volte antitetiche, che questo breve testo non riesce ad affrontare esaustivamente. Nell'impossibilità di registrare le innumerevoli virate che punteggiano l'itinerario di questa storia conviene, forse, soffermarsi sulla principale inversione di rotta che contraddistingue le vicende del mostruoso: la nascita della teratologia ². Ma procediamo con ordine. L'etimologia latina di "mostro" – *monstrum* – come d'altronde quella di "mostrare" – *monstrare* – deriva dal predicato verbale *monere*, traducibile in italiano con i termini "ammonire", "avvertire", ma anche "consigliare", "suggerire". *Monstrum*, però, a differenza di *monstrare*, non si limitava ad indicare l'esposizione di un prodotto delle facoltà rappresentative, ma "segnalava una violazione del patto stipulato con gli dèi" ³. Il significato originario del termine rientrava nelle definizioni appartenenti al vocabolario dei segni divinatori romani – assieme ad *ostentum*, *portentum*, *prodigium* ed altri ancora – e descriveva l'avvertimento divino, un monito recante le esplicite volontà degli dèi. Scorrendo le pagine di un generico dizionario etimologico, tuttavia, la prima definizione che si incrocia sotto la voce "mostro", recita più o meno ovunque così: "essere che si presenta con caratteristiche estranee al consueto ordine naturale", oppure "essere vivente che presenta forti anomalie", o ancora "essere mitologico, creato con innaturali accostamenti di elementi naturali, spesso esagerati o deformati" ⁴. L'evidente discrepanza di senso che scaturisce dal confronto tra le due accezioni del

mostruoso precedentemente analizzate, evidenzia il progressivo slittamento semantico che interessa la storia di tale concetto. Liberato dal suo primigenio portato mistico e religioso, il *monstrum* rappresenta semplicemente un evento straordinario, un fatto eccezionale in sé e per sé; "non designa altro, non è l'indice, il segno di un'altra cosa" ⁵, non si costituisce più come tramite tra il divino e il terreno. Questa variazione di significato, però, non riesce ad emancipare il mostro da giudizi e considerazioni di carattere morale, "la sua autonomia ontologica, infatti, è presto invalidata dal fatto di essere l'immagine rovesciata della regola naturale. Aberrazione, anomalia, errore sono termini di un'ontologia negativa che non riesce a trattare positivamente il mostro, pur riconoscendogli un'autonomia e un'indipendenza" ⁶. Sotto la patina di straordinarietà di cui è avvolto, il mostro conserva ancora la moltitudine di attributi simbolici derivanti dall'orizzonte culturale da cui proviene; organizza un sistema di significati allegorici – raccolti nelle leggende, nelle suggestioni e nelle credenze popolari – da interpretare e decifrare con chiavi di lettura magiche ed esoteriche. Il punto di flesso di questa vicenda, ovvero il ribaltamento del mostruoso da "stato di eccezione" a categoria scientifica, si colloca nella Francia positivista a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo; e più precisamente nelle aule universitarie dove Étienne e Isidore Geoffroy Saint-Hilaire – padre e figlio – verificavano le loro ipotesi sull'anatomia animale. Il mostro, ispezionato dall'occhio clinico della teratologia – è proprio questo il nome che Isidore assegna alla nuova "scienza delle mostruosità" – si configura come "soggetto liberato dalla superstizione e sottoposto allo sguardo del filosofo della natura il quale, nell'analizzarlo, vi ritrova le stesse leggi che la natura impiega nella formazione di qualsiasi individuo" ⁷. Nelle classificazioni teratologiche il mostro non è un essere integralmente deforme, ma un individuo diviso, eteroclito, un aggregato di strutture autonome appartenenti ad organizzazioni biologiche differenti. In tal senso, le malformazioni somatiche che affliggono i mostri non rappresentano le aberrazioni di un apparato malato, ma configurano sistemi ibridi nei quali le componenti analoghe di specie diverse coabitano in simbiosi ⁸. "Il prezzo di questa distinzione, il cui prezioso guadagno consiste nel non considerare il mostro per l'essere vivente che non è stato ma per l'essere vivente che effettivamente rappresenta" ⁹, è la frammentazione, o meglio la scissione, dello stesso. La suddivisione del mostro nelle sue compagini materiali e spirituali, individuate rispettivamente dalla superficie esterna e dal portato metaforico ad esso associato, permette alle catalogazioni scientifiche di sospendere qualsiasi giudizio di valore sul significato etico e sociale del soggetto

mostruoso, ma al contempo ne riduce enormemente la complessità simbolica. Del mostro, dopo aver attraversato il “rasoio” teratologico, non rimane che un involucro vuoto, perfettamente descritto nelle sue componenti morfologiche e naturali, ma privato totalmente del suo spirito allegorico.

ITINERARI

La successione di teorie, di interpretazioni e di ripensamenti che delineano i principi costitutivi del mostruoso, sebbene configuri un paesaggio di concetti disomogeneo e contraddittorio, evidenzia, al contempo, una modalità di pensiero sistemica e trasversale. Oltrepassando le barriere disciplinari e specialistiche, il mostruoso, da categoria biologica o da speculazione esoterica, tramuta in dispositivo concettuale, strumento teorico che invita ad una riflessione – di carattere generale – sul rapporto che intercorre tra significato e significante, tra contenuto e contenitore, tra exteriorità ed interiorità, ma soprattutto, tra superficie e simbolo. Questa dialettica, in perenne disequilibrio, indirizza la prassi architettonica lungo i binari di un tracciato duplice e asimmetrico; induce il progetto a percorrere strade sconnesse, costrette a diramarsi tra definizioni sfuggenti ed eredità intangibili. Diviso in due parti tra loro non più comunicanti, il mostruoso sottolinea sia l'importanza della superficie architettonica in sé e per sé, indipendentemente dal significato simbolico o politico ad essa attribuito, che l'instabilità e la mutevolezza di tali significati. Ma torniamo all'origine di questa biforcazione, percorrendo a ritroso i due segmenti che compongono il tragitto. Da un lato, in adiacenza alla tratta più estesa e maggiormente praticata dell'itinerario, si collocano i progetti che attuano un capovolgimento dello statuto etico e politico del mostruoso; dall'altro, in prossimità del percorso più breve e meno frequentato, si dispongono le architetture che ne indagano e ne modificano lo strato epidermico, alterandone le caratteristiche visivamente percepibili.

CAPOVOLGIMENTI

Nel primo caso, il progetto, invitato a relazionarsi con l'aura negativa dell'oggetto mostruoso, non può che immaginarne un'inversione di segno, una traduzione in positivo, un ribaltamento di significato verificato attraverso la netta separazione del portato simbolico dell'architettura dalla sua componente formale. Questo rovesciamento assegna una nuova funzione, un nuovo compito, un nuovo destino al progetto, modificando le “condizioni al contorno” e il punto di vista sul precedente significato. Lungo questa direzione,

nel 1972, a coronamento del percorso formativo sostenuto presso l'AA School of Architecture, Rem Koolhaas ed Elias Zenghelis – con la partecipazione di Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis – presentano *Exodus. Or the Voluntary Prisoners of Architecture*. La tesi, corredata da una serie di acquerelli, disegni e collage, propone il progetto di un'*enclave*, un dispositivo lineare calato all'interno del tessuto urbano londinese. Il riferimento architettonico proviene dal muro di Berlino, che Koolhaas visita da studente alla fine degli anni Sessanta. Il sistema fortificato tedesco viene studiato, rilevato e documentato alla stregua di un'architettura convenzionale, al fine di verificarne l'effettivo impatto nella società e nella città berlinese. In particolare, l'architetto olandese registra il “paradosso per cui Berlino Ovest, nonostante fosse circondata da un muro, era ‘libera’, mentre l'area al di là del Muro, molto più estesa, non era considerata tale”¹. Nel blocco occidentale della città, infatti, la forza separatrice del confine murario si rovescia, trasfigurando la prigionia del muro in un'intrinseca condizione di libertà. Questo capovolgimento, già presente nel contesto berlinese – seppur velatamente – definisce i principi teorici e formali del progetto koolhaassiano, successivamente tradotti e adattati alla conformazione urbana di Londra. Il muro, da dispositivo di sorveglianza e controllo, tramuta in spazio del desiderio, abitato da “prigionieri volontari” che accettano, o meglio ricercano, la condizione di clausura. In tal senso “potremmo immaginare questa forza intensa e devastatrice – *il muro* – utilizzata per scopi positivi. [...] Squilibri, aggressività e paranoie: l'aspetto negativo di queste parole potrebbe essere rovesciato”² e conseguentemente accolto da un'architettura analoga, capace di esorcizzare, senza però eliminare, gli spiriti demoniaci del sistema difensivo. Tale operazione traduce in progetto il ribaltamento dello statuto morale del mostro: il muro di Berlino, infatti, non viene contestato nella sua struttura formale – che nella tesi di Koolhaas diventa, addirittura, riferimento progettuale – ma nel sistema di valori ad esso connessi. Il risultato di questa trasformazione non elide la componente mostruosa dell'architettura cancellando le contraddizioni in essa contenute, ma suggerisce un nuovo punto di vista che permetta di rielaborare gli eventi passati alternandone il precedente significato simbolico. La prima conseguenza dalla scissione del mostro, in ultima istanza, conduce alla sparizione dello stesso, che ribaltando il proprio ordinamento valoriale tramuta gli attributi negativi in qualità positive.

INCRESATURE

Indagato rapidamente il tracciato principale, non resta che imboccare la diramazione secondaria: l'itinerario che conduce

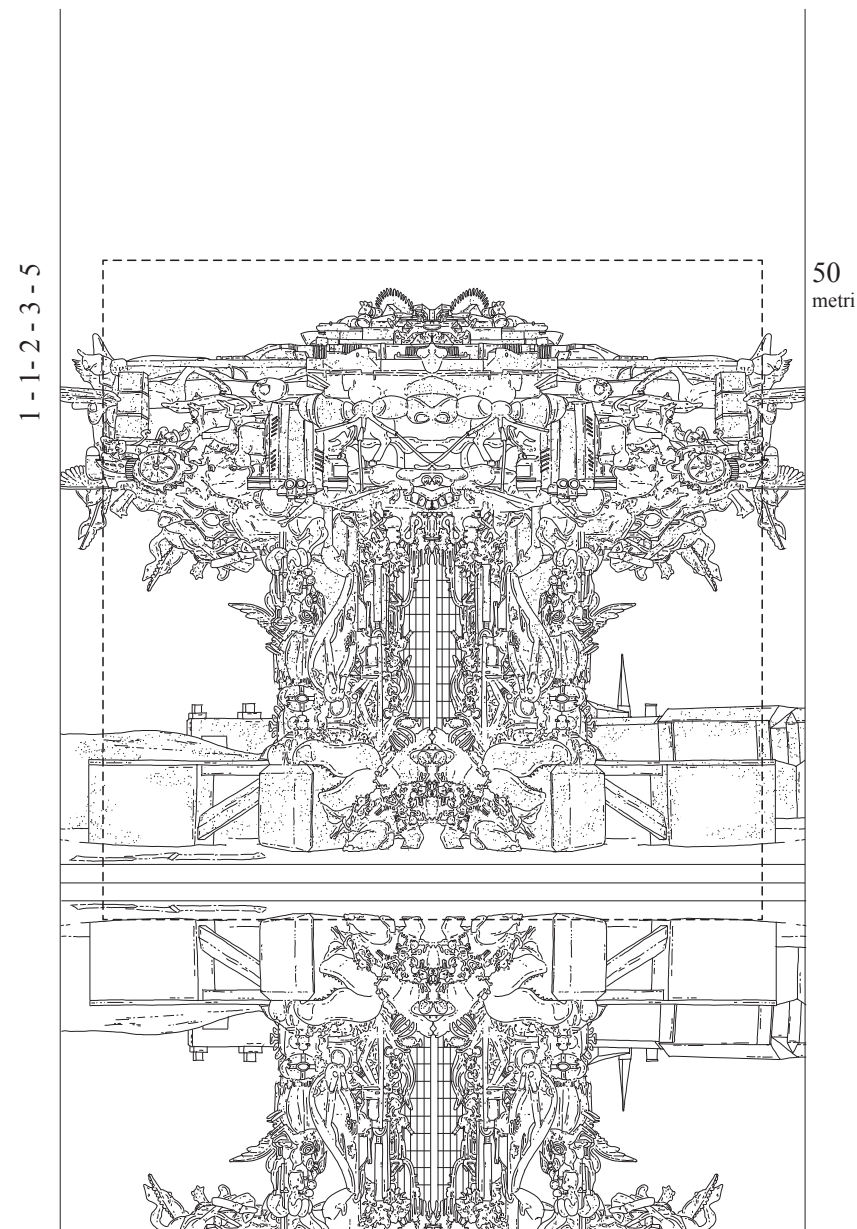
allo strato epidermico del mostro. L'alterazione della superficie, infatti, costituisce la seconda modalità d'intervento che il progetto può intraprendere in seguito alla divisione del mostruoso. Tuttavia, a differenza dell'operazione precedentemente analizzata, che considerava i significati simbolici del mostro come una totale negatività da ribaltare, il corrugamento dell'involucro esterno esaspera, positivamente, un connotato specifico insito nella natura dello stesso: la capacità di accatastare sistematicamente oggetti eterogenei – reali e concettuali – tra loro indipendenti. Il mostro, interpretato secondo questa accezione, sembra prefigurare un eccesso di visibilità, un accumulo di materiale figurativo ammassato e modellato nelle deformazioni della sua superficie. La conformazione disomogenea del corpo mostruoso moltiplica esponenzialmente i “piani di lettura”[¶] * osservabili, aumenta la complessità morfologica del proprio involucro stratificando progressivamente elementi tra loro dissimili. Il mostruoso come effetto di superficie orienta il progetto verso un procedimento di carattere trasformativo, la decalcomania, che descriveremo brevemente nei suoi connotati teorici ed empirici a partire dall'ambito artistico, dove il risultato di questo processo appare particolarmente evidente.

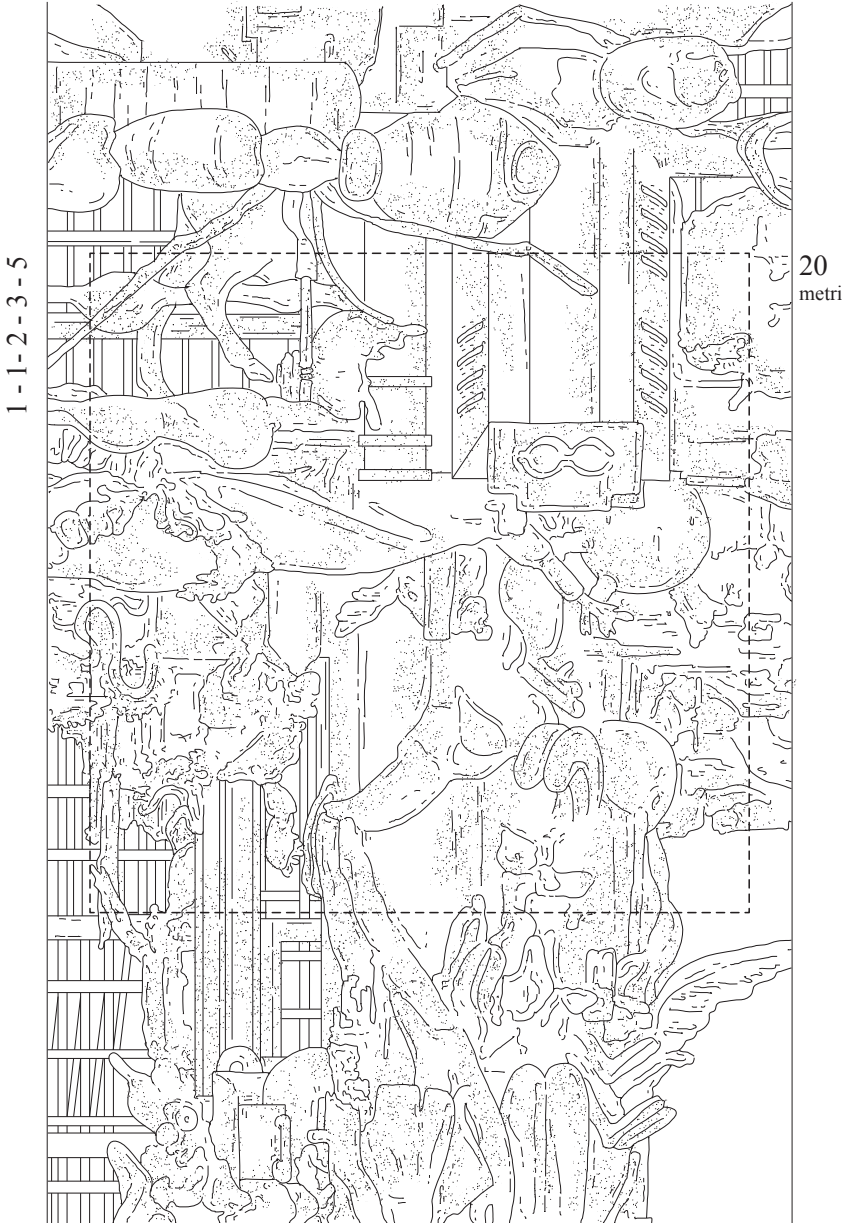
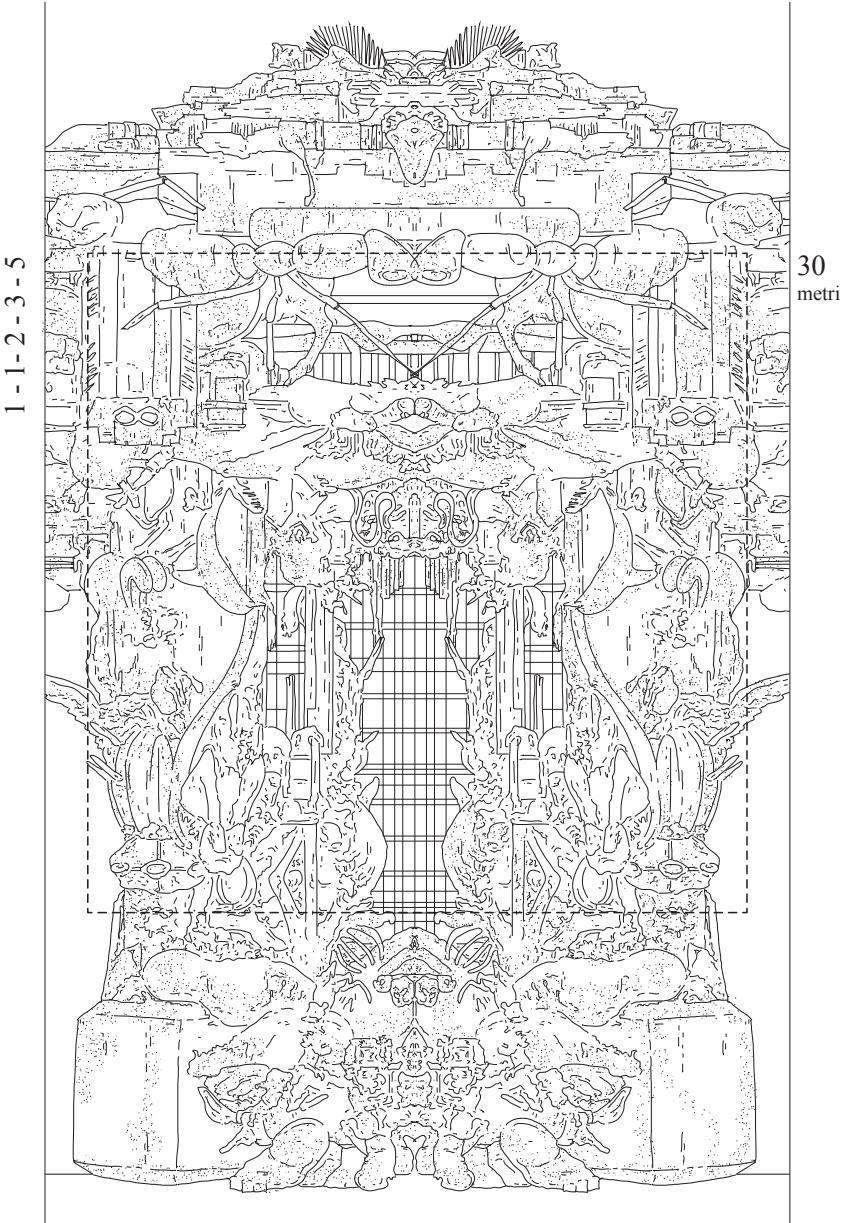
DECALCOMANIE

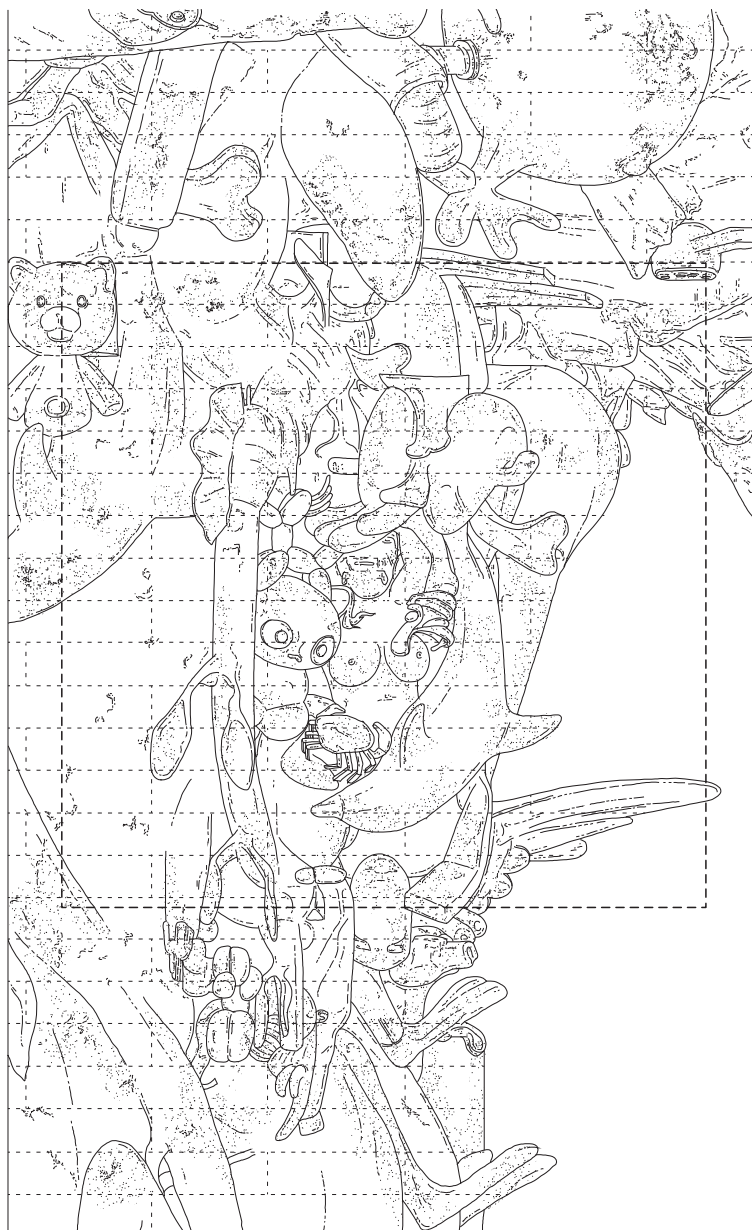
Un anfiteatro di incrostazioni lapidee delimita il perimetro di uno specchio d'acqua, nel quale si riflettono le intricate geometrie che disegnano la morfologia dei faraglioni retrostanti. Soltanto una creatura abita questa scena; è sdraiata a margine del lago, parzialmente disciolta nella pietra. Non si muove, non respira, come tutto quello che la circonda. *L'œil du silence*, dipinto da Max Ernst tra il 1943 e il 1944, raffigura un paesaggio onirico e perturbante, articolato dalla successione di inquietanti conglomerati architettonici; macerie ibridate dalla commistione di elementi vegetali e minerali. La mescolanza tra organico e inorganico, nella produzione dell'artista surrealista, incrementa il grado di complessità dell'oggetto rappresentato attraverso l'accumulazione di elementi figurativi e la composizione del maggior numero possibile di significati allegorici. Mediante la tecnica della decalcomania[¶] ¶, Ernst imprime le microscopiche prominenze di una membrana cartacea direttamente sul pigmento fresco dell'opera, corrugando lo strato superficiale della materia pittorica. Tali increspature, prodotte automaticamente dalla tessitura del foglio, tratteggiano i contorni di architetture convulse e stratificate, o più semplicemente: mostruose. La modellazione plastica della superficie, tuttavia, non agisce esclusivamente in

aderenza al piano bidimensionale delle arti figurative, ma trova il proprio corrispettivo spaziale nella disciplina architettonica. L'accumulazione sistematica di oggetti articola il progetto presentato da Mark Foster Gage Architects in occasione del concorso indetto dalla Solomon R. Guggenheim Foundation – nel 2014 – per la nuova sede museale di Helsinki. Un alto volume verticale, interrotto in sommità da un parallelepipedo ad esso ortogonale costituisce il corpo centrale dell'architettura. Ai piedi della torre, suddivisa simmetricamente rispetto all'ingresso, poggia una coppia di volumi monolitici, collegati tra loro da un piano flottante che sostiene i sistemi di risalita e individua la quota d'accesso della prima sala espositiva. Tutt'attorno una moltitudine di alberi punteggia il paesaggio collinare e, al contempo, incornicia il fronte d'acqua nel quale si affaccia l'edificio. Lo spazio interno, suddiviso in otto ambienti sovrapposti scanditi da altrettante partizioni orizzontali, organizza la circolazione di persone e opere d'arte attorno ad un grande vuoto centrale, che attraversa l'edificio da terra a cielo. Rappresentato nelle sue linee di forza, il progetto dello studio newyorkese – che nel proseguo del testo indicheremo con l'acronimo MFGA – sembra collassare in una schematica linea verticale intersecata alla base e all'apice da due segmenti orizzontali e paralleli; tuttavia, questa apparente semplicità compositiva esplode in un caleidoscopio di superfetazioni scultoree che articolano, o meglio plasmano, lo spazio dell'architettura. A fronte di un impianto planimetrico piuttosto convenzionale la facciata del museo accoglie una costellazione di paesaggi schizofrenici, un agglomerato di oggetti eterogenei provenienti dai più disparati immaginari iconografici. Attraverso l'addizione e la ricombinazione di modelli tridimensionali scaricati da portali *open source*, MFGA scolpisce un altorilievo monumentale nel quale i singoli oggetti, spogliati di qualsiasi attributo funzionale, acquistano rilevanza esclusivamente in funzione della loro presenza, o meglio, della loro apparenza. Nessun intento allegorico, nessun messaggio nascosto, nessun riferimento formale, il progetto dello studio americano manifesta semplicemente la complessità della propria superficie[¶] ˆ. La composizione polimorfa dell'involucro architettonico, d'altronde, deriva dal progressivo accatastamento di modelli tridimensionali riciclati, selezionati unicamente in base al loro grado di definizione. La ricombinazione e il montaggio di questi elementi, il *kitbashing*, procede per libere associazioni, inseguendo suggestioni figurative spontanee e causali ma non per questo involontarie e meccaniche. Le operazioni booleane che plasmano l'epidermide del progetto, infatti, non originano dall'applicazione di funzioni parametriche automatizzate ma dall'assemblaggio manuale, o meglio autoria-

le, dei singoli oggetti. L'aggregazione di questi modelli stabilisce relazioni di prossimità inedite, suggerisce interazioni che non esauriscono la singolarità delle parti, aumenta le caratteristiche osservabili della superficie architettonica moltiplicandone i piani di lettura. Questa posizione teorica – che potremmo definire *orientata all'oggetto* – sottolinea la necessità di considerare il dispositivo architettonico come un'entità autosufficiente, come pura immanenza, e non in base alla ragnatela di relazioni che è in grado di tessere con le altre componenti della realtà. Il corretto orientamento geografico, la capacità di accogliere e indirizzare flussi di persone, il rapporto con le preesistenze circostanti – secondo l'interpretazione di MFGA – costituiscono un sistema di pre-requisiti necessari ma non sufficienti a definire le caratteristiche del progetto, le cui proprietà intrinseche non si esauriscono mai nella relazione con il contesto o nella percezione soggettiva dello stesso, ma si manifestano sempre come eccedenza, sia di materia che di significato. Le architetture disegnate dallo studio americano rifiutano la semplificazione, l'astrazione, il diagramma come principio compositivo, al fine di accogliere la complessità del reale, la cui superficie allude, ma in nessun modo rivela.







10
metri

371

Il contributo è stato ideato congiuntamente da entrambi gli autori. Davide Zaupa è autore dei paragrafi *Assenze*, *Incrispature* e *Decalcomanie*; Giulia Bersani è autrice dei paragrafi *Cuspidi*, *Itinerari* e *Capovolgimenti*.

E. A. Poe, *I delitti della Rue Morgue*, in *I racconti del mistero*, Rizzoli, Milano 2014, p. 337; ed. or. *The Murders in the Rue Morgue*, in "The Graham's Magazine", Philadelphia 1841.

Le riflessioni sulla progressiva disgregazione del mostro nella società contemporanea, che costituiscono i principi teorici a fondamento del seguente testo, sono ampiamente trattate in: M. Tedeschini, *Il mostro è un paradosso*, in "Studi di estetica. Sensibilia", 14 (*Cose mostruose*), 2021.

Ivi, p. 240.

"Non occorre più ricorrere alla magia per dominare o per ingraziarsi gli spiriti, come fa il selvaggio per il quale esistono simili potenze. A ciò soppongono la ragione e i mezzi tecnici. E soprattutto questo il significato della intellettualizzazione come tale". M. Weber, *La scienza come professione*, in Id., *Il lavoro intellettuale come professione. Due saggi*, Einaudi, Torino 1966, p. 20; ed. or. *Wissenschaft als Beruf*, Duncker & Humblot, Berlin 1919.

La cancellazione del mostro dal dibattito scientifico e dalla cultura popolare necessita, però, d'una precisazione di carattere interpretativo. I mostri, infatti, in apparente antitesi con quanto sostenuto precedentemente, popolano in gran quantità gli schermi e le pagine dell'industria culturale, sia occidentale che orientale. Si pensi, ad esempio, a prodotti d'intrattenimento come *anime*, film d'animazione, *manga* e *graphic novels*; oppure alla grande diffusione del genere cinematografico fantasy e horror. La proliferazione di creature fantastiche, tradizionali o di nuova invenzione, tuttavia, si traduce in una fruizione generalmente edulcorata del mostruoso, legata spesso a questioni di carattere ludico-commerciale che appiattiscono il mostro a pura apparenza.

Sulla nascita e lo sviluppo della teratologia come scienza tassonomica di matrice positivista si veda, ad esempio: M. Mazzocut-Mis (a cura di), *Anatomia del mostro. Antologia di scritti di Étienne e Isidore Geoffroy Saint-Hilaire*, La Nuova Italia, Firenze 1995.

M. Tedeschini, *art. cit.*, p. 241.

Le precedenti definizioni bibliografiche si riferiscono alla voce *mostro*, consultata il 21/07/2022, nei seguenti dizionari online: www.treccani.it, www.garzantilinguistica.it, www.dizionari.repubblica.it.

M. Tedeschini, *art. cit.*, p. 243.

Ivi, pp. 243-244.

M. Mazzocut-Mis, *La nascita della teratologia*, in "Studi di estetica. Sensibilia", 14 (*Cose mostruose*), 2021, p. 184.

DECALCOMANIE

"Gli eccessi di sviluppo, che colpiscono gli organi di un soggetto mostruoso appartenente a una determinata specie, si possono riscontrare anche in individui appartenenti a specie più sviluppate. La natura non sembra 'creare' alcunché di nuovo, ma solo modificare indefinitamente le sue forme". Ivi, p. 187.

M. Tedeschini, *art. cit.*, p. 248.

H.U. Obrist, *Interviste*, a cura di T. Boutoux, Charta, Milano 2003, vol. 1, p. 524.

R. Koolhaas, E. Zenghelis, *Exodus o i prigionieri volontari dell'architettura*, in "Casabella", 378, XXXVII, 1973, pp. 42-43. Corsivo nostro.

"Sembrebbe che il mostruoso nell'arte rinvii al tentativo di comporre il maggior numero possibile di piani di lettura in una sola immagine". D. Cecchi, *Media mostruosi, immagini sublimi*, in "Studi di estetica. Sensibilia", 14 (*Cose mostruose*), 2021, p. 73.

"(Sans objet préconçu ou décalcomanie du désir). Etendez au moyen d'un gros pinceau de la gouache noire, plus ou moins diluée par places, sur une feuille de papier blanc satiné que vous recouvrez aussitôt d'une feuille semblable sur laquelle vous exercez une pression moyenne. Soulevez sans hâte cette seconde feuille". A. Breton, voce *Décalcomanie*, in *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, Galerie des Beaux-Arts, Paris 1938.

"No longer is it sufficient to be a mere line. Now a line must also have a story, a reason, a rationale for its straight-laced life. [...] The architectural line is now defensible only if it is the direct result of an act of analysis, of a process, a mapping exercise, or just about any manipulation of data emerging from any body of factors". M.F. Gage, *In Defense of Design*, in "Log", 16, 2009, p. 39.

"Architects' interest today in the philosophy of *object-oriented ontology* – OOO – and its umbrella philosophy, *speculative realism*, is growing out of a frustration that architecture is increasingly justified solely by its relations ad not by its own particular and autonomous qualities". Id., *Killing Simplicity: Object-Oriented Philosophy in Architecture*, in "Log", 33, 2015, p. 95.

SULLA NATURA DELLA SCARZUOLA DI TOMASO BUZZI. LA SINFONIA CHE RISARCISCE LA PERDITA

ALBERTA PISELLI

Progetto indagato
Tomaso Buzzì, *La Scarzuola*, Montegabbione, 1957

Nel tentativo di fermare su carta l'opera ultima – “creatura” summa della personalità eminentemente colta di Tomaso Buzzì – dalla fisionomia mutevole, straripante di simboli, ermetica e rivelatrice di significati altri da ciò che viene messo in scena, si delineano una metodologia e un intento modesti. Questi, confluiscono in una disamina fenomenologico-percettiva del complesso, che, lungi dal porsi come ricostruzione esaustiva della pluralità di elementi di cui si compone, si configura come racconto, per lo più per immagini, di un luogo indecifrabile ai più, così come questo anzitutto appare agli occhi di chi ne fa esperienza. *L'osservazione*, infatti, è tema assai caro a Buzzì, che usava, sul suo inseparabile taccuino, disegnare con precisione monumenti, edifici, particolari di membrature e partizioni architettoniche. “La sua memoria era prodigiosa e il suo occhio acutissimo. [...] Per questo lo chiamavano *L'occhio*”, testimonia la sorella in un frammento[¶]. Evidente anche la sua affezione-ossessione per tale simbolo-talismano[⌘] (occhio, occhio alato, terzo occhio ecc.), da lui collocato in tutti i luoghi che segnano un passaggio, un salto di dimensione, un maggiore grado di consapevolezza[⌚], alludendo in questo modo al significato esoterico della visione[⌚]. Alla nitidezza del pensiero razionale, lo stravagante Buzzì preferisce l'intuizione, una visione di tipo ultra-sensoriale, che ha poco a che vedere con l'organo della vista, fedele alla sola realtà oggettiva del mondo. Per queste ragioni si intende qui filtrare l'esperienza del viaggio fisico, spirituale e iniziatico alla Scarzuola, non tanto attraverso gli occhi di chi guarda, ma di chi *ascolta* i luoghi, come il fanciullo che si abbandona al “sentire in modo indistinto”[⌚] il gioioso inno al creato della Città ideale. Come nella volontà del suo autore, lo stupore che scaturisce dalla scoperta infantile del mondo sarà il *fil rouge* della trama del viaggio in tale luogo enigmatico, e particolarmente del modo in cui questo incontra la natura ed entra in relazione con il selvatico.

SITUAZIONI SPAZIALI DI UNA CREATURA ANFIBIA

Il luogo ove sorge Buzzinda, battezzata ironicamente così dal suo autore[⌚], è il primo indizio utile per chi intende addentrarsi nella complessità del sito: si erge sul fianco di una collina, “in un pendio vagamente concavo simile a quello di cui i greci si servivano per costruire i loro teatri”[⌚], a Montegabbione in provincia di Terni, tra la valle del Chienti a ovest e la Val Tiberina a est, sulla preesistenza di un convento duecentesco francescano, ove pare che il Santo costruì una capanna intessuta con filamenti di *scarza*[⌚], la pianta palustre che dà nome al sito. Già due aspetti si rivelano essenziali: l'indissolubile rapporto che l'organismo instaura con

la storia – così come l'esistenza del suo autore, intrinsecamente connessa con *i suoi maestri, anime affini* – nonché la natura misteriosamente *anfibia* dello stesso. Ma elemento ancor più significativo è che la collina su cui si erge appare *aspra*, in una porzione di natura isolata e selvaggia: “una piega del paesaggio francescano che troppo gentile non è, ma selvaggio, severo, adatto al viandante medievale, al frate appunto, al mercante, al soldato, al pastore, al lebbroso”¹, e che soprattutto assume un andamento *digradante* verso il bosco. Appare dunque subito la tensione – innescata già dalla topografia stessa ed esasperata poi dall'opera architettonica – con un elemento *altro*, informe e infestante: il bosco.

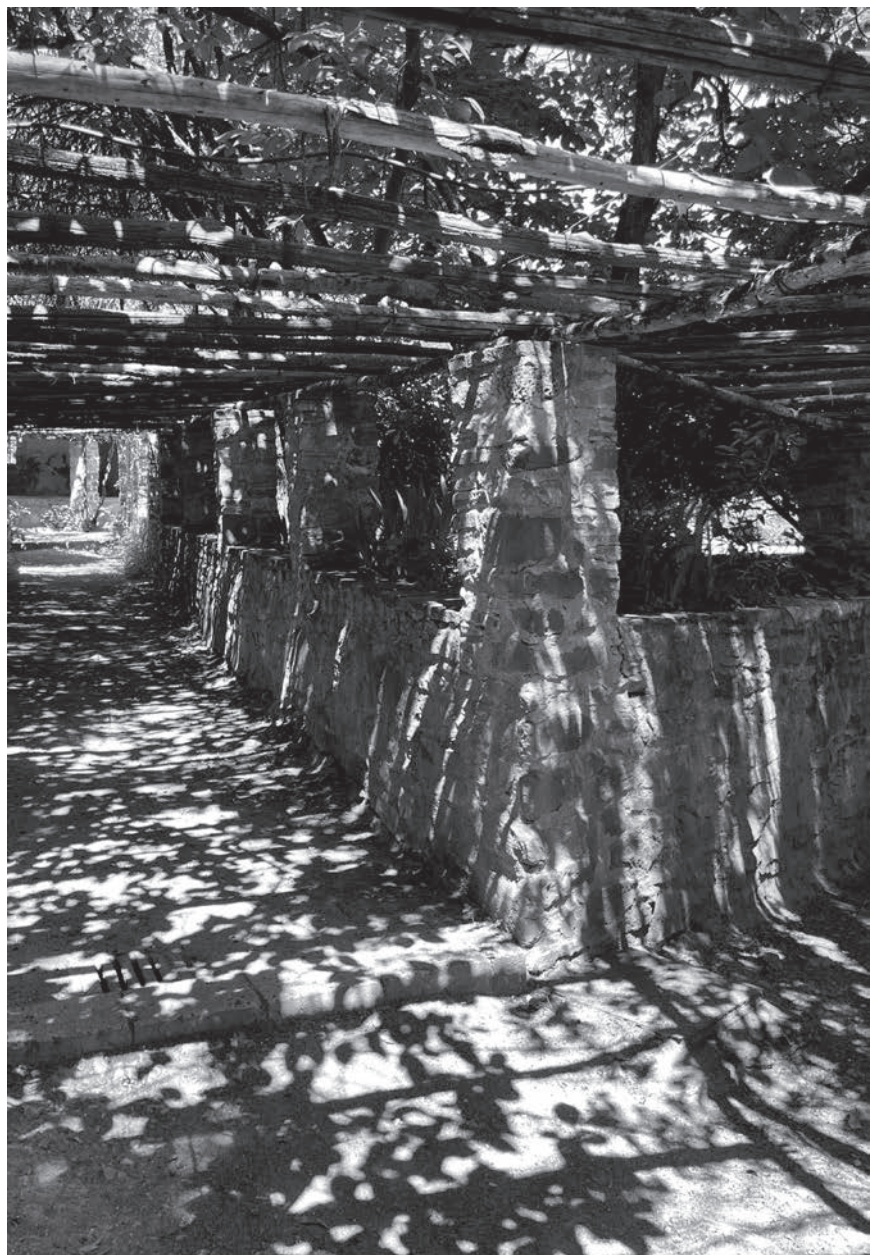
Il primo approccio con il sito proietta subito il visitatore in una dimensione insolita: l'*hortus conclusus* coincidente con il giardino dei frati, vasto piazzale antistante l'antico convento dall'ampio porticato, cinto da un muro in pietra costellato da edicole in terracotta. Già l'ingresso segna il passaggio dall'aspra campagna a uno spazio di altro tipo: raccolto, denso di silenzio, in cui si succedono singoli ambiti limitati, destinati all'intimità e al riparo. In tale preesistenza, dal 1957 – data di acquisizione del lotto da parte di Buzzi – egli incomincia a dare forma alla sua visione, riordinando anzitutto la zona a monte, costituita dall'antico pergolato francescano: sorta di passaggio obbligato, spazio-filtro, anticipatore di concatenate sequenze successive. Il luogo ove sorgeva l'antica fonte dei frati diviene un ninfeo celebrativo degli antenati, dinanzi al quale sono collocati tre archi – primo nitido rimando all'*Hypnerotomachia Poliphili*² – che preludono a un nuovo cambio dimensionale: scegliendo la porta centrale si intercetta un vascello affiorante dall'acqua, costruzione in pietra dalle pareti sbazzate, bassa e affusolata, su cui si erge un padiglione ottagonale³ con al centro un *impluvium* che inquadra una porzione di cielo. Qui le superfici sono austere e spoglie, così come lo spazio è vuoto, conchiuso, ma una porzione di natura affiora sorprendentemente dall'apertura posta in copertura, generando stupore: l'interno scarno entra in dissonanza con l'immensità del cielo, ponendosi come “la camera oscura in cui rinfrangere una specifica inquadratura dell'Universo”⁴. A conclusione di tale prima scena emerge il Pegaso Alato, rustico, intreccio scarnificato di fili e linee, ottenute per sottrazione di un volume pieno, che segna l'invito a intraprendere il viaggio.

Nella progressione dell'insieme architettonico, si possono distinguere diverse “situazioni spaziali”, generatrici a loro volta di altrettante interazioni con la natura, commistione di concrezioni minerali e vegetali che si richiamano a vicenda.

La prima dimensione che si attraversa è il portico, che avvia la sequenza narrativa di teatri, anfiteatri, terrazzamenti e stanze

Tomaso Buzzi, *La Scarzuola*, Montegabbione, 1957. Il passaggio dall'aspra collina al silenzio dell'*hortus conclusus* del giardino dei frati. Ph. Alberta Piselli, giugno 2022





concatenate, generando insieme senso di protezione e compressione fisica. Da un lato infatti esso delimita uno spazio circoscritto e protetto (il bisogno d'ombra come prodotto di un'esistenza trascorsa ai margini della vanità mondana ¶ Λ), dall'altro si rivela luogo angusto, indicatore della volontà quasi barocca di manipolare la scena tramite espansioni e compressioni della spazialità e il dispiegarsi progressivo dei luoghi, al fine di suscitare stupore attraverso contrazioni e dilatazioni anche corporee ¶ L.

Un'apertura improvvisa segna infatti il rapido passaggio a una ulteriore situazione spaziale: un campo visivo marcato dal profilo di un'ampia cavea, circondata da un filare di cipressi ribattuti dall'alternarsi di pilastri. È il *Teatrum Mundi*, "una sella costruita che sembra fondersi e concrescere con la collina circostante" ¶ E.

In asse con la cavea, l'orchestra e poi la scena, eretta su compatto basamento in tufo – forato da portali e specchiature, al centro del quale domina il terzo occhio ¶ * – presenta una grande superficie aperta, stretta fra due blocchi anch'essi in tufo. A sinistra, il Teatro delle Api con le aperture bugnate e cinghiate da ricorsi orizzontali che ricordano il brutalismo di Giulio Romano, a destra l'Acropoli, "agglomerati in una cristallizzazione minerale una sequenza di volumi, guglie, sagome, cilindri, membrature [...] impressionante per stratificazione e complessità delle articolazioni, ma insieme rarefatta, serena, intrisa di una levità meravigliata e infantile" ¶ ¶. Mettendo in scena il Partenone, il Colosseo, il tempio di Vesta, la Torre dell'orologio di Mantova, un arco trionfale romano in una sapiente composizione in miniatura, divengono chiare l'indubbia domestichezza con la storia dell'architettura, la fascinazione per la classicità, la magistrale sapienza compositiva del suo autore. Lo spazio aperto verso la vallata funge da fondale naturale, grande quinta prospettica che inquadra una porzione delimitata di paesaggio. Il "doppio" del Teatro all'antica, ovvero il retro della scena finora descritta è il Teatro Acquatico, scandito da lesene e circoscritto da una vasca a forma di farfalla, che riflette l'Acropoli soprastante e ha come cerniera il ninfeo di Diana e Atteone: spazio che Buzzi aveva destinato a suo studiolo "baricentro tra ascesa verso l'Illuminazione – il pegaso – e spettacolo della frantumazione mondana" ¶ Λ. Bordando attraverso nuovi pergolati le mura della Città ideale ¶ ¶, si assiste al dilagare di un manto verde: un declivio a prato spoglio di alberi che tende a precipitare verso il fondo, squilibrando la complessa composizione di architetture affastellate, sorta di vortice che mima un processo di deriva entropica ¶ ¶. La pendenza si arresta forzatamente lungo il confine con la selva, e precisamente nel punto della Torre della meditazione e della solitudine ¶ ¶, cui si giunge dopo aver attraversato la bocca della balena di Giona ¶ ¶. Proseguendo, passando attraverso una

Tomaso Buzzi, *La Scarzuola*, Montegabbione, 1957. La scena del *Teatrum Mundi*, l'Acropoli a destra e il Teatro delle Api a sinistra: il paesaggio compensazione di una perdita. Ph. Alberta Piselli, giugno 2022



fitra trama di colonne quadrate, ribattute all'interno da una doppia fila di più sottili colonne tonde, si giunge alla porta ove campeggia la scritta "Amor vincit Omnia" ☿ Λ, da cui si conquista nuovamente l'orizzonte e si apprezzano i movimenti del suolo del grande teatro verde sapientemente calibrati. Attraverso le diverse situazioni appena descritte, appaiono chiare alcune tracce del controverso rapporto che lega Buzzinda alla natura: il recinto del convento e le estensioni dei pergolati definiscono luoghi di silenzio ben distinti dall'esterno selvaggio; la scena del grande teatro all'antica e la sua Acropoli, assecondando la naturale conformazione della valle e facendo eco alla sequenza ritmata di cipressi, emulano artificialmente la composizione naturale; la successione concatenata di torri, stanze e templi orbitanti attorno al grande vuoto centrale, riduce al minimo gli elementi paesaggistici, limitandoli alle porzioni di cielo di volta in volta inquadrato e ai pochi elementi manipolati – si pensi al Ciparisso, albero folgorato, situato al centro del Tempio di Apollo ☿ L. Ancora, il vortice del grande Teatro verde restituisce ampi salti di quota a loro volta scanditi da nitidi tagli nel suolo che incidono la superficie in modo artificiale, generando sottili ombre affilate, e rivela l'intento da un lato di modellare il suolo, dall'altro, tramite la delimitazione di un confine ben preciso (il muro oltre i portici), di arginare il bosco al di là della scena. Infine, la scena del *Teatrum mundi*, aperta verso la campagna, restituisce una porzione di paesaggio come inquadrato in una cornice, che sembra di nuovo lasciare la selva ai margini. Non è lontana da questi aspetti la concezione ritteriana della natura in senso estetico che coincide con il paesaggio: quest'ultimo nascerebbe dalla perdita di quella visione totale del cosmo, di cui era capace la filosofia antica ☿ L. Ciò richiede che la natura venga avvertita come separata dalla realtà in cui si è immersi ☿ ✱. Sembra tuttavia farsi strada la tesi secondo cui la Città ideale di Buzzi, nonostante l'impianto planimetrico, tenti di arginare il bosco e tener fuori l'indomabile, e nonostante metta in scena una natura attentamente manipolata, erede della sapiente arte di progettazione di giardini del suo autore, non sia del tutto estranea al concetto di selva, contenendo altresì al suo interno alcuni tratti intrinsecamente misteriosi.

TRA GUSCIO E SELVA

La natura finora descritta sarebbe adoperata dunque in modo *addomesticato*: lo dimostrerebbero la volontà di delimitare un ambito conchiuso che lascia il selvatico ai margini, il sapiente controllo compositivo delle componenti architettoniche e vegetali e la dimensione di rifugio introdotta dagli elementi "delimitanti" (recinto e portici). In antitesi a tali prospettive, si tenterà qui di

scoprire in ciascuno di questi aspetti una chiave inedita, per dimostrare la natura ambigua e selvatica del complesso organismo della Scarzuola di Buzzi.

Il primo elemento a imporsi come "mostruoso" è ravvisabile proprio nell'impianto planimetrico: Mazza, nel suo studio sulle ville di Buzzi, individua un principio compositivo frequente – e presente anche alla Scarzuola – nel tipo della *villa-granchio*: "dalla pianta irregolare e dalle terminazioni rivolte come tentacoli ad avvolgere lo spazio, costituendolo in ambiti delimitati" ☿ Λ. Anche Dal Falco descrive Buzzinda nei tratti di "creatura affiorante come la pinna aguzza e maculata in un cetaceo" ☿ Λ, e ancora: "vista dall'alto la pianta ricorda il profilo di un granchio con le chele protese" Λ Υ. In un capovolgimento di prospettiva più immaginifico e visionario, il rapporto con il limite esterno boscoso, arginato dalle "chele" dei percorsi pergolati che respingono fuori la selva, sembrerebbe dunque prestare il fianco a interpretazioni fantastiche, a metà tra zoomorfismo e fitomorfismo. Ciò non significa che la natura selvatica non sia volontariamente arginata al di fuori del complesso gioco di architetture, ma che, proprio attraverso ciò, l'autore metta in scena, forse inconsciamente, un apparato figurativo sottilmente allusivo alle fattezze di una creatura deforme, mostruosa e dunque selvatica. Riguardo il principio che regola la geometria di Buzzinda anche nella sua componente paesaggistica, se la messa in scena appare allestita in modo controllato, non presenta tuttavia un ordine canonico: l'influsso di Piranesi genera un'architettura proliferante, contagiata da un impulso di espansione che è anche di sbriciolamento e deformazione inarrestabile, mostruosa. L'affastellamento di segni e spazi rimanda a una totalità organica, naturale, aliena alla compostezza della norma e della composizione Λ ✱. L'impianto spaziale sembra così in grado di accogliere in sé la complessità organica di un corpo vivente e la moltiplicazione delle proprie forme al limite dell'inorganico e dell'informale. Decostruzione dai tratti intrinsecamente caotici, programmaticamente condotta sul crinale fra estrema specificazione classificatoria e disorganizzata indistinzione della materia, regredita a uno stato naturale, pre-architettonico Λ ☿. Dalla composizione, si può estendere il campo all'approccio metodologico-progettuale che regola l'intero *modus operandi* di Buzzi. È noto il suo talento nel disegno e nello "schizzoprogetto" Λ Λ: tratto nervoso e mai pulito, spesso ripetuto, quasi a voler fermare su carta idee e forme sfuggenti. A proposito della commistione tra schizzi e appunti, Fenzi sostiene che esiste una corrispondenza tra segno e parola, che disegnare e scrivere rappresentano il flusso medesimo del pensiero: le frasi restano sospese, sovrabbondano di aggiunte che non si sa bene a che punto inserire, prendono inattesi giri sintattici. La scrittura in Buzzi non conosce alcuna disciplina sua propria,

Tomaso Buzzi, *La Scarzuola*, Montegabbione, 1957. Il “doppio” del *Teatrum Mundi*, il Ninfeo di Diana e Atteone. Ph. Alberta Piselli, giugno 2022



Tomaso Buzzi, *La Scarzuola*, Montegabbione, 1957. Cerniera della deriva entropica, bocca della balena di Giona e Torre della Meditazione e della Solitudine. Ph. Alberta Piselli, giugno 2022



ma dilaga con incontinenza. Non regge per più di due o tre pagine e poi “rompe”, cresce, esplode, i frammenti vanno per conto loro, senza mai ricomporsi in un’unità superiore. La scrittura rappresenta l’emblema del suo “io nascosto, irrealizzato”, l’ossessione di affermare tale io segreto, nucleo di verità e valore personale, più profondo rispetto a quello manifestato nell’opera pubblica.

In un frammento Buzzi annota: “Io continuo a lavorare, ad accumulare disegni, quadri, bozzetti, scritti, come se dovessi durare cento anni, e pur sentendo approssimarsi il Diluvio o la Fine del Mondo [...] mi piace sempre di più il chiostro, il raccoglimento, la solitudine operosa, l’incognito, il segreto”. Appaiono accostati due concetti in apparenza lontani: il chiostro, luogo di riparo e raccoglimento e l’incognito, il misterioso, in un certo senso di nuovo il *selvatico*. In un altro frammento l’autore, mostrando di nuovo predilezione per una dimensione conchiusa, scrive: “Il patio dell’Infinito (o altri) è come un ‘gheriglio’. L’immagine / la parola mi piace per quel tanto di duro, conchiuso, cavo, complesso. Un *gheriglio* per un frutto di *silenzio* e di pensiero. Mi piace il riccio che protegge la castagna, irto di punte all’esterno per conservare la *polpa*”. E così il rifugio diventa evocativo di una nuova immagine simbolo: il *guscio*. Ma che cosa ha a che vedere il guscio con la selva che aleggia, perdurante tendenza a fomentare squilibri, assenza di ordine, condizione antecedente alla *civitas*? C’è una intrinseca idea di dinamismo nell’immagine di protezione, spiega Bachelard: l’essere che si nasconde, che “rientra nel proprio guscio”, prepara in realtà una nuova “uscita”. “Questo è vero lungo tutta la scala delle metafore, dalla resurrezione di un essere sepolto, fino all’improvviso esprimersi dell’uomo a lungo taciturno. Restando ancora al centro dell’immagine che studiamo, l’essere, conservandosi nell’immobilità del suo guscio, pare preparare esplosioni temporali dell’essere, *tourbillons* di essere”. L’idea di rifugio sembrerebbe così sfociare nel paradosso della sua antitesi: dinamismo in potenza, turbolenza in procinto di attuarsi. Lungi dal configurarsi come mera predilezione per il raccoglimento e la stasi, la passione per la spazialità concava e appartata sarebbe rivelatrice di una pulsione al manifestarsi di una *selva* irrequieta e in potenza infestante.

In un altro appunto, a proposito della sua creazione, l’autore scrive: “Una carcassa, un guscio vuoto, una conchiglia fossile, uno scheletro. Il mio ‘dinosaurio’, uno ‘stampo’, una forma vuota”. Aprendo ancora una volta il lessico e l’immaginario a zoomorfismi, stavolta il guscio appare vuoto, l’accento è sulla materia grezza del suo involucro. Non a caso, a proposito del sé, Jung sostiene che i cristalli e le pietre ne siano i simboli più appropriati: “Sono molti coloro che non sanno trattenersi dal raccogliere pietre che abbiano una forma o un colore anche appena fuori dal

normale, senza sapere perché lo fanno. È come se in quelle pietre si racchiudesse un mistero vivente che li affascina. Gli uomini hanno raccolto e collezionato pietre fin dai primordi, e hanno supposto che in certune si incentrasse la forza vitale, con tutto il suo mistero”. Ed è paradossale che lo psicanalista identifichi il più alto simbolo del sé con una cosa inerte, materia inorganica. Attraverso poi il concetto di “sincronicità”, giunge all’intuizione che materia e psiche possano costituire addirittura parte di un’unica realtà, osservata nel primo caso dal di fuori, nel secondo dal di dentro. Secondo questa chiave, quindi, il parallelo tra Buzzinda e il *guscio vuoto* sarebbe rivelatore di ben altro da ciò che sembrerebbe: proprio nella materia inorganica è infatti celato il mistero della forza vitale, la pulsione a essere, lo spazio di realizzazione dell’unicità individuale del suo autore, che non a caso la definisce sua “autobiografia in pietra”. Il guscio vuoto, materia inorganica, viene qui a coincidere con la messa in scena della sua psiche, spazio di libertà, creatività, caos, in cui dare libero sfogo ai sogni.

La densità di simboli che permeano la Scarzuola di Buzzi sembra dunque rispondere alla teoria ritteriana della compensazione, sul piano estetico, della perdita della capacità di contemplazione della *totalità* naturale, ovvero del *cosmo* inteso come universo ordinato. Attraverso il simbolo, linguaggio che trascende l’intelligenza, Buzzi tenta di sopperire alla lacerazione prodotta dal “razionalismo” dell’uomo moderno che, credendo di essersi liberato dalla superstizione, ha pericolosamente perso i valori spirituali.

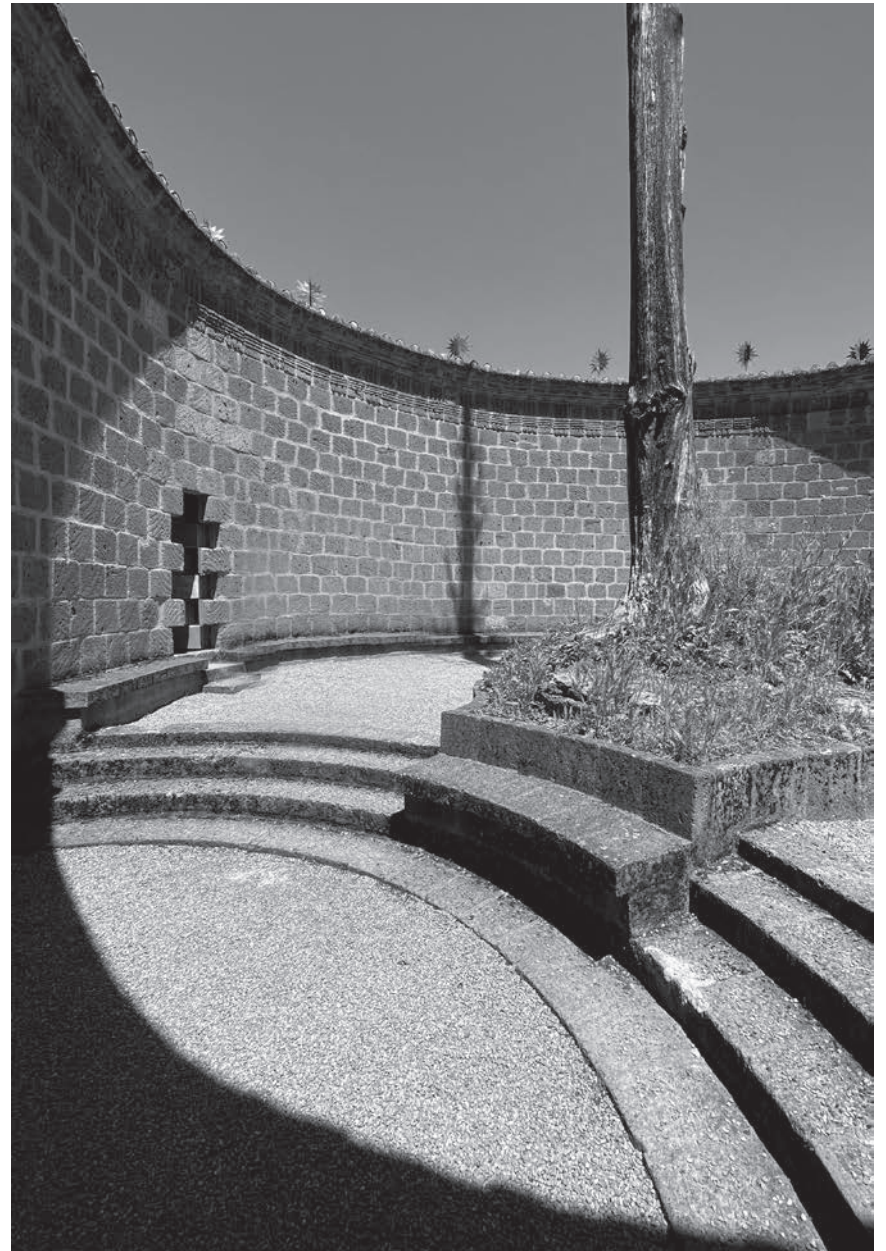
Quanto più si è sviluppata la coscienza scientifica, tanto più il mondo si è disumanizzato. L’uomo si sente isolato nel cosmo, poiché non è più inserito nella natura e ha perduto la sua “identità inconscia” emotiva con i fenomeni naturali. Questi, a loro volta, hanno perduto a poco a poco le loro implicazioni simboliche. Il tuono non è più la voce di una divinità irata, né il fulmine il suo dardo vendicatore. [...] Nessuna voce giunge più all’uomo da pietre, animali, né l’uomo si rivolge a essi sicuro di venire ascoltato. Il suo contatto con la natura è perduto, e con esso è venuta meno quella profonda energia emotiva che questo contatto simbolico sprigionava. Questa perdita enorme è compensata solo dai simboli dei sogni.

Ed è per questo che Buzzi, pur dichiarando la grande sconfitta dell’umanesimo nell’immaginare la sua opera come rovina incompiuta, alla mercé del tempo e della natura in grado di riasorbirla in un metabolismo metamorfico, non appare del tutto arreso all’inevitabile. Innalzando il suo sogno in pietra, lucidamente consapevole del destino a cui lo consegna, innesca sapientemente, per il tramite di una fitta trama di simboli, il suo fanciullesco e meravigliato inno al creato.

Tomaso Buzzi, *La Scarzuola*, Montegabbione, 1957. Le sette fatiche di Ercole, la selva arginata al di fuori. Ph. Alberta Piselli, giugno 2022



Tomaso Buzzi, *La Scarzuola*, Montegabbione, 1957. Tempio di Apollo, porzione di Cielo e Ciparisso. Ph. Alberta Piselli, giugno 2022



✠ Lettera anepigrafa e non datata scritta da Fernanda Buzzi, come segnalato a Cassani da Marco Solari, nipote di Buzzi. A.G. Cassani, *Migrazioni di un simbolo. Gli occhi volanti di Tomaso Buzzi*, in “Casabella”, 722, maggio 2004, p. 80.

✧ Per uno studio più approfondito del simbolo dell'occhio si rimanda agli articoli di A.G. Cassani, *La Scarzuola 1956-2004. L'Autobiografia in pietra di Tomaso Buzzi; Tomaso Buzzi, 1900-1981; Migrazioni di un simbolo. Gli occhi volanti di Tomaso Buzzi*, in “Casabella”, 722, maggio 2004, pp. 62-66, 67-76, 79-87.

⌋ Cfr. A.G. Cassani, *Migrazioni di un simbolo*, cit., p. 84.

⌋ Si fa riferimento al “terzo occhio” delle tradizioni esoteriche orientali, ovvero il centro energetico situato sopra la parte centrale dei due occhi fisici: quando è aperto e sviluppato, questo abilita il sesto senso, l'intuizione e la percezione di fenomeni extrasensoriali e sottili. In quest'ottica viene collocato nei luoghi che segnano un passaggio: come simbolo dell'esordio di un percorso di iniziazione.

⌋ Il rimando è a Maurice Merleau-Ponty che sostiene: “La mia percezione non è una somma di dati visivi, tattili, auditivi, io percepisco in modo indiviso con il mio essere totale, colgo una struttura unica delle cose, un'unica maniera di esistere, che parla contemporaneamente a tutti i miei sensi”. M. Merleau-Ponty, *Senso e non senso*, il Saggiatore, Milano 1962, pp. 70-71; ed. or. *Sens et non-sens*, Nagel, Paris 1948.

⌋ Il riferimento è probabilmente la *Sforzinda* (1464) di Filarete.

✠ A. Ippolito, *La Scarzuola tra idea e costruzione. Rappresentazione e analisi di un simbolo tramutato in pietra*, Sapienza Università Editrice, Roma 2018, p. 80.

⌋ La *scarza* è una specie palustre, via di mezzo tra pianta terrestre ed acquatica: trae nutrimento dalle radici, ma ha bisogno per sopravvivere di abbondante acqua, fino ad esserne sommersa.

⌋ Per citarne alcuni: Serlio, Palladio, Alberti, Vignola, Gallacini, Scamozzi, Borromini, Pozzo, Bibiena. Per uno studio più approfondito si rimanda al saggio di A.G. Cassani, *Antichi maestri, anime affini*, in Id. (a cura di), *Tomaso Buzzi. Il principe degli architetti 1900-1981*, Electa, Milano 2008, pp. 45-104.

✠ N. Dal Falco, *Un viaggio alla Scarzuola. La città ideale di Tomaso Buzzi*, Marietti 1820, Bologna 2021, p. 7.

✠✠ L'*Hypnerotomachia Poliphili* è, secondo le fonti, una delle chiavi di lettura principali della Scarzuola. Si tratta di un romanzo allegorico di Francesco Colonna, stampato a Venezia da Aldo Manuzio il Vecchio con 169 illustrazioni xilografiche che, narrando il viaggio iniziatico di Polifilo alla ricerca dell'amata Polia, è intessuto di minuziose e surreali descrizioni di paesaggi visionari.

Le tre porte a cui si fa riferimento sono: *Gloria Dei, Mater Amoris, Gloria Mundi*.

✠✧ Il riferimento è alla sala ottagonale della Domus Aurea. All'interno del padiglione era collocato un letto in ferro battuto destinato ad accogliere gli ospiti di maggior riguardo: l'*Hypnerotomachia Poliphili* in chiave ironica diventa così parodia della mondanità.

✠⌋ A. Mazza, *Architettura e cerimonia*, in A.G. Cassani (a cura di), *Tomaso Buzzi*, cit., p. 272.

✠⌋ Per approfondimenti circa la dimensione mondana della vita di Buzzi si veda il saggio di G. Bilancioni, *Terremoto e Tragedia: riti della festa e tensione mondana*, in A.G. Cassani (a cura di), *Tomaso Buzzi*, cit., pp. 9-43.

✠⌋ Il riferimento è alla teoria del corpo vissuto di Hermann Schmitz. Si veda: H. Schmitz, *Nuova fenomenologia. Un'introduzione*, Christian Marinotti, Milano 2011; ed. or. *Kurze Einführung in die Neue Phänomenologie*, Karl Alber, Freiburg-München 2009; H. Schmitz, *Der Leib*, De Gruyter, Berlin 2011.

✠⌋ A. Mazza, *Il potere dell'apparenza. Quattro giardini di Tomaso Buzzi*, in V. Cazzato (a cura di), *La memoria, il tempo, la storia nel giardino italiano fra '800 e '900*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1999, p. 124.

✠✠ L'ispirazione per Buzzi in questo caso è l'incisione di Claude-Nicolas Ledoux in cui la sala degli spettacoli del teatro di Besançon è rappresentata tramite la pupilla di un occhio.

✠⌋ A. Mazza, *Il potere dell'apparenza*, cit., p. 125.

✠⌋ Ivi, p. 129.

✧✠ La composizione delle mura esterne presenta nell'ordine: la Torre dell'orologio, la “Grande madre”, il Cubo, la Casa-capitello, i Rocchi di colonna, la Casa-stemma con la porta dell'ape e la Fortezza-tempio di Apollo.

✧✠ Cfr. A. Mazza, *Architettura e cerimonia*, cit., p. 272.

✧✧ La Torre della meditazione e della solitudine è una citazione alla Colonne détruite nel Désert de Retz.

✧⌋ La balena di Giona rimanda alla tradizione dei giardini di Bomarzo, così come l'intero complesso è intriso di riferimenti alle *folies* di Villa d'Este e a Villa Adriana per quanto riguarda la presenza dei numerosi emicicli e ninfei.

✧⌋ Ulteriore chiaro rimando a Polifilo: la porta rappresenta il faticoso traguardo del viaggio, la scritta in metallo dorato sottolinea il significato salvifico attribuito al sentimento dell'amore.

✧⌋ In riferimento al cipresso Buzzi scrive: “è la sola cosa che ‘sa di cielo’ [...] è morto in piedi e sta ancora ritto”. Archivio Buzzi, appunto volante

datato 24/08/1970, riportato in E. Fenzi (a cura di), *Tomaso Buzzi. Lettere, pensieri, appunti: 1937-1979*, Silvana Editoriale, Milano 2000, pp. 72-73.

✧⌋ Sulla concezione ritteriana della natura si veda: J. Ritter, *La funzione dell'estetico nella società moderna*, in Id., *Soggettività*, Marietti 1820, Genova 1997, pp. 124-129; ed. or. *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974.

✧✠ Cfr. P. D'Angelo, *Filosofia del paesaggio* (2010), Quodlibet, Macerata 2014, pp. 36-37.

✧⌋ A. Mazza, *Architettura e cerimonia*, cit., p. 216.

✧⌋ N. Dal Falco, *Un viaggio alla Scarzuola*, cit., p. 11.

⌋✠ Ivi, p. 31.

⌋✠ Cfr. A. Mazza, *Architettura e cerimonia*, cit., p. 199.

⌋✧ Cfr. ivi, p. 270.

⌋⌋ A. Ippolito, *La Scarzuola tra idea e costruzione*, cit., p. 139.

⌋⌋ Cfr. E. Fenzi, *La cultura di un architetto*, in Cassani A.G. (a cura di), *Tomaso Buzzi*, cit., p. 106.

⌋⌋ Cfr. *ibid.*

⌋⌋ Archivio Buzzi, appunto volante datato 28/02/1975, riportato in E. Fenzi (a cura di), *Tomaso Buzzi. Lettere, pensieri, appunti: 1937-1979*, Silvana Editoriale, Milano 2000, pp. 88-89.

⌋✠ Archivio Buzzi, appunto volante datato 21/04/1974, riportato ivi, pp. 81-82.

⌋⌋ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 2011, p. 142; ed. or. *La Poétique de l'espace*, PUF, Paris 1957.

⌋⌋ Archivio Buzzi, appunto volante datato 2/3/1975, riportato in E. Fenzi (a cura di), *Tomaso Buzzi*, cit., p. 89.

⌋✠ C.G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, TEA, Milano 2013, p. 187; ed. or. *Man and His Symbols*, Aldus Book, London 1964.

⌋✠ Sulla teoria ritteriana nella compensazione si veda J. Ritter, *op. cit.*, p. 137.

⌋✧ C.G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, cit., p. 77.

SUPERSTITI. IL PALAZZETTO DELLO SPORT DI SASSOCORVARO

SEBASTIANO CIMINARI

Progetto indagato

Granma (Massimiliano Fuksas, Anna Maria Sacconi),
Palazzetto dello sport di Sassocorvaro, 1970

391

SUPERSTITI

IL DESTINO DEL RABBI

Nel romanzo *I cinocefali* di Aleksej Ivanov tre moscoviti intraprendono un viaggio fuori città addentrandosi nella sperduta campagna russa[†]. I tre giovani vengono incaricati del recupero di un affresco conservato all'interno di una chiesa isolata nella selva, l'affresco rappresenta un San Cristoforo dalle sembianze animali. Lo spazio fuori dal centro urbano rivela una realtà fatta di presenze che irrompono. I tre rintracciano una vita oscura all'interno di un mondo che credevano di conoscere perché visto tramite internet o incontrato grazie a brevi viaggi compiuti in precedenza. La storia del Santo viene così rimodellata per essere riconfigurata nel luogo della selva e termina con la manifestazione di un mistero costruito sopra un cupo passato. San Cristoforo era un Cinocefalo[‡]. Questo si presenta agli occhi dei tre con aria minacciosa, l'affresco si muove e nasconde esiti inquietanti. La selva avvia così un processo di trasfigurazione del racconto, lo dirige verso un'operazione di riformulazione del testo che palesa ulteriori immaginari.

Giorgio Agamben indagando il rapporto tra fuoco e letteratura spiega che il linguaggio costruisce le sue logiche grazie alla relazione con la componente mistica; il mistero, infatti, portatore di messaggi che non si riferiscono all'individuo, riesce a inscrivere il racconto nel novero di significati universali[‡]. La narrazione della storia, tuttavia, implica un inevitabile allontanamento dal fuoco; la ricerca storica presuppone in sé la consapevolezza della perdita del mistero, la svolta in tal senso è la presa di coscienza di una verità tutta chiusa nel racconto, ogni cosa si attua all'interno dell'opera stessa, il mistero si compie nella rivelazione di un'assenza da sempre effettiva e di una assoluta presenza insieme. Nel suo discorso introduttivo Agamben esamina un passaggio di Gershom Scholem nel libro sulla mistica ebraica, riportandone un breve estratto. Nel testo si legge di quattro generazioni che si inoltrano in un bosco per eseguire un duro compito; la prima accende il fuoco e recita le preghiere, la seconda professa solo la preghiera, la terza si limita a conoscere il bosco:

Ma quando un'altra generazione trascorse e Rabbi Israel di Rischin dovette anch'egli misurarsi con la stessa difficoltà, restò nel suo castello, si mise a sedere sulla sua sedia dorata e disse: 'Non sappiamo più accendere il fuoco, non siamo capaci di recitare le preghiere e non conosciamo nemmeno il posto nel bosco: ma di tutto questo possiamo raccontare la storia. E, ancora una volta, questo bastò'.[¶]

La selva del Montefeltro assomiglia a tutto questo ma traccia nuovi esiti, il Rabbi non è più nel castello e anche i cinocefali sono costretti al riparo. Nella selva diventa impossibile raccontare la storia, questa si confonde con eventi non calcolati, il lin-

guaggio si fa incerto, si densifica di imprevisti e di impossibilità di cambiarne le sorti; se il racconto muore si debilita dunque anche “il possesso perfetto dei propri mezzi”¹ dove il mistero trovava le proprie ragioni d’essere, ma solo apparentemente questo viene meno. Siamo caduti nel bosco senza avere più la consapevolezza di esserci veramente tornati, e tutto è intriso della componente del rischio. Se i casolari diventano indisponibili perché non trovano più occupanti o perché ridotti in macerie e le chiese non recitano più preghiere, la domanda che pare avvicinarsi sarà allora quella riferita alla nuova posizione del Rabbi.

L’architettura oggetto d’indagine si colloca all’interno di territori a rischio spopolamento. Secondo lo scenario previsto, la regione potrà perdere nel 2060 una buona parte di popolazione pari a 226 mila unità. Questa previsione si basa su un numero di ipotesi che riguardano nascite, morti, trasferimenti di residenza in altre regioni e all’estero². Inoltre, dopo la recente alluvione e il violento sisma del 2016, molti dei territori sono destinati all’abbandono. La selva traccia la sua immagine governando così uno spazio ormai incerto, che sovverte antichi sistemi, costringe alla fuga, all’esilio, all’esodo e a una riconsiderazione dei luoghi, delle regole e della narrazione. La situazione qui riferita ai territori centroitaliani denuncia luoghi al di fuori delle possibilità, decostruisce le epoche o le cancella. Cristiano Toraldo Di Francia all’interno della rivista “Mappe” riprende il progetto *Salvataggio dei centri storici italiani (Italia vostra)* del 1972 immaginando Roma in una situazione postatomica in cui emerge un nuovo turismo di tipo archeologico³: dall’ammasso di rifiuti, risaliranno gli “infelici sopravvissuti”⁴, monumenti che hanno resistito alla situazione. Dentro questo scenario e fuori da ogni tipo di sentimento romantico, potranno affiorare anche altri tipi di utilizzi, provenienti da lontano.

In un quadro più ampio, ora che piante, alberi e radure invadono il racconto e la realtà, l’architettura sembra tracciare le proprie ragioni all’interno di ostacoli e linguaggi accidentali. È possibile distinguere, nella nuova scena, due situazioni. Da una parte architetture che si stanno riconfigurando dentro una sorta di metamorfosi, dall’altra i sopravvissuti nella selva; le prime lasciano fare alla selva, che traccia un nuovo codice, le seconde sono i superstiti della storia, architetture che, esterne a ogni tipo di trasporto precedente, e ora completamente e veramente esposte solo a loro stesse, si preparano a convivere con le loro ultime e più oscure ragioni.

SUPERSTITI

Il palazzetto dello sport di Sassocorvaro è un superstite, un’architettura immersa nel tentativo di trasformare il racconto in

Il palazzetto dello sport resiste nella selva. La figura dell’architettura emerge dalle colline. Ph. Sebastiano Ciminari, 2023



Le cinque bocche forate del palazzetto sono feritoie disoccupate.
Ph. Sebastiano Ciminari, 2023



mito, sulla sua superficie sono incisi tatuaggi che si rifanno ad animali che hanno lasciato la loro traccia, alludendo ad Allende e al Cile. Questi segni inscrivono una precisa storia all'interno delle allegorie dell'amore, della libertà, del mangiare e del dormire. La figura dell'architettura si munisce anche di bocche di cannoni che non sparano fuoco, ma che si riferiscono alle feritoie della vicina fortezza Ubaldina. Il progetto è un risultato a più mani e vede la collaborazione degli architetti e di un artista; Massimiliano Fuksas e Anna Maria Sacconi (nella formazione dello studio Granma, 1967-1988) lavorano insieme ad Aldo Turchiaro che realizza le impressioni nel cemento armato di simboli animali marchiando l'esterno dell'architettura. La facciata ovest è infatti incisa dalle riproduzioni di quattro uccelli, un cane, un grillo e un serpente. L'immaginario di Turchiaro risulta essere in netta armonia con la mole dell'edificio, nella sua arte emerge una forte volontà di relazione tra animale ed elemento tecnologico, qui portata all'estreme conseguenze. Il palazzetto dello sport è frutto della commissione avvenuta nel 1970 da parte di un dirigente del Ministero della Pubblica Istruzione originario del luogo che chiama il giovane architetto romano per la realizzazione. L'intera figura del palazzetto è concepita in cemento armato a vista, è un grande monolite trafitto da travi che percorrono il tetto. Le travi, visibili sia all'interno che all'esterno dell'architettura, attraversano il solaio inclinato e sono frutto del lavoro compiuto insieme a Giovanni Morabito, che ne calcola le dimensioni. La pendenza della copertura lascia posto a cinque bocche forate che illuminano la gradinata interna e costruiscono il termine della scalinata esterna. Altre due aperture, inserite nelle facciate est e ovest, portano la luce dentro l'aula, e segnano l'ingresso verso lo spazio chiuso dedicato allo sport. L'edificio riordina tutto quello che cerca. Insegue il castello e ne imita le feritoie, rintraccia la casa e ne emula il tetto, cerca il baluardo e ne assume la forma con una gradinata, osserva la finestra che diventa l'occhio di un ciclope. Il Palazzetto dello sport di Sassocorvaro nella selva del Montefeltro emerge allora come un monumento che costruisce e disfa insieme il racconto assumendone gli elementi (il castello, la casa, l'arco) per condurli a una sorta di ulteriore conclusione. Il risultato è un oggetto inflessibile e allo stesso tempo astratto che evidenzia il tentativo di poter compiere un gesto di trasfigurazione del racconto. Lo stesso Fuksas ne dichiara l'intenzione quando spiega che il progetto trova consapevolezza in una forma di desiderio di modestia e insieme nella capacità di rivolgersi all'utopia come prerogativa dell'agire. La volontà dell'architettura è qui espressa nella possibilità di costruire ancora una volta il linguaggio con il mistero. Sembrano quindi avvicinarsi ulteriori figura-

zioni. Davanti a noi prende forma una nuova generazione; certo, il Rabbi del racconto di Scholem è ancora nel castello, scrive il suo testo ma non conosce più il posto nel bosco, che ormai si fa alterato e scosceso. L'architettura assume così, nella nuova scena, il ruolo dell'orientamento. Il palazzetto, non potendo più essere solamente espressione del fuoco, costruisce, all'interno delle sue braci, il tentativo di un posizionamento. Il racconto entra con lo scopo di fornire nuove risposte alle questioni che intanto avanzano nella selva, mentre questa si prepara a organizzare le sue più oscure certezze. Di fronte a una condizione non pienamente identificabile il palazzetto segna un sentiero difficile e impervio e si colloca in una zona di sicurezza.

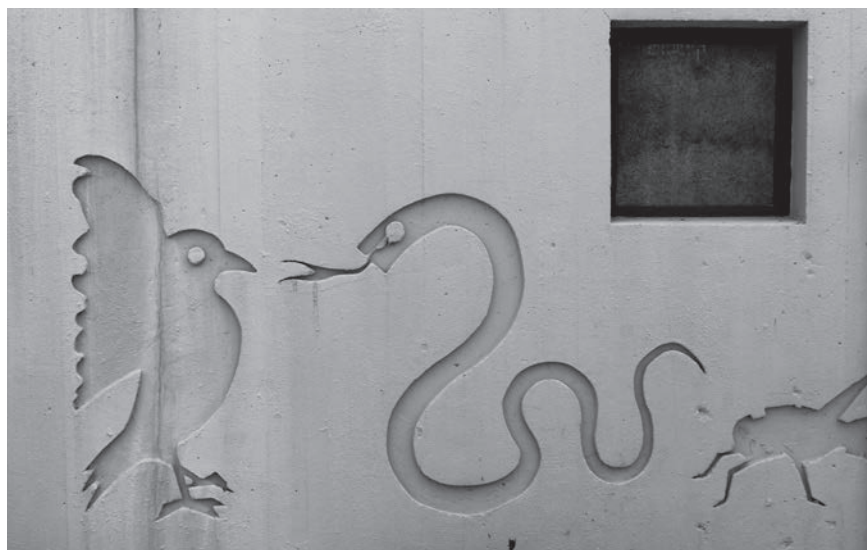
LA QUINTA GENERAZIONE

Il palazzetto dello sport è ora, che siamo soli nella selva, veramente il superstito del linguaggio, luogo di resistenza nel selvaggio, ha smesso di essere elemento orientante. Ora che il castello è caduto, il palazzetto, come la città che lo contiene, risulta legato a continui imprevisti. L'architettura non potrà dunque più aiutare all'interno del sentiero. I sopravvissuti sono luoghi impotenti, spazi che devono misurarsi con ciò che intanto confonde anche gli ultimi simboli, per essere più che mai resistenti nel senso di come Agamben descrive impotenza e resistenza. L'impotenza, dice il filosofo analizzando Aristotele, è la potenza più intima perché questa traccia le sue regole grazie alla relazione che instaura con la sua perdita, mantenendosi vera. La facoltà di esercitare la nostra impotenza indica l'unica possibilità di raggiungere ciò che è potenza, qualunque potenza contiene il suo contrario, racchiudendo in sé ulteriori occasioni. "La potenza di-non non è un'altra potenza accanto alla potenza di: è la sua inoperosità, ciò che risulta dalla disattivazione dello schema potenza/atto" * ↓. Agamben prosegue e parla della resistenza come la forza che inibisce l'atto, impedendo all'azione di compiersi come tale; nella resistenza, allora, l'opera si trasforma e diventa opportunità. Resistere significa permettere la realizzazione di ciò che non è potenza, è la capacità di poter non esaurire l'opera. Risulta esserci dunque, all'interno dell'atto e dello stile, un gesto impotente e resistente, qualcosa che potrà essere altro. In questo modo si schiudono le sfere della disponibilità, per condurre l'azione verso nuovi e ulteriori esiti * ▲.

Questa è la prospettiva che pare avvicinarsi quando guardiamo i superstiti nella selva e la loro ormai caduta operosità. Il palazzetto sopravvive, è un'architettura non occupata dalla natura, ma resistente alla selva e per questo veramente miste-

riosa. Sembra quindi che Sylva renda irrimediabilmente impotenti tutte le cose, il palazzetto oggi, non potendo più orientare, esprime una piena disoccupazione nel fuoco, lascia che questo riparta da prima del suo processo o si trasformi in un incendio, come il Santo dalle sembianze mostruose del libro di Ivanov. La selva è la forza che, avvicinandosi, rende inattivo ogni desiderio di potenza, costringe i superstiti, la città, il palazzetto, la fortezza Ubaldina alla resistenza, permette all'architettura di essere ai nostri occhi, forse come mai lo è stata, realmente inoperosa, pura potenza della *potenza di-non*, vera, prima e ultima possibilità; basta solo entrare, senza la paura di incontrare cinocefali.

Tatuaggi che marchiano la faccia dell'architettura. Le impressioni in cemento armato realizzate da Aldo Turchiaro: un grillo, un serpente e un volatile.
Ph. Sebastiano Ciminari, 2023



399

✠ “Gocciolando verso l’orizzonte, Kirill pensò che quella bruma gli stava succhiando tutte le forze. Mentre viaggiavano nella foschia opalescente, lo sguardo si aggrappava esasperato ai contorni incerti degli alberi e della strada, sforzandosi di condensare gli oggetti nella loro abituale forma nitida, con l’unico risultato di sfinire inutilmente nel cervello”. A. Ivanov, *I cinocefali*, Volland, Roma 2020, p. 1; ed. or. *Psoglavcy*, 2011.

∞ “Il Cinocefalo era stato raffigurato in tutta la sua statura. Si stagliava su uno sfondo celeste, con indosso una veste blu e stivali neri, ai cui gambali erano annodati degli strani fazzoletti. Il petto e l’addome del Cinocefalo erano coperti da una corazza. Con la mano destra, leggermente abbassata il Cinocefalo reggeva una croce all’apparenza fragile, con tre barre trasversali, una piccola, una grande e una diagonale. Nella mano sinistra, sollevata, teneva una lancia lunga e sottile. Dalle sue spalle cadeva in pieghe un mantello scarlatto, fermato all’altezza della gola. La parte più importante però era la testa. Di un fulvo scuro, pelosa, con orecchie a punta, da animale. Kirill non l’avrebbe definita una testa di cane. Era uno strano incrocio tra un luccio e un formichiere, un ibrido assurdo e ingenuo e perciò particolarmente convincente. In fondo, l’artista non avrebbe avuto difficoltà a disegnare un cane, e se aveva raffigurato qualcosa di diverso allora non voleva semplicemente appiccicare una testa canina sulle spalle umane, no, aveva dipinto questo mostro dal vero. Dunque, il mostro esisteva nella realtà. La sua aureola dorata sembrava uno strano colletto a gorgiera, indossato da un barone dei lupi mannari nel Medioevo”. Ivi, p. 27.

⇓ Cfr. G. Agamben, *Il fuoco e il racconto*, Nottetempo, Milano 2014.

Λ G. Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Einaudi, Torino 1993, p. 353, citato in G. Agamben, *op. cit.*, p. 353.

└ G. Agamben, *op. cit.*, p. 14.

⌋ Cfr. <https://statistica.regione.marche.it/Marche-in-Numeri/Ambiente-e-Territorio>, consultato il 28/03/2023

* C. Toraldo di Francia, *Postatomic*, in “Mappe”, 4, luglio 2014, p. 151.

|| *Ibid.*

┘ Cfr. M. Fuksas, A. Turchiaro, *Proposta di lavoro integrato architetto/pittore*, Spazioarte, Roma 1975. Si tratta di un incontro-dibattito con gli autori del progetto, il critico Dario Micacchi, gli architetti Bruschi e Raj, e un rappresentante sindacale, tenutosi il 16/04/1975 a Roma.

✠✠ Cfr. F. Rambert, *Massimiliano Fuksas*, Editions du Regard, Paris 1997, pp. 22-23.

✠✠ Si trova traccia del progetto di Massimiliano Fuksas in L. Ciccarelli, *Guida all’architettura nelle Marche 1900-2015*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 92-93; M. Pisani, *Massimiliano Fuksas architetto*, Gangemi, Roma 1988, pp. 16-18, 105; R. Lenci, *Massimiliano Fuksas. Oscillazioni e*

SUPERSTITI

sconfinamenti, Testo & Immagine, Roma 1996, pp. 9-10; M. Fuksas, *Neue Bauten und Projekte*, Artemis, Zürich 1994, pp. 10-11.

✠✠ Cfr. M. Pisani, *op. cit.*

✠⇓ G. Agamben, *op. cit.*, p. 52.

✠Λ “Si tratta – io credo – di una inoperosità interna, per così dire, alla stessa operazione, di una prassi *sui generis* che, nell’opera, espone e contempla innanzitutto la potenza, una potenza che non precede l’opera, ma l’accompagna e fa vivere e apre in possibilità. La vita, che contempla la propria potenza di agire e di non agire, si rende inoperosa in tutte le sue operazioni, vive soltanto la sua vivibilità”. Ivi, p. 58.

ANTIVILLA. L'EVOLUZIONE OPPORTUNISTA DI UN'ARCHITETTURA (NON SOLO) DOMESTICA

ALESSANDRO VALENTI

Progetto indagato
Brandlhuber+ Emde, Burlon, *Antivilla*, Potsdam, 2015

401

ANTIVILLA

L'architettura può essere sorprendente e mostruosa. Esistono edifici che si presentano come creature incredibili, animali selvaggi, bestie difficili da addomesticare che sono portatori di turbamento, di pulsioni ribelli e talvolta contraddittorie. Estranee al contesto, dissonanti per volontà o per destino, queste costruzioni, distanti dai feticci della razionalità, attuano un recupero dell'immaginario e manifestano la propria espressività attraverso forme lontane dal senso comune e fattezze per le quali, poiché trasgrediscono evidentemente le norme estetiche vigenti, si può provare repulsione e diffidenza ma anche fatale attrazione.

Spesso le loro sembianze, non riconducibili a concetti esatti, restituiscono agli occhi di chi le guarda un'impressione di imperfezione, quella "tipica dei momenti di passaggio, dell'attraversamento di soglie catastrofiche che fanno precipitare una forma in un'altra: il girino diventa rana, ma nell'atto della trasformazione è un essere incompiuto, che può diventare qualsiasi altra cosa"¹. Sono opere imperfette e quindi problematiche perché costringono a ripensare e considerare diversamente la realtà che mettono in crisi. A ben vedere, talvolta, si tratta di organismi che auto-evolvono, mutano, fino ad approdare a sembianze dalla sconcertante bellezza, una bellezza meno perfetta e scontata che appartiene a ciò che per certi versi è incantato, non corrotto dalla preoccupazione di allinearsi all'ordinario: la perla irregolare e scabra che è una delle accezioni del sostantivo spagnolo *barrueco* (barocco), termine utilizzato nel Settecento nel *Dictionnaire de Trevoux*, opera storica che riassume i dizionari francesi del XVII secolo, per designare con una sfumatura negativa ciò che era contorto, grottesco e bizzarro.

Se torniamo indietro all'arte barocca, si trattava di opere deliberatamente anticlassiche dove all'adesione alle rigide regole degli stili si sostituiva il capriccio dell'artista, il *mythos* che scavalcava il *logos*. Tuttavia, può succedere che il fattore scatenante sia riconducibile, adottando un punto di vista alternativo che prende ispirazione dalla natura, a quella che in biologia viene definita l'utilità attuale, cioè l'assunzione, ad un certo punto, di caratteristiche che aumentano la capacità di sopravvivenza indipendentemente da come queste siano comparse nella storia della specie, caratteri esistenti (cooptati) che non sono stati modellati dalla selezione naturale per il loro ruolo attuale.

Viene alla mente la parola *exaptation*, un termine interessante, che mancava nella scienza della forma, coniato nel 1982 dai paleontologi Stephen J. Gould ed Elisabeth S. Vrba per indicare come gli organismi spesso riadattino in modo opportunistico strutture già a disposizione per funzioni inedite. È un concetto affascinante: in ballo c'è il rapporto tra ottimizzazione e imperfezione in natura, con la conseguente crisi della visione adattazionista tipi-

ca del Novecento e un ampliamento, o superamento, del concetto di adattamento inteso come cambiamento per una migliore funzione, con l'introduzione parallela del concetto di effetto fortuito: qualcosa di causato, di prodotto, un risultato o una conseguenza⁸.

Nel mondo animale esistono molti esempi di *exaptation* che illustrano bene il senso del neologismo, ad esempio quello delle piume degli uccelli che, in origine, avevano la funzione di regolare la temperatura corporea (adattamento inteso come processo storico di cambiamento). Queste, plasmate inizialmente dalla selezione naturale per una particolare funzione, sono state cooptate in un secondo momento per un nuovo uso: l'essere un ornamento dei maschi per attirare le femmine. Un'ulteriore successiva cooptazione, per un uso attuale, è l'essere divenute utili per il volo. Le due ultime caratteristiche sono entrambe casi lampanti di *exaptation*: l'utilità contingente li rende "atti" (*aptus*) ma non sono stati progettati dall'evoluzione per queste finalità e quindi non sono 'ad-atti' (*ad-aptus*).

In questa idea di bricolage dell'evoluzione, che contempla lo studio dei caratteri che contribuiscono a garantire il futuro a una specie, mi piace inserire il caso di Antivilla, progetto "difforme" di riuso di Brandlhuber+Emde, Burlon⁹, villa-non-villa, un tempo stabilimento di lingerie della Repubblica Democratica Tedesca Ernst Lück a Krampnitz (a sud ovest di Berlino), assunta improvvisamente a una seconda vita, dopo rocambolesche vicende giudiziarie e amministrative, il cui aspetto simbolico che manifesta l'abbandono della conformità, insieme con la connotazione naturalistica del nuovo guscio scabro, sollecita i sensi, il pensiero, i sentimenti, la visione.

Non è un animale domestico Antivilla. È una creatura indomita, strana ed estranea, apparentemente spaventosa e illogica, capace di destare meraviglia e per questo meritevole di entrare tra le pagine di un bestiario, magica ambientazione di questo scritto e metafora che d'ora in avanti qui adotteremo.

Del resto "nei bestiari medioevali più che galline e cani si trovano draghi e tigri, ovvero animali refrattari all'addomesticazione"¹⁰: per il cacciatore sono prede sfuggenti difficili da catturare, per lo zoologo sono oggetto di studio e ricerca e dunque campo di sperimentazione. La cosa non stupisce: "l'immaginario – il mitico, il fantastico – considerati come facenti parte d'un terreno vago, dai confini imprecisi, dove si ordiscono le strutture d'ogni creatività, e da cui prendono vita molte delle nostre ideazioni letterarie, pittoriche, musicali, ma anche filosofiche (e perché no scientifiche) è certo un territorio che merita di essere esplorato"¹¹.

Dunque avviciniamoci a questa insolita presenza per scoprire che è un essere straordinario, poco compatibile con i luoghi comuni di certa architettura recuperata o sostituita, costruito

consapevolmente e liberamente su una struttura esistente e obsolescente, riflesso di un immaginario vivido capace di prefigurare altri scenari possibili che magari tengono conto dell'invecchiamento della popolazione, dell'aumento della diversità culturale e dei nuovi modi di vivere che si distaccano da quello del nucleo familiare tradizionale. È altresì un atto iconico, e, per estensione, un manifesto formale, sociale e culturale indimenticabile, ricavato da un oggetto assolutamente dimenticabile¹².

Vista nel paesaggio, a pochi passi dal lago di Krampnitz tra le tante ville ristrutturate che punteggiano la periferia di Potsdam, la conchiglia bitorzoluta in calce spruzzata che ingloba il volume stereometrico della precedente fabbrica, sfuggita chissà come alla demolizione, sembra il prodotto di generazioni di molluschi, l'habitat precario e disarmonico di un parassita che raccoglie ciò che non ha più uno scopo, lo ricicla e lo rende parte stessa del suo corpo, interfaccia concettuale e materiale dell'interazione tra uomo e artefatto.

Il risultato è un cambio di stato, una forma che può essere usata in modo nuovo ma che non è predeterminata, capace di ottimizzare lo spazio interno con lo scopo di rendere più fluido e adatto ai bisogni attuali ciò che appariva in precedenza immobile e immutabile. "Non è una forma di design sofisticato, di raffinatezza. È l'esatto opposto. È una forma di immediatezza, anche per quanto concerne le aspettative, non immediatamente soddisfatte riguardo all'aspetto che le superfici dovrebbero avere. Ma poi questa non-soddisfazione multipla produce uno spazio completamente nuovo. E, come ci dice la matematica, un doppio negativo dà sempre un positivo"¹³.

Antivilla, in effetti, che fisicamente si sviluppa su una superficie rettangolare di circa 500 metri quadri, è grande quanto e più di una villa tradizionale su due piani ma non è propriamente utilizzata come tale e non è nemmeno completamente definita né facilmente definibile. Entrandovi, non si può, a prima vista, stabilire la forma d'uso dello spazio e neppure dare dei nomi alle stanze che peraltro non esistono poiché, per creare una spazialità fluida e aperta, e ospitare funzioni provocatoriamente pubbliche, tutte le pareti non portanti sono state demolite negando di fatto la logica della riprivatizzazione, con l'invaso che può fungere da casa ma può anche essere un "villaggio".

Molto di questa indeterminatezza, che ha cambiato le sorti della precedente distribuzione, ha a che fare con i mobili e con gli oggetti che ne suggeriscono la funzione attraverso apporti temporali o temporanei che mettono in campo co-organizzazioni spaziali. La presenza di un arredo – che sia un tavolo ottenuto da un tronco d'albero, un letto, una sedia, un armadio – aiuta senz'altro a identificare un'attività che può coincidere o meno

Brandlhuber+ Emde, Burlon, *Antivilla*, Potsdam, 2015. Il volume scabro di Antivilla, caratterizzato dalla scorza materica dell'involucro e dalle grandi finestre che sono squarci nella muratura. © Ph. Erica Overmeer



con un luogo fisico ma è pur vero che su un tavolo oggi non ci si limita a mangiare, così come in un letto non ci si limita a dormire. Tra i mobili presenti nella casa spiccano quelli disegnati e realizzati da Muller Van Severen, che fondamentalmente sono telai metallici elementari che non esplicitano usi specifici finché non vengono corredati da tessuti più o meno tesi a formare sedute o da superfici orizzontali e verticali pensate per essere piani o ante.

È un'interessante riflessione sul ruolo contemporaneo degli arredi. "Lo spazio non è definito dal modo in cui viene usato, ma può rendere possibili certi utilizzi. E attraverso l'arredamento, spesso può assumere simultaneamente diverse funzioni" ¹¹. Tutto – per il fatto che non esistono più le pareti che dividono gli interni – può essere camera da letto, oppure cucina o luogo di lavoro. Questa mobilità – dove tutto è sovrapposto in parallelo, che non va confusa con la disposizione a pianta aperta dove esistono ancora specifiche funzioni – testimonia come tra le qualità di Antivilla ci sia il dinamismo: l'immaginario che sottende la sua ideazione è legato a situazioni che non possono essere quelle statiche, armoniche, simmetriche e rassicuranti che costituivano il piedistallo della precedente costruzione. Nuove costanti si fanno avanti, e contemplan concetti quali la dissimmetria o la disritmia ottenuti con mezzi assolutamente radicali, "anti" per così dire.

La deviazione di senso (e di uso) fortemente voluta dal team di progettisti, corrisponde alla presa di distanza dalla canonicità dei codici formali e funzionali in vigore nell'architettura convenzionale, sia vista da fuori, sia vissuta da dentro, nonché dalla rigidità e fissità delle norme edilizie vigenti.

Non più banditi con sdegno, il brutto e l'informe vengono valorizzati come stimolo per una creatività promettente che si misura in maniera consapevole e fruttuosa con le disarmonie dell'esistere e con nuove possibilità espressive ed esperienziali. Il tutto intorno e dentro una costruzione, miracolosamente scampata all'oblio (che ora è sede di continue iniziative che ne determinano di volta in volta l'uso) che prima di evolvere, e diventare altro da sé, aveva condotto un'esistenza anonima finendo per diventare un rifiuto della storia, un vero e proprio relitto alla deriva. Nella sua sopravvivenza, effetto dell'incredibile trasformazione, è rintracciabile una matrice polemica che rimanda al gusto di accettare e inglobare nel processo creativo la precarietà, la stessa di una casa progettata in tempi di mutamenti e preoccupazioni, causa di turbamenti forieri da sempre, nella storia dell'uomo, di opere dissacranti e provocatorie.

È un cambiamento che, parlando di sfide del nostro tempo (culturali, demografiche, ambientali ecc.) è evidentemente nell'aria: "in questo momento il nostro privilegio è in discussione, e ciò

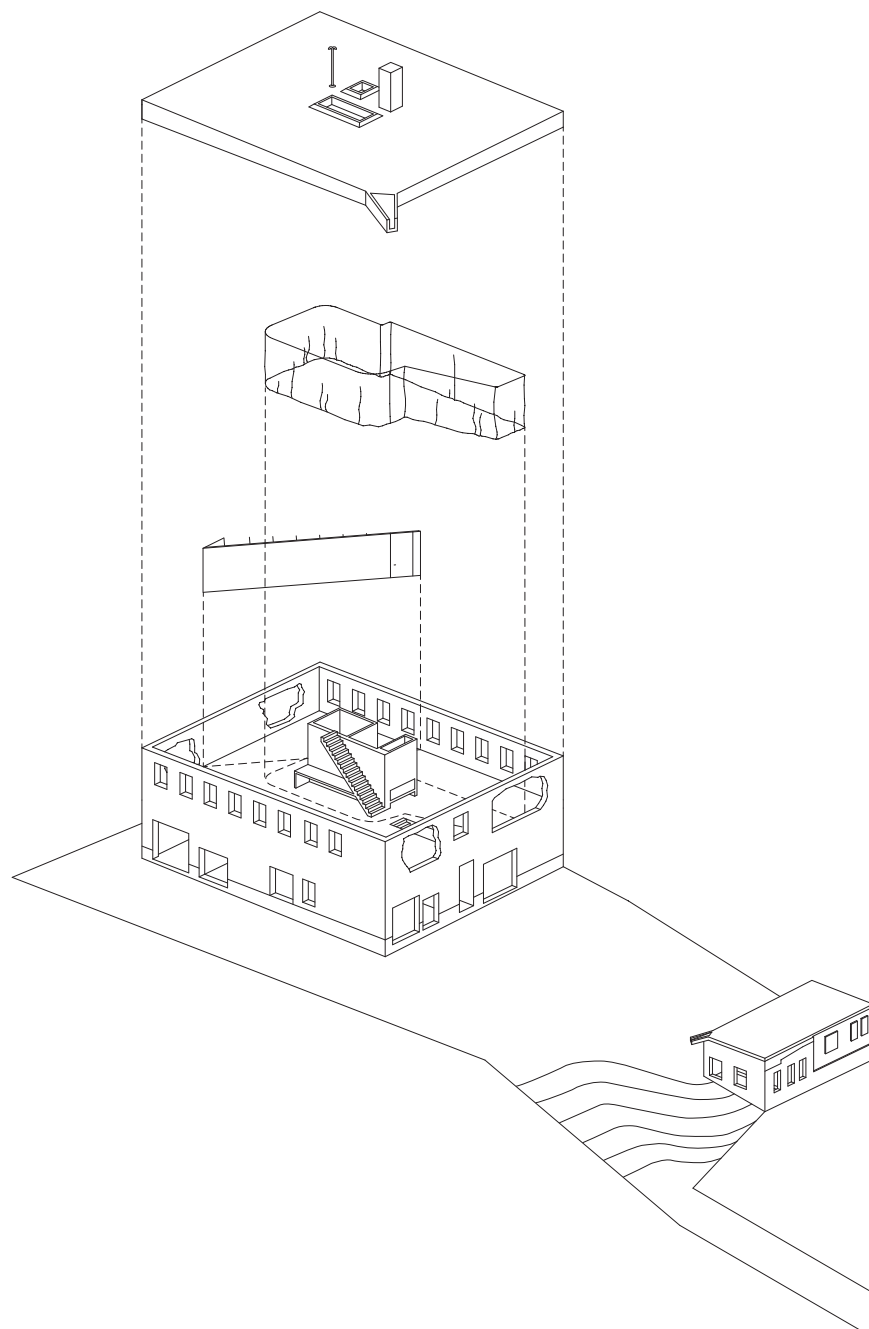
genera una certa precarietà che si va riflettendo nel ruolo degli oggetti e delle case”¹. Per Arno Brandhuber, che già in un precedente progetto berlinese, che poi era la sua stessa casa – il *building* al civico 9 di Brunnenstraße –, si era misurato con la sregolatezza e il produrre effetti sorprendenti con poco, si è trattato di un’opportunità per aprire (anche letteralmente e non solo metaforicamente) una breccia estetica nella costruzione brandendo un martello pneumatico per generare squarci al posto delle finestre: particolari esteticamente scorretti che deviano dalle norme architettoniche per porsi come errori programmati in netto contrasto con le piccole bucaie regolari delle architetture della DDR.

Il suo, in fondo, è un riorientamento dell’architettura che prevede una ristrutturazione concettuale ed economica volta a indagare nuovi *topics* e nuovi ambiti ma anche nuove condizioni di produzione capaci di promuovere processi di revisione che allentino gli standard o li definiscano con minore precisione. È un guardarsi intorno per comprendere meglio le questioni contemporanee che devono essere messe alla base di qualsiasi progetto architettonico.

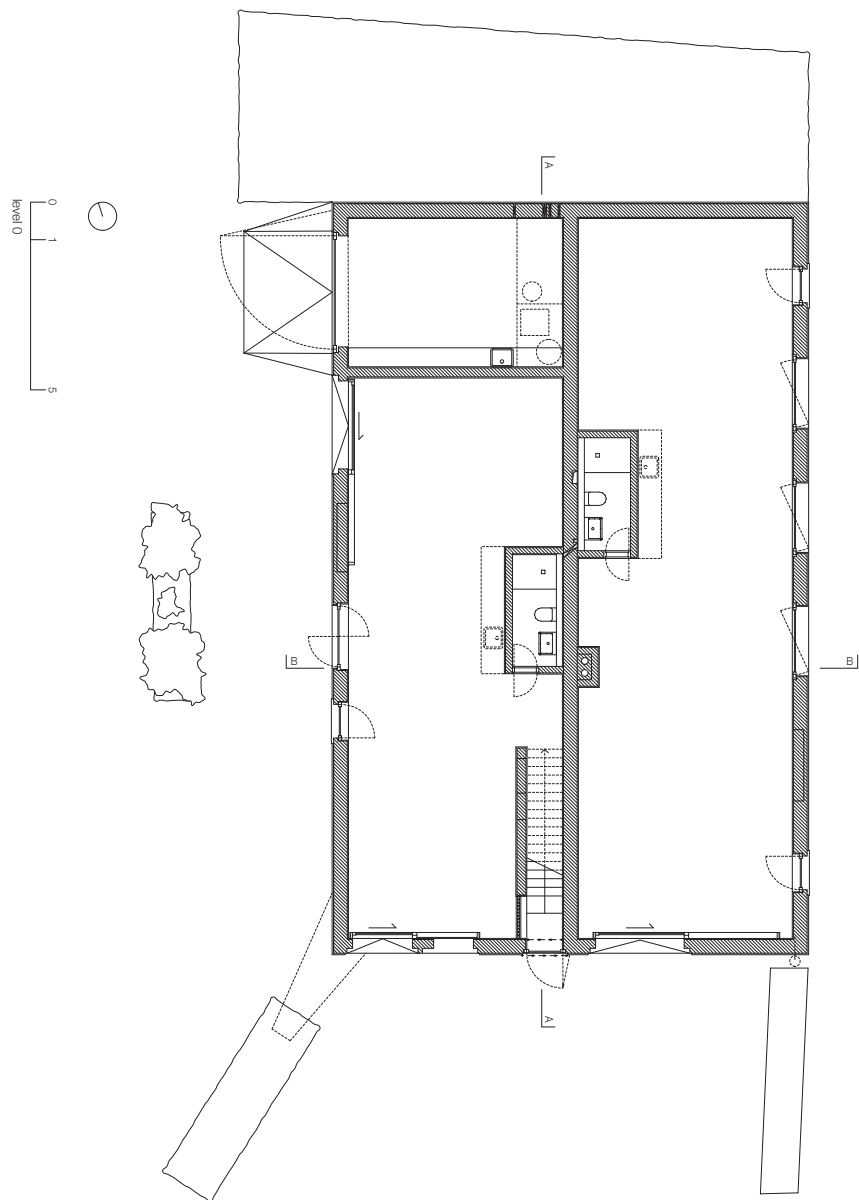
Tornando alle finestre, la questione non era trovare le dimensioni adatte o ricorrere al determinismo di una sagoma più o meno nota, quanto fare, dall’interno, un buco – e niente di più o di meno di un buco – in un muro di mattoni cieco dietro il quale si nascondevano inspiegabilmente (per una villa) la vista del lago da una parte e quella della foresta dall’altra.

L’anarchia del gesto, frutto di una spontaneità disarmante, è un riferimento potente al film *Themroc* di Claude Faraldo, uscito in Italia con il titolo *Il mangiaguardie*, pellicola francese del 1973 con Michel Piccoli che, nelle vesti del protagonista, un imbianchino parigino che vive in un edificio intensivo con la madre e la sorella, si barriera in una stanza della propria casa in periferia e sventra a picconate la parete che si affaccia sul cortile condominiale mostrandosi al mondo esterno. L’azione demolitrice, per certi versi catartica, lo espone teatralmente a un vicinato povero e disgraziato quanto lui, muto, incapace di comunicare, invischiato dentro una realtà fastidiosa popolata da macchine rumorose, clacson assordanti, metropolitane affollate, porte che sbattono, colpi di tosse, folle intente a spostarsi da casa al lavoro, cartellini timbrati all’ingresso delle fabbriche². Trasfigurata dal varco, aperto in corrispondenza della finestra ormai divelta, la stanza murata dall’interno e squarciata verso l’esterno diventa una tana o, meglio, una caverna, metafora del fatto che a volte bisogna regredire per progredire. Da questo spazio compromesso, che inizia a significare e a comunicare grazie all’intervento umano compiuto sulla materia in una maniera inevitabilmente interpreta-

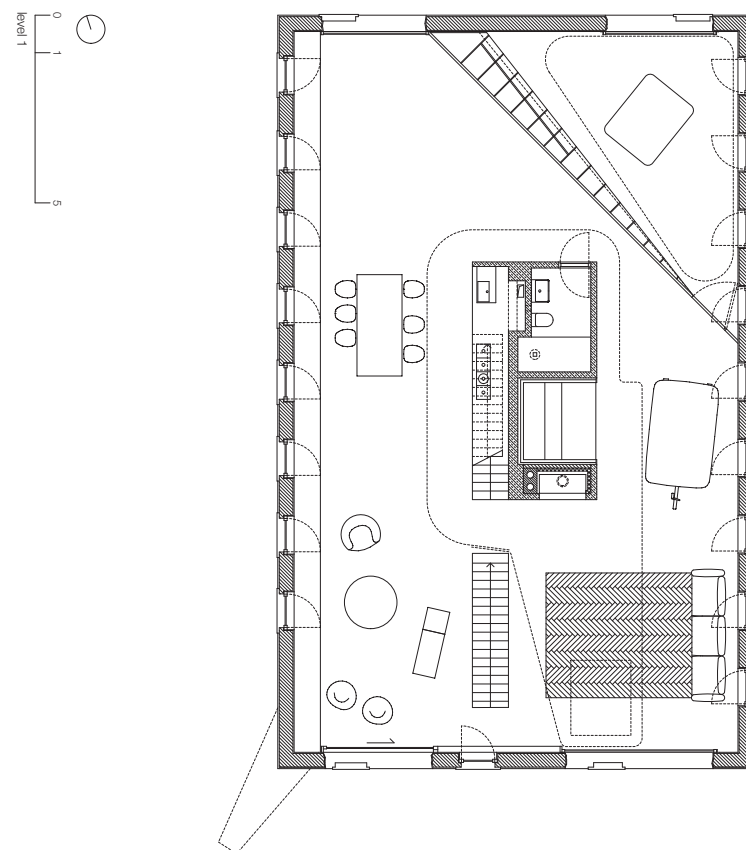
Brandhuber+ Emde, Burlon, *Antivilla*, Potsdam, 2015. Il concept di Antivilla, con evidenziati gli interventi fondamentali che ne hanno rivoluzionato la forma d’uso. © Brandhuber+ Team



Brandhuber+ Emde, Burlon, *Antivilla*, Potsdam, 2015. La pianta del primo livello, risultato di minimi cambiamenti della distribuzione originaria.
© Brandhuber+ Team



Brandhuber+ Emde, Burlon, *Antivilla*, Potsdam, 2015. La pianta del secondo livello, completamente svuotata dalle partizioni interne degli uffici e riorganizzata funzionalmente nel segno della fluidità. © Brandhuber+ Team



tiva, prende il via una rivolta privata, altamente contagiosa, che coinvolge sempre più persone del quartiere alla ricerca di una libertà negata dalle troppe regole imposte dalla civiltà, compresi i confini ufficialmente sanciti tra spazio privato e pubblico, intimo e collettivo, o i limiti del corpo.

La dissidenza di Antivilla, estetica e concettuale, con il suo aspetto kitsch e hipster e la sua decomposizione spaziale disinibita, omaggia in qualche modo la pulsione di rivolta propria degli anni Settanta, interpretata attraverso la citazione di un film sperimentale e surreale, privo di dialoghi, che mischia il cinema militante al teatro dell'assurdo e rimanda agli scenari apocalittici di Marco Ferreri e alla visionarietà di *Week-end. Un uomo e una donna dal sabato alla domenica* (1967) di Jean-Luc Godard. La follia del singolo – che poi è apparente – diventa collettiva e altro non è che un modo di reagire alla follia reale che regola e svislisce il quotidiano. Il messaggio è chiaro: per evitare di ritrovarsi senza via di uscita in un futuro che rischia di diventare una gabbia tenuta su da norme che rendono impossibile progettare responsabilmente alla luce dei contesti e delle emergenze attuali, arriva l'invito di Brandlhuber alla ribellione rispetto a quanto concepito nel segno del limite. La sua voglia di rivoluzionare la pratica progettuale, evidente nell'edificio prima citato nel cuore del quartiere Mitte, risultato di una demolizione che aveva generato un vuoto nel tessuto urbano rimpiazzato da un innesto che ripensava i confini tra dentro e fuori, pubblico e privato, architettura e design, qui diventa la trasformazione del materiale preesistente.

Il magazzino tessile VEB risalente agli anni Ottanta, spazio dove la vita può riprendere a partire dall'energia in esso contenuta, si trasforma improvvisamente da poco interessante in interessante grazie alla cooptazione di caratteri a cui viene affidato un nuovo uso (e un nuovo aspetto) prima non contemplato. C'è in tutto questo qualcosa che rimanda alla cultura squisitamente berlinese che ripropone, per certi versi, il tema del binomio contestuale-universale. Penso, ad esempio, ai movimenti *squatter* che hanno rinegoziato e legalizzato il fenomeno dell'occupazione abusiva degli edifici introducendo la questione del *rehab squatting*: occupare per risanare. Chissà se l'allusione a simili pratiche è ammessa se parliamo dei processi culturali e materiali che hanno guidato la ristrutturazione della fabbrica Ernst Lück, area ridestinata a zona residenziale di lusso dove il piano regolatore – deliberatamente disatteso – prevedeva tre case unifamiliari di 150 metri quadri ciascuna in sostituzione (al ribasso) della cubatura esistente.

Come si legge dalla relazione di progetto degli architetti, quello che ha generato Antivilla non è stato un *restyling* dell'invo-

lucro esterno che ne ha aggiornato l'aspetto fisco, né un miglioramento della costruzione inteso come esercizio di *beautification*. Al contrario, come già accennato, l'operazione si è basata sulla messa in discussione degli standard fissati dalle normative edilizie vigenti e sulla proposizione di una nuova concezione aggiornata, sia dell'architettura sia dell'ambiente, dimostrazione concreta che progettare significa di più che combinare materiali con dispendio di energia e costi. Da qui la scelta di opporsi ai regolamenti, all'estetica e al contesto economico delle ville circostanti con un atteggiamento culturale che usa l'ironia con serietà e la *gravitas* con ironia. Da qui l'idea dell'anti-villa come alternativa all'ideale moderno della casa di campagna, risultato della seconda vita di una costruzione esistente resa possibile da alcuni piccoli ma fondamentali cambiamenti grazie a un progetto che considera l'architettura in modo sistemico come un processo aperto, poroso, che va oltre l'oggetto finito.

Non è tutto: sì, perché l'edificio abbandonato non era appetibile per eventuali investitori a causa degli eccessivi costi di demolizione. In più un apposito regolamento stabiliva che la ricostruzione a scopi abitativi avrebbe potuto contare soltanto sul 20% del volume esistente, motivo che ha portato alla decisione di prevedere un uso misto dell'edificio, che contemplasse uno studio e un'abitazione, con il mantenimento della volumetria nella sua interezza. Oggi, ad Antivilla, di proprietà dello stesso Brandlhuber, può esserci un giorno un convegno e quello dopo un laboratorio. Contemporaneamente possono arrivare amici e familiari a cui serve la casa nel week end.

Il resto della storia di questa architettura dissidente è quello di un capolavoro fuori dagli schemi, che ha reso il "grezzo" ancora più "grezzo" radicalizzando il carattere degli elementi esistenti proiettandoli nel futuro. Il tetto a capanna, che conteneva amianto, è stato rimosso e rimpiazzato con uno panoramico di nuova concezione, praticabile eppure privo di ringhiera. Le partizioni interne degli uffici sono state demolite e sostituite con un nucleo centrale in calcestruzzo di 20 metri quadri – esteso su entrambi i piani – che funge da sostegno alla nuova copertura. Al suo interno, al secondo livello, sono stati inseriti un bagno, una cucina, una sauna e un camino. La distribuzione verticale è stata ripensata: la scala di manutenzione adiacente è stata utilizzata per accedere al tetto tramite una botola idraulica che è poi un taglio nell'edificio in stile Gordon Matta-Clark. Al piano terra, gli spazi già esistenti, il magazzino e il garage, sono stati mantenuti sostanzialmente invariati. La realizzazione del nuovo tetto, strutturalmente indipendente dalle facciate nord e sud, ha consentito di inserire aperture fino a cinque metri di larghezza nelle

pareti esistenti. Queste finestre, di cui abbiamo già ampiamente parlato e che sembrano grandi occhi, sono il risultato del lavoro collettivo di una dozzina di amici, invitati per un pranzo in cantiere, che hanno spaccato a martellate il muro in un rituale collettivo quasi orgiastico che ha fatto conquistare ad Antivilla l'appellativo di *orgytechture*.

Visto dall'interno lo spazio è caratterizzato da un invaso monocromatico, che vuole essere un elogio al cemento, che ne esalta la fluidità e la continuità. La struttura originale in mattoni, intonacata con una sottile malta grigia, è stata conservata, così come la superficie esterna, originariamente rivestita da intonaco grezzo, che è stata semplicemente finita con fango di calce grigio.

Sia fuori che dentro sono evidenti il culto della ruvidezza e dell'anti-gusto che, però, non esprimono soltanto una posizione estetica ma anche una reazione alle convenzioni dell'architettura. L'edificio, sfidando ancora una volta le procedure, non è isolato termicamente, ad eccezione del nuovo tetto, e se la cava benissimo senza spessi strati applicati sulle facciate. Per soddisfare le normative energetiche tedesche, il piano superiore è stato suddiviso in diverse zone climatiche, calcolate separatamente. I tubi geotermici a pavimento forniscono il riscaldamento di base e garantiscono il minimo richiesto, implementato da una stufa utilizzata per la sauna che funge da ulteriore produzione di calore. Intorno ad essa si possono tirare tende trasparenti in PVC al fine di creare zone a temperature differenziate più calde e intime nei mesi invernali, quando lo spazio riscaldato si riduce a un'area centrale di circa 70 metri quadri. Nella stagione estiva, la tenda può espandersi aumentando la propria superficie fino ad arrivare a 250 metri quadri disegnando un paesaggio aperto.

Emerge l'idea dell'architetto come figura che comprende e rispetta la natura e ne trasforma le energie a proprio vantaggio senza azioni muscolari. Mantenendo intatta la sensazione di fluidità e ampiezza degli spazi interni, le tende, che sostituiscono eventuali divisioni fisse e assicurano che l'aria calda e fredda non possano scambiarsi facilmente, consentono condizioni climatiche flessibili, in armonia con quanto succede all'esterno, mettendo insieme l'aspetto costruttivo con quello energetico attraverso una strategia a bassa tecnologia ecologica ed economicamente sostenibile. E quanto Reyner Banham auspicava nel suo libro *Architecture of the Well-Tempered Environment* (1969). Lo citiamo in chiusura di questo testo ricordando le sue parole: "l'arte e la professione del costruire non possono essere separate in due entità intellettualmente distinte – *strutture architettoniche*, da una parte, e dall'altra *servizi meccanici*. Anche se le abitudini industriali e le regole commerciali sembrano imporre una tale suddivisione, essa rimane falsa" ¶¶.

Brandlhuber+ Emde, Burlon, *Antivilla*, Potsdam, 2015. La ruvidezza e l'antigusto dell'architettura di Antivilla nel contesto delle ville borghesi di Potsdam. © Ph. Erica Overmeer



Brandhuber+ Emde, Burlon, *Antivilla*, Potsdam, 2015. La fluidità e la continuità della spazialità interna, elogio materico all'uso del cemento.
© Ph. Erica Overmeer



Brandhuber+ Emde, Burlon, *Antivilla*, Potsdam, 2015. La vista “forzata” verso il lago, frutto di martellate e picconate che hanno aperto brecce nelle facciate nord e sud della villa. © Ph. Erica Overmeer



Brandlhuber+ Emde, Burlon, *Antivilla*, Potsdam, 2015. Il sistema di tende trasparenti in PVC che organizza la distribuzione dello spazio interno e assicura condizioni climatiche flessibili. © Ph. Erica Overmeer



Brandlhuber+ Emde, Burlon, *Antivilla*, Potsdam, 2015. La mancanza di partizioni interne affidata alla mobilità delle tende e al ruolo multitasking degli arredi. © Ph. Erica Overmeer



Brandlhuber+ Emde, Burlon, *Antivilla*, Potsdam, 2015. Il nucleo centrale in calcestruzzo di 20 metri quadri che funge da sostegno alla nuova copertura e ingloba un bagno, una cucina, una sauna e un camino. © Ph. Erica Overmeer



M.C. Rampiconi, *Imperfezione. Il fascino discreto delle cose storte*, Castelveccchi, Roma 2005, p. 70.



Si veda S.J. Gould, E.S. Vrba, *Exaptation. Il bricolage dell'evoluzione*, a cura di T. Pievani, Bollati Boringhieri, Torino 2011; ed. or. *Exaptation A Missing Term in the Science of Form*, in "Paleobiology", 8, 1, inverno 1982, pp. 4-15, *Exaptation: A Crucial Tool for an Evolutionary Psychology*, in "Journal of Social Issues", 47, 3, autunno 1991, pp. 43-65.



Antivilla, edificio attualmente adibito ad atelier più abitazione, è un progetto di Brandlhuber+Emde, Burlon, situato a Krampnitz (Potsdam) in Germania. Concepito a partire dal 2010 e ultimato nel 2015, è frutto del lavoro di un team composto da: Romina Falk, Victoria Hlubek, Tobias Hönig, Cornelia Müller, Markus Rampl, Paul Reinhardt, Jacob Steinfelder, Caspar Viereckl. Alla progettazione hanno contribuito per la componente ingegneristica: Karin Guttman, Robert Hartfiel, Andreas Schulz (Pichler Ingenieure).



P. Alessandrini, *Bestiario Matematico. Mostri e strane creature nel regno dei numeri*, Hoepli, Milano 2021, p. 3.



G. Dorfles, *Elogio della disarmonia. Arte e vita tra logico e mitico* (1986), Skira, Milano 2009, p. 11.



Cfr. P. Conrad-Bercah, *Anti-villa*, in "Viceversa" online, 9 (*The (architectural) masterpiece*), a cura di D.T. Ferrando, M. Motta, G. Pala, B. Siegele, 2020, www.viceversamagazine.com/article/antivilla, consultato il 10/07/2022.



F. Burrichter (a cura di), *This Will Be the Place*, Rizzoli, Milano 2017, p. 51.



Ivi, p. 53.



Ivi, p. 49.



Cfr. G. Boschetto, "Themroc" (1973), di Claude Faraldo, in "Re-movies" online, 18 aprile 2020, www.re-movies.com/2020/04/18/themroc-1973-di-claude-faraldo, consultato il 10/07/2022.



R. Banham, *Ambiente e tecnica nell'architettura moderna*, a cura di B. Morabito, Laterza, Roma-Bari 1993, p. 1; ed. or. *The Architecture of Well-Tempered Environment*, Architectural Press, London 1969.

ROOM N. 1

MASSIMILIANO
GIBERTI

Progetto indagato

Joseph Hurley, Robert Clarworthy (direttori artistici), George Milo (decoratore degli interni), *Bates Motel*, 15 miglia da Fairvale, 1960

421

ROOM N. 1

Siamo tutti nelle nostre trappole private, bloccati in esse, e nessuno di noi può mai uscire. Noi graffiamo e graffiamo, ma solo all'aria, solo l'uno all'altro. E per tutto questo, non ci muoviamo mai di un centimetro.✱

La stanza n. 1 del *Bates Motel*, realizzata presso gli Universal Studios di Los Angeles nel 1960, è la location del film *Psycho*, diretto da Alfred Hitchcock e tratto dall'omonimo romanzo di Robert Bloch pubblicato l'anno precedente✱. L'interno, allestito presso lo studio 18 e curato da Joseph Hurley, Robert Clarworthy (direttori artistici) e George Milo (decoratore degli interni), è organizzato in quattro ambienti principali: la reception dell'hotel, l'ufficio-salotto retrostante che confina con la stanza da letto e il bagno. In questi quattro volumi parallelepipedi caratterizzati dal tipico design nato e cresciuto lungo le autostrade americane, prende forma il conflitto tra ordinario e straordinario, convenzionale ed eccezionale, che materializza in modo tangibile l'inesorabile orrore della quotidianità.

Hitchcock era inequivocabilmente interessato alla banalità del tipo di edificio. Il *Bates Motel* ha lo stesso grigiore della vita da segretaria della classe medio-bassa di Marion, la vittima del massacro che si compie nel bagno della stanza n. 1✱. Un luogo desolato, anonimo, neutro, proprio perché costruito rispettando tutti i canoni tipici dell'architettura per l'automobile, i cui codici linguistici e funzionali sono espressamente pensati per rendere l'esperienza del soggiorno nel motel, esattamente identica a quella che si potrebbe vivere in altri luoghi, omologhi, che sorgono lungo la rete viabilistica degli Stati Uniti. Il regista di *Psycho* ricerca esattamente questa atmosfera priva di ogni possibile enfasi per potervi innestare una classica reazione horror. Un evento esterno, tragico e inaspettato, interviene a ribaltare la realtà ordinaria: la ragazza ospite della camera n. 1 viene pugnalata a morte nella doccia. L'ordinario diventa straordinario nel momento in cui lo spazio della normalità si trasforma nella scena di un crimine e, soprattutto, quando questa scena è osservata attraverso una crepa sottile: il buco di una serratura, un foro nel muro nascosto da un quadro, lo schermo di una televisione o di uno smartphone. Il voyeur Norman Bates è a sua volta osservato da milioni di voyeur invisibili, gli spettatori del film di Hitchcock, la cui presenza è ancora più sinistra e inopportuna di quella del protagonista che spia la giovane Marion attraverso un piccolo foro nel muro. Le possibilità di visione dello spettatore sono condizionate dalla tecnica di ripresa e dai tagli nel montaggio, così come il campo visivo di Norman è vincolato dal diametro del buco dal quale osserva Marion e dalla posizione che il suo corpo mobile occupa nella stanza adiacente.

Ma la tecnica cinematografica di Hitchcock non si limita solamente a selezionare punti di vista parziali con il fine di aumentare la tensione e la curiosità nello spettatore; la sua narrazione si arricchisce di una serie di dettagli che spesso restano relegati sullo sfondo della scena ma che, ripetuti ossessivamente, finiscono per indirizzare le reazioni emotive del pubblico. La bestia in *Psycho* non è solo la stanza n. 1 ma sono soprattutto gli uccelli selvatici che la abitano: impagliati, riprodotti in quadri e stampe, o addirittura reincarnati nei caratteri dei personaggi. Paradigmatica in questo senso è la scena del salotto tra Norman e Marion. Questa sequenza si svolge nel retro della reception, un piccolo ambiente living abitato da numerosi uccelli impagliati. Norman spiega che la tassidermia è il suo hobby e che è stato lui a impagliare gli uccelli. Quando Marion nomina per la prima volta Norma, la madre di Norman, la macchina da presa cambia improvvisamente angolazione, inquadrando il protagonista dal basso, sovrastato da un grande gufo reale con le ali dispiegate. Ancora una traccia nascosta: quando Marion pronuncia il suo cognome Crane, che in inglese significa gru, come una specie di uccelli tipici delle zone umide, la macchina da presa la inquadra di fronte a un corvo impagliato, montato sulla parete e il cui becco sembra puntare proprio al suo collo, evocando il coltello di Norman che presto la ferirà a morte.

Il personaggio di Marion è associato a diverse figure di uccelli. Una di queste è un usignolo. Durante il pasto frugale consumato nel salotto della reception, Marion sgranocchia un piccolo pezzo di pane. Di conseguenza, Norman dice che lei “mangia come un uccellino”. Questo sgranocchiare il pane fa pensare a un piccolo e docile uccello; in effetti ci sono piccoli usignoli impagliati accanto alla donna seduta. Hitchcock trasmette il pericolo in cui si trova Marion nel momento in cui è seduta nella stessa stanza con l'uomo che ha ucciso gli usignoli a cui è associata.

Due quadri che ritraggono altrettanti piccoli uccelli sono l'unica altra cosa che Bates riesce a vedere della stanza n. 1, mentre spia Marion che si sta cambiando d'abito. Il buco nel muro, nascosto a sua volta da un quadro che rappresenta un uccello, seleziona la vista della ragazza associandola arbitrariamente a quella di un uccellino selvatico¹.

Il *Bates Motel* è un'architettura della visione, costruita per mostrare e nascondere, attraverso geometrie precise e trasparenze mediate. Un luogo che detta i comportamenti dei suoi ospiti, attraverso le regole non scritte dell'abitudine e dell'assuefazione a gesti, posture, modalità di interazione tra individui, ma che ne rivela la natura nascosta nel momento in cui questi vengono spinti nella loro solitudine².

A. Hitchcock, *Psycho*, United States of America, 1960, 109 min.

Rielaborazione grafica di Massimiliano Giberti, 2022





Il giornalista e scrittore Gay Talese racconta nel libro *Motel Voyeur*¹, la storia del suo lungo e complesso rapporto con Gerald Foos, titolare del Manor House Motel, alla periferia di Denver, nel quale per circa trent'anni ha spiato i suoi ospiti attraverso finte griglie per l'aerazione ricavate nel controsoffitto delle stanze. Foos, dopo aver contattato Talese in forma anonima ne diventa, col tempo, amico e confidente, invitandolo addirittura a visitare insieme a lui l'intercapedine nel tetto dell'hotel, condividendo l'esperienza dell'osservazione con il giornalista. Gerald Foos consegnerà a Talese una serie di diari collezionati nell'arco degli anni, nei quali sono riportati minuziosamente i dettagli di ogni sessione di osservazione, come se il voyeur stesse in realtà svolgendo una ricerca scientifica sulla socialità dei suoi ospiti. Proprio come accade per Norman Bates, anche Gerald Foos inizia progressivamente ad interagire con i clienti dell'hotel, seppure in modo indiretto, lasciando oggetti sotto al letto o nei cassetti, per osservare come le persone avrebbero reagito nel trovarli: piccole somme di denaro, riviste pornografiche, sex toys, che diventano strumenti di interattività tra l'osservatore e gli osservati.

Il processo di trasformazione da osservatore passivo a soggetto attivo nelle vite delle persone spiate si compie quando Foos sottrae una partita di droga nascosta da uno spacciatore in un condotto di aerazione presente in una delle stanze dell'hotel; questa azione produce una serie di reazioni che portano lo spacciatore ad uccidere la fidanzata, accusata ingiustamente della sparizione della droga. Tutto sotto lo sguardo nascosto di Foos.

Man mano che la sua misantropia si approfondiva, il linguaggio che usava sui clienti del motel sembrava sempre più una descrizione involontaria della sua stessa coscienza. Scrisse che si sentiva "sopraffatto dalla fantasia, dalla recitazione e dal gioco del mondo reale". Continuava: "le persone sono fondamentalmente disoneste e impure; imbrogliano e mentono e sono motivate dall'interesse personale". Sosteneva di essere diventato estremamente asociale e, quando non era in soffitta, evitava di vedere i suoi ospiti. ✱

La realtà che Foos osserva dal sottotetto del suo hotel non è la realtà che conosce. Le persone, nel chiuso delle quattro mura della loro stanza, si manifestano per quello che sono effettivamente; spesso questa natura originaria e selvaggia ha caratteristiche socialmente censurabili. Più Foos osserva la reale natura del genere umano che si esprime nella sua crudezza solo in un ambito apparentemente protetto e invisibile, più il suo disprezzo nei confronti del prossimo aumenta.

L'unico luogo nel quale siamo veramente noi stessi è la nostra casa; non appena qualcun altro entra nella stanza in cui ci trovia-

mo, noi automaticamente assumiamo un ruolo sociale e gestiamo i rapporti secondo convenzioni. Nella privatezza delle nostre stanze, da soli o davanti allo schermo del nostro laptop ci relazioniamo con gli altri mostrando a chiunque un domino privato che nasconde una natura primaria, selvaggia, spesso soffocata.

Anche Jefferson, il protagonista del romanzo *Il terzo occhio* di David Knowles¹⁷, spia le inquiline del suo appartamento, invitandole a scoprire la loro natura originale. Per farlo utilizza una tecnica analoga a quella di Foos: lascia alcuni oggetti in un armadio, raccomandando alle sue giovani ospiti, di non aprirlo per nessuna ragione. Ovviamente il divieto genera curiosità e spinge le ragazze, che ogni estate affittano il suo appartamento di Manhattan, ad aprire l'armadio e frugare tra le sue cose, scoprendo una videocassetta che prontamente inseriranno nel videoregistratore.

Per i successivi tre anni, il progetto progredì in modo fantastico. A differenza di Maya, ogni inquilina aspettava pronta fino a quando non avevo raggiunto l'oculare della macchina fotografica. Colsi Laura nell'atto di guardare i video con una smorfia di disgusto sul viso. Victoria che guardava fisso fuori dalla finestra per ammirare la sua nuova vista. Per un secondo avevo temuto che avesse notato il cerchio dell'obiettivo della macchina fotografica, che nonostante il filtro rifletteva in parte la luce, poi però si era voltata, e si era lasciata cadere sul letto per fare un pisolino.¹⁸

La stanza n. 1 del *Bates Motel*, così come l'appartamento di Manhattan di Jefferson e le camere del Manor House Motel, sono macchine per la visione. Una visione che mette in mostra le persone nel momento in cui credendo di essere sole, esprimono una natura corrotta, viziosa, violenta che è però la vera natura dell'uomo: quella selvatichezza che nell'evoluzione delle culture, abbiamo progressivamente addomesticato.

Per Beatriz Colomina "la vista dalla casa è una vista categorica. La casa è un meccanismo di classificazione. Questa colleziona viste e, facendo questo, le classifica. La casa è un sistema per realizzare fotografie"¹⁹.

Nel 1928 Adolf Loos disegna a Parigi la casa per la ballerina e soubrette Josephine Baker. Il progetto, mai realizzato, è organizzato intorno ad una piscina centrale, che è simultaneamente il luogo più privato e allo stesso tempo pubblico della casa, perché inquadrato da grandi bucatore che mostrano voyeuristicamente le forme della Baker, ai suoi ospiti e agli osservatori esterni.

L'abitante, Josephine Baker, è ora l'oggetto primario, il visitatore, l'ospite, è il soggetto osservante. La piscina in quanto spazio più intimo della casa, paradigma dello spazio sensuale, occupa il centro della casa ed è anche il fuoco principale dello sguardo

A. Hitchcock, *Psycho*, United States of America, 1960, 109 min.

Rielaborazione grafica di Massimiliano Giberti, 2022





del visitatore. Come ha osservato Kurt Ungers, l'intrattenimento in questa casa consiste nell'osservazione ¶¶.

Le pareti della vasca interna sono dotate di "finestre" in cristallo, allineate con le bucatore perimetrali della casa. In questo modo la figura della Baker, immersa nell'acqua e illuminata dalla luce zenitale che proveniva dal tetto lucernaio, sarebbe stata riprodotta in una serie di fotogrammi in movimento, all'esterno, sulla facciata. L'ambito domestico si converte, in questo modo, nella dimensione di un'opera teatrale. I bassi corridoi in cui i robusti cristalli coincidono con le finestre del prospetto su strada, permettono allo spettatore voyeur di osservare una scena in controluce, nascondendo la propria identità alla protagonista della scena ¶¶.

Nel progetto per la casa di Parigi, Loos elegge il semplice passante a voyeur: la vita privata della star viene proiettata sulla facciata della sua abitazione, permettendo a chiunque di spiare i dettagli, perpetuando lo spettacolo della Baker oltre la performance. Anche quando la ballerina non è in scena le sue movenze, i gesti quotidiani, diventano eventi da mettere in mostra trasformando la sua intera vita in uno show infinito. La strada e la casa diventano un nuovo sistema di produzione, diffusione e consumazione di un prodotto di massa.

Hugh Hefner, fondatore di Playboy, nel 1971 acquista la Mansion West di Los Angeles, progettata alla fine degli anni Venti del Novecento, in stile gotico-Tudor, dall'architetto Arthur Kelly. La villa, seconda location, dopo la storica Playboy Mansion di Chicago, per le attività editoriali di Hefner, diventa il simbolo del suo brand e ne identifica lo scenario architettonico. Il modello di maschio post-moderno proposto da Playboy, eterno adolescente e consumatore sessuale attivo, sdogana la pornografia per farla diventare un prodotto di massa. La Playboy Mansion, così come le babeliche architetture della Las Vegas raccontate da Robert Venturi, diventano il set di una vita che da immaginata si trasforma in reale: un parco divertimenti sessuale nel quale, improvvisamente, tutti possono vivere la loro esperienza quotidiana.

Proprio come per la sensualità indiretta proiettata dalla nudità ingenua di Marion, che pervade le scene all'interno della stanza n. 1 del *Bates Motel*, così nella villa di Los Angeles l'ordinarietà dello straordinario diventa lo status mediatico di Hefner: dalle stanze della Mansion, il sogno di vivere nella reggia Hollywoodiana si trasferisce nel canale via cavo di Playboy e nelle migliaia di Club sparsi per il mondo. Come racconta Paul B. Preciado nel suo libro *Pornotopia*: "Playboy rappresenta uno scenario architettonico fatto esclusivamente di interni, isole artificiali climatizzate, spazi confinati, totalmente indipendenti dal mondo esterno, però iperconnessi tramite flussi di comunicazione: nei castelli urbani di Hefner

non solo si produce la rivista, ma si realizzano i suoi servizi fotografici, reti di telecamere filmano le feste e la vita quotidiana in tutti gli ambienti e inviano le immagini ai programmi televisivi sui canali a pagamento” ¶ ↓. Ancora una volta sono i gesti quotidiani, altrimenti “normali”, compiuti tra le protette mura domestiche, a diventare oggetto di osservazione morbosa; non serve neanche più il medium fisico dell’architettura che nasconde e mostra allo stesso tempo, per entrare in relazione diretta con i corpi delle ragazze che vivono con Hefner: la televisione via cavo proietta quel mondo virtuale all’interno delle stanze di ogni americano che voglia assumersi il piccolo rischio sociale di abbonarsi al canale di Playboy.

Rispetto alle città fantastiche di Coney Island, descritte da Rem Koolhaas in *Delirious New York* ¶ ▲, o al mondo incantato di Disneyland Orlando, fondata, guarda caso, proprio nel 1971, la novità per Hefner risiede nel fatto che la Playboy Mansion sia veramente casa sua. Le conigliette diventano le sue compagne di vita e trascorrono il loro tempo tra le stanze bomboniera della villa e la mitica grotta piscina: tutto alla luce del sole, in diretta tv o riprodotto fedelmente sulle pagine della rivista. Lo stesso letto rotondo sul quale Hefner in pigiama e vestaglia vive e lavora, riceve gli ospiti e incontra le conigliette, è una postazione supertecnologica, automatizzata e rotante, dotata di centralini, consolle di comando, telecamere, schermi e televisori.

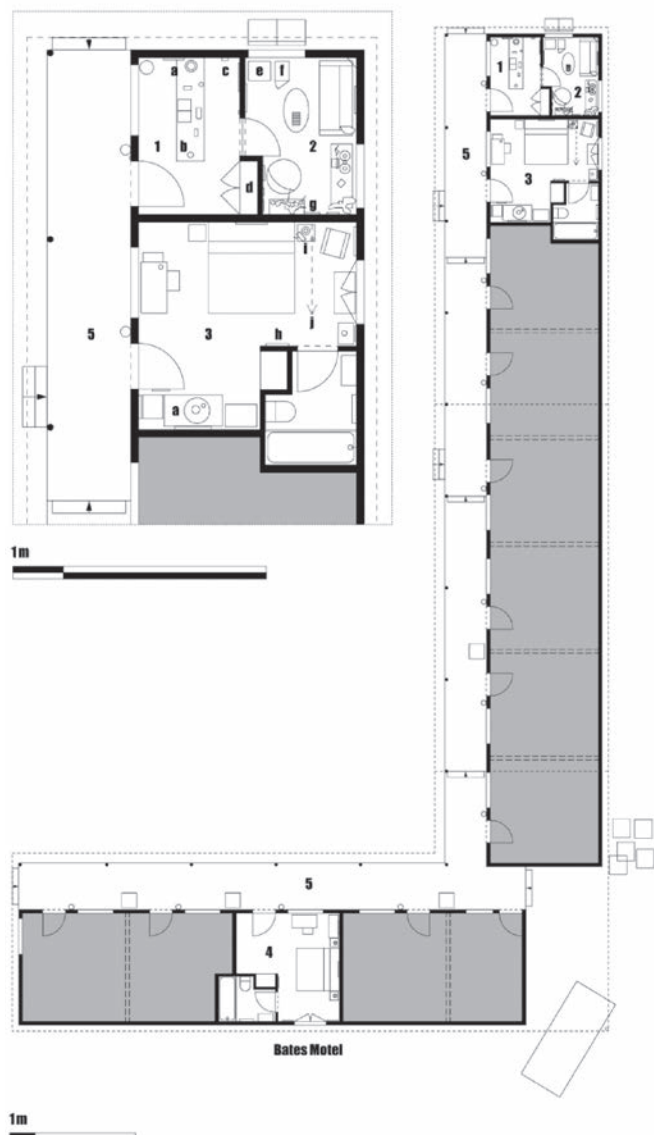
Dalla vera casa di Hefner che viene adattata a set televisivo, alla riproduzione di una casa ad esclusivo utilizzo televisivo il passo è breve. I confini degli avvenimenti vengono spezzati e le situazioni si fondono: argomenti e momenti intimi divengono pubblici e in casa entra la sfera pubblica. Proprio così gli inquilini della casa di Cinecittà (ma non solo) sembrano dimenticare, dopo pochissimo tempo dall’inizio del gioco, di essere seguiti da telecamere e microfoni, mettendo a nudo, senza alcuna inibizione, la propria vita privata in tutti i suoi aspetti. A prima vista sembrerebbe un perfetto esempio di un ambiente riservato in cui un gruppo di persone condivide la propria vita privata in un’atmosfera familiare e domestica chiusa allo spazio pubblico. D’altro canto, quello spazio privato è di proprietà pubblica ventiquattrore al giorno e i suoi abitanti godono di un’attenzione costante e massiccia da parte del pubblico della televisione e di internet ¶ ↓.

Nell’edizione americana del *Grande Fratello* si vede una concorrente che esplora la casa in cui è appena entrata: cammina guardando gli specchi con un fare tra l’incuriosito, l’imbarazzato e il divertito, e chinandosi spesso come per cercare di intravedere il riflesso di una telecamera o qualcuno che spia. Lo specchio è una presenza importante e un simbolo fondamentale nel

Grande Fratello. I performer vivono chiusi in una casa di specchi: la superficie che riflette le loro immagini è la superficie che li spia ininterrottamente; se cercano di vedere gli invisibili voyeur, vedono sé stessi. La scena originaria del mito di Narciso, lo specchiarsi, coincide con la condizione tipica del narcisista: identificare la propria vita con l’immagine di sé da offrire agli altri, sentirsi vivere sotto gli occhi degli altri ¶ ↑. Tutto ciò è uno specchio metaforico della nostra cultura con la sua evidente componente narcisistica; e con l’altrettanto evidente ruolo centrale svolto dalla televisione: apparire in tv è una grande, diffusa aspirazione. Ma il “video ergo sum” ha assunto aspetti ancora più sorprendenti con la rete e il fenomeno delle webcam. Sotto questo aspetto, *Grande Fratello* sembra dunque un luogo ideale, un paradiso. Ma c’è anche l’aspetto infernale: il senso oppressivo del *Panopticon* (il carcere “trasparente” progettato da Jeremy Bentham e analizzato da Michel Foucault) e il suo rovescio di onnipotenza del voyeur: una buona mimesi della condizione “paranoica”.

Si usa dire che l’occhio sia lo specchio dell’anima; ma cosa accadrebbe se non ci fosse un’anima dietro l’occhio? Se questo non fosse altro che una fessura attraverso la quale osservare l’abisso degli inferi? Una crepa che mostra l’altro lato, governato da forze oscure che guidano la nostra anima ¶ ✱. La stanza n. 1 del Bates Motel è la soglia tra questi due mondi.

David Claus, ricostruzione planimetrica del *Bates Motel*, in S. Jacobs, *The Wrong House. The Architecture of Alfred Hitchcock*, 010 Publishers, Rotterdam 2007



433

ROOM N. 1

Norman Bates nel film di A. Hitchcock, *Psycho*, United States of America, 1960, 109 min.

R. Bloch, *Il passato che urla*, Garzanti, Milano 1959; ed. or. *Psycho*, Simon & Schuster, New York 1959.

Si veda S. Jacobs, *The Wrong House. The Architecture of Alfred Hitchcock*, 010 Publishers, Rotterdam 2007.

Cfr. C. Thallon, *Psycho's birds*, in "Medium", 20 giugno 2017, www.medium.com/@carterthallon/psycho-birds-2e6b36afca5e, consultato il 29/09/2022.

G. Talese, *The Voyeur's Motel*, in "The New Yorker", 4 aprile 2016, www.newyorker.com/magazine/2016/04/11/gay-talese-the-voyeurs-motel, consultato il 29/09/2022.

Id., *Motel Voyeur*, Rizzoli, Milano 2017; ed. or. *The Voyeur's Motel*, Grove Atlantic Inc., New York 2016.

Id., *art. cit.*

D. Knowles, *Il terzo occhio*, Fazi, Roma 2001; ed. or. *The Third Eye: A Novel*, Doubleday, New York 2000.

Ivi, p. 134.

B. Colomina, *The Split Wall: Domestic Voyeurism*, in Ead. (a cura di), *Sexuality & Space*, Princeton Architectural Press, New York 1992, p. 113.

Lettera di Kurt Ungers a Ludwig Munz, citata in L. Münz, G. Künstler, *Der Architekt Adolf Loos*, Schroll, Wien-München 1964, p. 195.

Cfr. A.L. Bresnick, *La diva en la casa. Arquitectura para artistas*, Ediciones Asimétricas, Madrid 2012.

P.B. Preciado, *Pornotopia, Playboy: architettura e sessualità*, Fandango, Roma 2011, p. 127; ed. or. *Pornotopia. Arquitectura y sexualidad en "Playboy" durante la guerra fría*, Editorial Anagrama, Barcelona 2010.

R. Koolhaas, *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan*, a cura di M. Biraghi, Electa, Milano 2000; ed. or. *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, New York 1978.

Cfr. S. Daniele, *Il Grande Fratello: i contenuti della realtà e i contenuti della televisione*, Saggi e studi di pubblicistica, Roma 2017.

Cfr. J. Meyrowitz, *Oltre il senso del luogo. L'impatto dei media elettronici sul comportamento sociale*, Baskerville, Bologna 1993; ed. or. *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, Oxford University Press, New York 1985.

S. Žižek, *The Pervert's Guide to Cinema*, regia di S. Fiennes, United Kingdom, Austria, Netherlands, 2006, 150 min.

CASA NOVA. MANIFESTO DI UN'ARCHITETTURA DEL FUTURO

JACOPO DI CRISCIO,
CECILIA VISCONTI*

Progetto indagato
Hermann Ludwig Wilhelm Finsterlin, *Casa Nova*, 1920-1923

Abbandonato il rigore e l'idea utopica di formulare un'analisi esatta e precisa dell'opera di Hermann Ludwig Wilhelm Finsterlin, siamo prossimi ad avventurarci in un immaginario di disegni e pitture dal carattere stravagante. Figure informi, nevrotiche, amorphe e contorte, si mostrano quali architetture mai uscite dal loro stato embrionale di progetto. Disegni rimasti tali poiché dichiaratamente irrealizzabili e frutto di una rappresentazione della realtà che assume una propria identità autonoma, al pari di un'opera d'arte.

Il linguaggio di Finsterlin è un *continuum* di forme generate dal dinamismo di una forza intrinseca e potenziale che le rende, al pari di un qualsiasi organismo, vitali. Una forza naturale e primitiva che deve spingere l'uomo ad abbandonare la povertà delle idee formaliste per la ricchezza e l'articolazione delle forme evolutive. Nel testo *Casa Novissima*, pubblicato nel 1962, Finsterlin scrive: "In qualsiasi costruzione fatta dall'uomo, l'uomo è rimasto molto più indietro della natura invece di continuare ad evolverla. Le regole architettoniche nonché quelle delle forme e delle tinte della natura sono molto più complicate di quelle dell'uomo. È straordinario quanto sia riuscito a fare lo spirito collettivista degli insetti, delle lumache, dei pesci, degli uccelli e così via con le sue forme biotecniche di sviluppo al massimo grado"².

Fortemente ispirata al pensiero presocratico¹, la teoria di Finsterlin, elaborata a partire dal 1919, interpreta la realtà al pari di un "caos sbadigliante"², dalla cui gola è scaturito il mondo: organismo di una "meravigliosa medusa dell'oceano"³ fatto di anima e spirito nella materia. Le due polarità si riducono al binomio *evoluzione e forma*: l'una rappresenta il movimento dello spirito, capace di liberare le pulsioni e gli istinti interiori; l'altra rappresenta la sua manifestazione materiale, il momento fugace della stasi, sempre in procinto di cambiare. Grazie a questa idea plausibile di continuità, il "Darwin dell'architettura"⁴ – come lui stesso si definì nella sua autobiografia – aspira, in ogni tempo e in ogni luogo, ad ordinare l'universo reale mediante connessioni e articolazioni che non lasciano vuoti.

Ma quali sono i nessi intimi e le saldature che legano tra loro gli elementi di questa composizione continua?

Sono demoni o mostri a riempire ogni possibile spazio tra la razionalità umana e la natura. Essi, sinonimo di sostanza spirituale dalle molteplici configurazioni (dalla forma angelica alla forma diabolica, dalla divinità astrale al δαίμων greco, sinonimo di destino, e al *genius* latino), risiedono nelle immagini plastiche della serie *Casa Nova*. Animano l'intersezione tra le forme curvilinee e rette che articolano i progetti delle case, conferendo un contorno e una figura all'astrazione. Questi demoni non sono

senza corpo – “daemones incorporei non sunt”✱ come asseriva il filosofo Michele Psello – e risiedono nelle giunture della forma evolutiva di Finsterlin, permettendo il transito tra corpo e anima, tra visibile e invisibile.

Negli scritti di Finsterlin, il discorso ellittico ed enigmatico si conforma coerentemente ad un ragionamento che prefigura la struttura cosmica sotto forme complesse: dalla Nebulosa di Andromeda alla figura di un gigantesco centimano. Questi mostri mitologici e biblici abitano anche le pagine delle lettere recanti la firma di Prometeo, pseudonimo utilizzato dall'architetto nella strana corrispondenza privata del gruppo di architetti tedeschi guidato da Bruno Taut, il Novembergruppe✱. Le aspirazioni ideologiche e formali di questi “artisti radicali”✱, cercavano la loro legittimità nel campo dell'architettura, e ancor prima nella pittura✱, attraverso un linguaggio in cui si mescolava il ricco contenuto “spirituale” dell'arte con la spinta ad una disgregazione violenta del reale. Si trattava di un vero appello al caos che divenne il frutto della percezione, atterrita ma affascinata, del frantumarsi di un ordine sociale e dall'ansia di fuga in un dominio utopistico, in un cosmo ineffabile e redento. La Prima guerra mondiale, intorno a cui l'espressionismo gravita cronologicamente, aggravò lo stato di questa tendenza che nel dopoguerra, con la sconfitta della Germania, esplose in un *pathos* che reagiva spontaneamente alla nuova crisi politica e culturale per prefigurare, anche in forma mitica, l'ambiente futuro dell'uomo in attesa di una società rinnovata.

Considerati da alcuni disegni d'invenzione e da altri semplici grafici, le figure “architettabili” della *Casa Nova* di Finsterlin si rivolgono a questa volontà e adempiono a una missione✱. Essi teorizzano la crisi di una disciplina, l'architettura, segnata dalla mutazione dei propri codici tradizionali.

MOSTRI DISSACRANTI

In che misura ci appaiono affascinanti queste anti-architetture, “belle rappresentazioni del brutto” o del mostruoso? Si tratta di “bestie” con una carica simbolica tale da suscitare una curiosità naturale che elude il problema del bello e del brutto, orientando l'attenzione alla loro sola anatomia. Se oggi ci affascinano come opere di fantasia, un tempo affascinavano come mostri rivelatori di misteri ancora inesplorati, di un mondo futuro e naturale.

In nessuno dei progetti della serie *Casa Nova* è rintracciabile una figura bella, piacevole alla vista. I disegni mostrano piuttosto profili di case che stravolgono l'idea tradizionale di un'abitazione. Sono “creazioni pazzе tanto all'esterno che all'interno che però

Giovanni da Modena, *L'inferno, i maliardici*, 1410, Basilica di San Petronio, Cappella Bolognini (parete sinistra), Bologna. Courtesy Fototeca della Fondazione Federico Zeri





mantengono sempre l'equilibrio statico, malgrado la più estrema dinamica" ¶ Λ. In esse non si riconoscono gli elementi tradizionali di una costruzione ma una disgregazione di forme che partecipano a definire un "inferno estetico" ¶ λ, in cui la casa e il simbolismo a essa legato, diviene caricatura di sé stessa.

L'apice della deformazione si manifesta in schizzi sublimi che trapassano nella comicità. Finsterlin elabora questi progetti per disgregazione: la caricatura consiste proprio nell'esagerare un momento della forma fino alla sua difformità. La poetica dell'espressionismo tedesco si riconosce aggressiva in queste volumetrie erotiche e nei colori vivaci e cangianti utilizzati dall'autore. Ancora una volta, questa anima della deformità agisce e produce non solo bruttezza particolare o particolarmente strana, ma coinvolge il tutto con la sua abnorme alterazione. Essa si ricompone in un'armonia naturale che esalta la sua anti-bellezza e che, come nel tempio di Delfi, ricongiunge due bellezze e divinità antitetiche: Apollo e Dioniso ¶ t.

ANTI-COMPOSIZIONE

Ribelle e rivoluzionario, Finsterlin era intento a combattere una storica crociata contro l'influenza di un rigido e millenario cerimoniale di forme. Architetture indagate e descritte, metaforicamente, come stereometrici cavalli di Troia ¶ *, cubi netti e taglienti, "caverne" *ante litteram* del riparo.

Il pensiero critico e progettuale dell'autore è così espresso attraverso un linguaggio di denuncia e di vitale desiderio di cambiamento, una radicale riforma. Finsterlin elabora una "nuova architettura" ¶ ll aulica, metafora della madre vitale: la natura. L'uomo, attraverso i desideri e turbamenti della sua anima, è un essere dotato di respiro e vitale soffio, atto a corrodere la *Casa Nova*, tumulto di fenomeni cosmici, mistici ed esistenziali. Il suo progetto antitetico è in dichiarata lotta al consueto comporre architettonico e si presenta come un'anti-composizione organica ¶ λ in dissidio con l'indeformabile angolo retto.

Lo spirito della Terra plasma l'energica fucina del progetto improntato sullo studio della forma in un duetto tra il cristallo e l'amorfo. Un concetto di amorfia dissidente, conflittuale con la sterile *bruttezza del monotono* ¶ y e con la manifestazione del seriale. La forma organica assume carattere di latrice sensibile dei mutamenti dell'anima, del vivere umano, in opposizione alla sconfinata identità senza mutamento e ai vincolari sorrisi della *divinità tra le lacrime* ¶ *.

L'anti-composizione di Hermann Finsterlin aderisce valorosamente all'estremo ruolo di riformatrice architettonica, come

tramite ultimo per il ritorno alla paradisiaca ∞ estetica formale della natura, ferma oppositrice alla concezione macchinistica della novecentesca arte del costruire e della ripugnante ripetizione della cantilena formale. Le piante delle *case nove*, senza una regola architettonica, sono fuori scala e sono interscambiabili rispetto al significato funzionale con il quale vengono chiamate. Potrebbero essere sia un singolo oggetto architettonico, sia, ingrandendosi una struttura macroscopica o un'intera città. Sono forme che si scontrano con l'ordinaria concezione di riduzione elementare geometrica, standardizzazione del tutto e subordinazione dell'espressione alla sostanziale funzione.

Casa Nova dichiara un nuovo modo del fare arte architettonica, non un'inefficace imitazione del naturale ∞ , bensì un'iperbolica e convulsa danza di elementi cavi corporali: un susseguirsi di organi e concave creature all'interno delle quali l'uomo può e deve sentirsi libero di solcare, graffiare e corrodere i confini, attraverso il nuovo concetto di "inesistenza stereometrica della *faces*". Le forme plastiche delle case si trasformano in metaforiche membra scandite da irregolari ed incalzanti bucatore, segno di prossimità tra l'animale umano e la natura, in un concetto di progressiva trasparenza. Si tratta di amorfi interstizi sedotti da nevrotiche eccitazioni accoglienti corpi umani, aspiranti calma, traslazione materica e formale del cratere vulcanico. Essi sono il limite e la soglia di contrasto tra quiete ed esplosione, silenzio e impulso umano.

Un organismo architettonico demarcato dal piano orizzontale vitreo, abile nella globale percezione dimensionale e nell'equilibrio dell'anima. Si configura candido, specchiante, velato mediante tessili tappeti in *forme e colori nuovi* ∞ , e metafora di opulente strade rigogliose di vegetazione e superfici: quinte per l'asilo della penetrante luce mattutina. È una scultura piana che, attraverso lo scalzo errare umano nel grembo spaziale, lambisce e rianima il tattile. All'interno, l'elemento murario, diaframma del ventre materno, accoglie l'immobile arredo, sequenza di radicati diverticoli nei tortuosi membri di personale natura, annichilendo le *casse delle mille necessità*. Materiali in discreta quantità, qui sono in continuità tra i piani orizzontali e verticali ∞ .

Una *Casa Nova* vigorosa, nitido contraltare finsterliano di contestazione alla reiterata pratica attuativa del collocare "mummie di materiali" estranee allo spazio; casse da morto per un letto del brigante Procuste ∞ . Finsterlin enuncia, seppur nell'immateriale ed embrionale condizione del disegno e dell'acquerello, il desiderio di ritemperare la condizione di irreale fiaba della vita: manifestazione del "carnevale architettonico", del diletto dell'effimera ∞ e della nostalgia.

Percepire la vita è qualità sensibile dell'essere umano, dell'anima dotato di respiro. Il vivere prorompe in risposta ai quotidiani stimoli della natura, scandito e ritmato da un valoroso esito delle eterogenee esperienze del creato, della durata e del *modus*. La vita, primitivo della morte, villanamente arrestata dagli orrori della grande guerra, manifesta il suo onere nei desideri e nelle speranze degli impotenti uomini: denudati, smarriti, lacerati da feroci e macabre venture.

L'uomo, per Hermann Finsterlin, onora la vita mediante l'anima, equilibrio delle forze. Le forme inorganiche teatralizzano le dissonanti parti dell'unità che il singolo costantemente combatte in maniera cosciente, incosciente o subcosciente. L'architettura degli interni, santuario dell'organicità cava delle membra, teorizza il "guscio protettivo" attraverso e all'interno del quale l'uomo può difendersi e immergersi senza dover competere con la solida forza di quest'ultimo. Un'epidermide materica difenditrice dagli abomini bellici, al pari di uno scudo per un coraggioso condottiero.

Il concreto manifestarsi del prendersi cura dell'anima: "Tutto ha forma, è forma!" ∞ . Gli odori, i suoni, le irradiazioni e gli enigmatici contatti delle anime prendono parte nel complesso organico dello spazio a quattro dimensioni che Finsterlin definisce forma, delubro ∞ della vita. Il manifestarsi della forma è segno di lotta tra gli oggetti, la luce e gli spiriti. Le tenaci ondate in equilibrio, caratterizzate da arresti e congiunzioni, attuano il ruolo fondante di infinite costruzioni. È un'architettura che, nel contrastante duetto archetipico vita-morte, celebra l'anima, la vita ed i primordiali spiriti della natura. L'imperfezione dell'organico, contrappeso alla generalizzata tensione architettonica verso la perfezione e la simmetria, opera mediante il rumore ∞ dell'irregolarità, figlia del nefasto e dell'incertezza futura. Non soltanto un'architettura comica e dell'inganno, bensì una sequenza tuonante di immagini aspramente nette, volte a tutelare la linfa vitale e il desiderio nell'avvenire, eco della vergine natura. Finsterlin prelude, attraverso i suoi disegni ed i suoi scritti, alla successiva crisi corbusiana provocata dal secondo dopoguerra e dalla violenta sfiducia nel riconfigurare il mondo attraverso il razionalismo. La ragione guadagna il fardello di nemica dell'anima, del raggiante e florido spirito del creato, in accordo con i crimini e le infamie che causarono i cimiteri dell'illusione.

Con la sentenza "Etiam architectura non facit saltus" ∞ (l'architettura non fa salti) si afferma che l'architettura è governata da leggi fisse, analoghe a quelle seguite da un bambino in fasce che ha bisogno di imparare a camminare per strada.

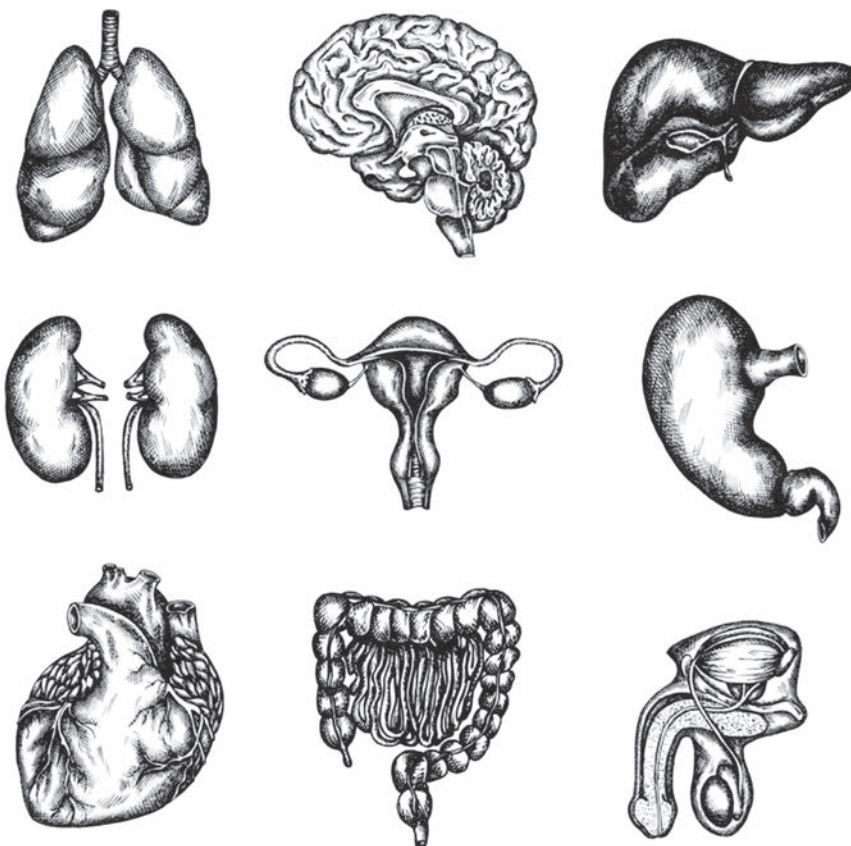
Giovanni da Modena, *L'inferno*, 1410, Basilica di San Petronio, Cappella Bolognini (parete sinistra), Bologna. Courtesy Fototeca della Fondazione Federico Zeri



Cosa rappresenta allora questa mostruosa architettura? *Casa Nova* è una provocazione pungente, come ci dimostra Finsterlin, che a conclusione del testo *Casa Nova (Architettura del futuro)* scrive:

Chiedete quali siano le possibilità tecniche, i mezzi terreni di questa arte architettonica, che non sembra essere di questo mondo? Dove c'è buona volontà, esiste anche una strada. Pensate alla gigantesca scultura concava degli Inka, ai templi monolitici dell'India, alle possibilità del ferro, della pietra artificiale, alle grandi fusioni del vetro e ai materiali leggeri di costruzione attualmente impiegati. Molteplici dovranno di conseguenza essere anche i mezzi che avranno da dare forma a una tale ricchezza di quel che appare nella natura. ⚡ ♂

Jacopo Di Criscio, Cecilia Visconti, *Alfabeto delle forme organiche*, 2022.
Fotomontaggio digitale. Rielaborazione dei disegni anatomici di Leonardo Da Vinci, tratti da Id., *Disegni Anatomici*, Abscondita, Milano 2019.



Jacopo Di Criscio, Cecilia Visconti, *Casa Nova in Sylva*, 2022. Fotomontaggio digitale. Rielaborazione grafica della *Casa Nova* di Hermann Finsterlin, 1921.



Jacopo Di Criscio, Cecilia Visconti, *Casa Nova in Sylva*, 2022. Planimetrie d'invenzione della *Casa Nova* di Hermann Finsterlin, 1921.



✦ J. Di Criscio è autore dei paragrafi *Anti-composizione e Vita, anima e guerra*; C. Visconti è autrice dei paragrafi *Evoluzione e forma e Mostri dissacranti*.

✧ H. Finsterlin, *Casa Novissima* (1962), in Id., *Idea dell'architettura / Architektur in seiner Idee*, a cura di F. Borsi, L.E.F., Firenze 1969, p. 140.

⌋ Tra le teorie dei pensatori presocratici, si fa riferimento in particolare alla dottrina di Eraclito di Efeso (VI-V secolo a.C.) il cui tema fondamentale è l'unità degli opposti. Secondo il filosofo la realtà esiste in quanto opposta ad altre forme di realtà. Nel mondo soggiace di conseguenza un perenne conflitto dei contrari, il *logos*, che è in continuo e perpetuo divenire: πάντα ρεῖ, "tutto scorre".

⌋ Cfr. Esiodo, *Teogonia*, in Id., *Opere*, a cura di G. Arrighetti, Mondadori, Milano 2007. Nel poema mitologico il poeta ripercorre le origini del mondo greco a partire dalla genesi primordiale del cosmo: il caos.

⌋ H. Finsterlin, *Lettere della collana di Vetro. Lettera G.K. 3*, in Id., *Idea dell'architettura / Architektur in seiner Idee*, cit., p. 122.

⌋ Hermann Finsterlin si definì il "Darwin dell'architettura" dopo aver introdotto il concetto di *evoluzione* in campo architettonico: "relativamente tardi mi venne l'ispirazione che la mia concezione dell'architettura è una teoria dell'evoluzione dell'architettura mai tentata finora, cosicché mi si potrebbe chiamare il Darwin dell'architettura. Con la differenza che Darwin poté attuare nella sua teoria della discendenza il mutamento delle forme sino alla odierna punta, benché alcuni passaggi fossero rimasti inesplorati. Io invece facendo un parallelo con le linee della specie ho dovuto fermarmi pressappoco ai dinosauri". H. Finsterlin, *Casa Nova* (1919), in "Wendingen", serie VI, 3 (*Hermann Finsterlin*), luglio 1924, p. 19.

✦ M. Psello, *De operatione daemonum dialogus*, Drovart, Paris 1615, p. 28.

⌋ La prima osservazione della Nebulosa di Andromeda risale al 964 d.C. ed è stata condotta dall'astronomo persiano Abd al-Rahmān al-Sufi che ne riporta la scoperta nella sua *Kitāb al-kawākib al-thābita* (*Libro delle stelle fisse*).

⌋ Cotto (Kōrtos), Briareo (Briápeōs) e Gie (Γύης), detti "centimani" sono giganti provvisti di cento mani e cinquanta teste, figli di Urano e di Gea.

✦ Il Novembergruppe venne fondato il 3 dicembre del 1918 e riuniva artisti tedeschi di avanguardia. Il gruppo, intitolato ai moti insurrezionali che avevano accompagnato la proclamazione della repubblica – la Novemberrevolution – era l'organizzazione di maggior rilievo della sinistra culturale dell'epoca. L'eterogeneità del suo programma abbracciava tutte le correnti artistiche principali, dai pittori agli scultori espressionisti, futuristi e dadaisti, fino ad intellettuali legati all'arte d'avanguardia,

mentre inizialmente erano quasi assenti gli architetti, fatta eccezione di Erich Mendelsohn, tra i primi membri, e Ludwig Mies van der Rohe.

✦ La definizione "artisti radicali" è riportata all'interno del testo *Linee direttrici del Novembergruppe*, in Dragone P., Negri A., Rosci M. (a cura di), *Arte e rivoluzione. Documenti delle avanguardie tedesche e sovietiche 1918-1932*, C.U.E.M., Milano 1973, p. 20.

✦ Nel 1905 a Dresda vi fu la fondazione del gruppo *Die Brücke* e successivamente, nel 1911, quella di *Der Blaue Reiter*. Entrambi i gruppi artistici si distinsero per la volontà di creare "un ponte" che dalla tradizionale pittura accademica neoromantica abbracciasse le forme della nuova pittura espressionista tedesca.

⌋ Cfr. A. Behne, *Esposizione per architetti sconosciuti*, volantino pubblicato dall'Arbeitsrat für Kunst in occasione della *Ausstellung für unbekannte Architekten*, Berlino, aprile 1919, tradotto in italiano in U. Conrads, *Manifesti e programmi per l'architettura del XX secolo*, Valecchi, Firenze 1970, pp. 40-42.

✦ H. Finsterlin, *Idea dell'architettura / Architektur in seiner Idee*, cit., p. 10.

✦ K. Rosenkranz, *Estetica del brutto*, Aesthetica, Milano 2020, p. 33; ed. or. *Ästhetik des Häßlichen*, Bornträger, Königsberg, 1853.

✦ Nel tempio di Delfi (conosciuto anche come tempio di Apollo, risalente al IV sec. a.C.), ai piedi del monte Parnaso, risiede uno dei più importanti santuari della Grecia classica. I frontoni del tempio erano adornati con una composizione scultorea raffigurante Apollo e le Muse sul lato est e Dioniso e le Tiadi sul lato ovest. L'architettura del tempio riuniva le due antitetiche figure della bellezza greca: mentre Apollo era la rappresentazione dell'armonia serena, intesa come ordine e misura, Dioniso rappresentava la bellezza conturbante, che non si esprime nelle forme apparenti ma al di là delle apparenze stesse. Questa bellezza, antitetica alla ragione e spesso raffigurata nella passione o follia, si popola di misteri iniziatici e di oscuri riti sacrificali.

✦ Finsterlin cita in uno dei suoi scritti la leggendaria macchina da guerra greca: "Fino a quando madri metteranno al mondo creature e la maggior parte della gente continuerà ad abitare volentieri nei visceri schematizzati dei suoi cavalli troiani a forma di cubo pari ai suoi parassiti". H. Finsterlin, *Architettura interna*, in Id., *Idea dell'architettura / Architektur in seiner Idee*, cit., p. 107.

✦ L'espressione "nuova architettura" viene adottata frequentemente dall'architetto nei suoi scritti risalenti agli anni Venti del Novecento.

✦ La nuova architettura di Finsterlin è definita organica e "sta con quella che si è avuta finora nella medesima proporzione come una orchidea dei tropici con un ranuncolo delle nostre zone". H. Finsterlin, *Idea dell'architettura / Architektur in seiner Idee*, cit., p. 108.

✦ Per un approfondimento sul concetto di amorfia e monotonia si veda K. Rosenkranz, *Estetica del brutto*, cit.

✦ "La corrente puramente tecnologica è nella natura e nell'arte una forma di compromesso, una forma forzata, sorrisi della divinità tra lacrime". H. Finsterlin, *Idea dell'architettura / Architektur in seiner Idee*, cit., p. 108.

✦ "Ma occorre anzitutto fare ancora il lungo cammino doloroso e piacevole, per ritornare al Paradiso". H. Finsterlin, *Casa Nova (Architettura del futuro)*, in Id., *Idea dell'architettura / Architektur in seiner Idee*, cit., p. 115.

⌋ Rudolf Arnheim affronta il tema dell'imitazione architettonica legato ai concetti di ordine e disordine in R. Arnheim, *La dinamica della forma architettonica*, Mimesis, Milano 2019, pp. 192-193; ed. or. *The Dynamics of Architectural Form*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1977.

✦ Hermann Finsterlin scrive riguardo gli interni della *Casa Nova*: "Su questo pavimento liscio e chiaro come uno specchio verranno stesi tappeti di colori e forme nuove come strade ricche di vegetazione [...] i piedi nudi accarezzerranno a ogni passo le sculture del pavimento ravvivando il senso tattile male sviluppato". H. Finsterlin, *Architettura interna*, in Id., *Idea dell'architettura / Architektur in seiner Idee*, cit., p. 110.

⌋ Finsterlin affronta il tema della continuità materica tra le diverse superfici interne dell'architettura della casa, nel manifesto dell'*Architettura interna*. Cfr. *Ibid*.

✦ Nella mitologia greca, il brigante Damaste, soprannominato Procuste, straziava gli avventurieri percuotendoli con un martello su di un'incudine a forma di letto.

✦ Insetto neuroterro che allo stato adulto vive poche ore.

✦ H. Finsterlin, *Casa Nova (Architettura del futuro)*, in Id., *Idea dell'architettura / Architektur in seiner Idee*, cit., p. 112.

✦ Delubro, "[dal lat. *delubrum*, forse der. di *deluere* 'detergere', con allusione alla funzione purificatoria]. – Termine con cui i Latini designavano il santuario, spec. se di antichissima origine". Dizionario Treccani online, voce "delubro", www.treccani.it/vocabolario/delubro, consultato il 13/09/2022.

⌋ Rudolf Arnheim affronta il tema del rumore architettonico in R. Arnheim, *La dinamica della forma architettonica*, cit., pp. 192-193.

⌋ H. Finsterlin, *Casa Nova (Architettura del futuro)*, in Id., *Idea dell'architettura / Architektur in seiner Idee*, cit., p. 115.

⌋ Ivi, p. 116.

IO VIVO LA TUA CASA. IMMAGINI ARCHETIPE PER IL RISVEGLIO DELL'INCONSCIO COLLETTIVO

MATTEO ZAMBON

Progetto indagato

Matteo Zambon con Jacopo Bonat, *Io vivo la tua casa*, 2022

451

IO VIVO LA TUA CASA

IO VIVO LA TUA CASA

Io vivo dentro l'esteriorizzazione di un sogno, nell'inspessimento osmotico del velo, non più impermeabile, che impediva una compenetrazione reciproca di ideali, comportamenti e urgenze culturali. Ti mostro lo spettacolo nascosto e ti invito a farne parte, a esplorare, sapendo di non essere giudicato in nome di una dimenticata fratellanza. Spia, assaggia, ruba gli umori, nasconditi anche se nessuno guarda.

Io vivo la tua casa, non significa vivo in casa tua, innescando un'invasione dello spazio personale, ma vuole essere un progetto immaginario di rifondazione del concetto di proprietà e di condivisione, non solo di spazi ma anche delle profondità psichiche più intime, che mira ad espandere quel consolidato ma scardinabile limite, spesso non misurabile, che separa un interno privato dallo spazio pubblico. Il progetto introduce un sistema di appropriazione autogestita di spazi che comportano la dilatazione di tale limite. Appropriazione autogestita in quanto libera da vincoli identitari specifici o da comuni regole sociali dettate da legislazioni prettamente antropocentriche.

La configurazione spaziale del progetto non può, in questo caso, che risolversi nella consolidazione fisica di un *apparato* morfologicamente primitivo, dalla struttura intuitivamente riconoscibile, vincolata, anche se potenzialmente autoportante, alla fonte primaria che ne garantisce la funzionalità, ovvero il consolidato urbano.

Il progetto essendo macchina autodeterminante risponde esclusivamente a caratteristiche intrinseche peculiari che ne determinano la conformazione e l'adattamento al contesto specifico. *Io vivo la tua casa* si comporta istintivamente come un essere biologico riconoscendo il suo idoneo supporto e attaccandosi ad esso come la zecca descritta da Uexküll:

L'oggetto fa parte dell'azione solo nella misura in cui questo deve possedere le proprietà necessarie per fare da supporto alle marche operative e percettive, proprietà che devono essere connesse tra loro per mezzo di una controstruttura [...] tutti i soggetti animali, i più semplici come i più complessi, sono adattati al loro ambiente con la medesima perfezione. All'animale semplice fa da contraltare un ambiente semplice, all'animale complesso un ambiente riccamente articolato. ¶

Il progetto, quale *bestia* biologica (soggetto), utilizza le marche operative e percettive che innatamente lo connotano per riconoscere un contesto (oggetto) idoneo al suo sviluppo, e per innescare il comportamento di adattamento allo stesso. Forma e funzionalità del progetto non sono quindi immutabili ma strettamente dipendenti da tali atteggiamenti profondamente radi-

cati. Tra il segno percettivo del progetto e lo stimolo proveniente dal consolidato urbano sono sottese quindi una serie di relazioni caratterizzanti imprescindibili (sotto descritte), che ne determinano il *circuito funzionale*: il soggetto seleziona il contesto idoneo, si adegua fisicamente ad esso, ne assapora i contenuti relazionandosi ai suoi abitanti, funge da tramite al mondo esterno liberando subconsci in nome di una rinnovata convivenza sociale.

SIMBIOTICO

Io vivo la tua casa instaura un rapporto simbiotico con il costruito umano traendo linfa vitale dal potenziale onirico derivante dai subconsci degli esseri che cominciano a esperire attivamente l'area filtro o "biomacchina". *Io vivo la tua casa* è un'apparecchiatura che, interagendo con un organismo menomato (l'abitante della città), consente di sostituire, in tutto o in parte, le funzioni venute meno (in questo caso la capacità empatica, relazionale e sociale) fornendo terreno fertile per nuove interazioni tra individui.

Io vivo la tua casa racchiude già nel proprio titolo l'idea di organismo *simbionte* legato indissolubilmente al costruito antropizzante in uno scambio reciproco di relazioni. Il progetto non potrebbe sussistere sotto forma indipendente in quanto non si pone come paradigma di un'utopia di rifondazione, spesso fonte di auto confinamenti, e non è fatto per essere abitato stabilmente, anche se passibile di occupazioni temporanee, ma, se vogliamo, il suo scopo è allestire un substrato con funzione di sollievo a una condizione stantia di impoverimento delle relazioni umane.

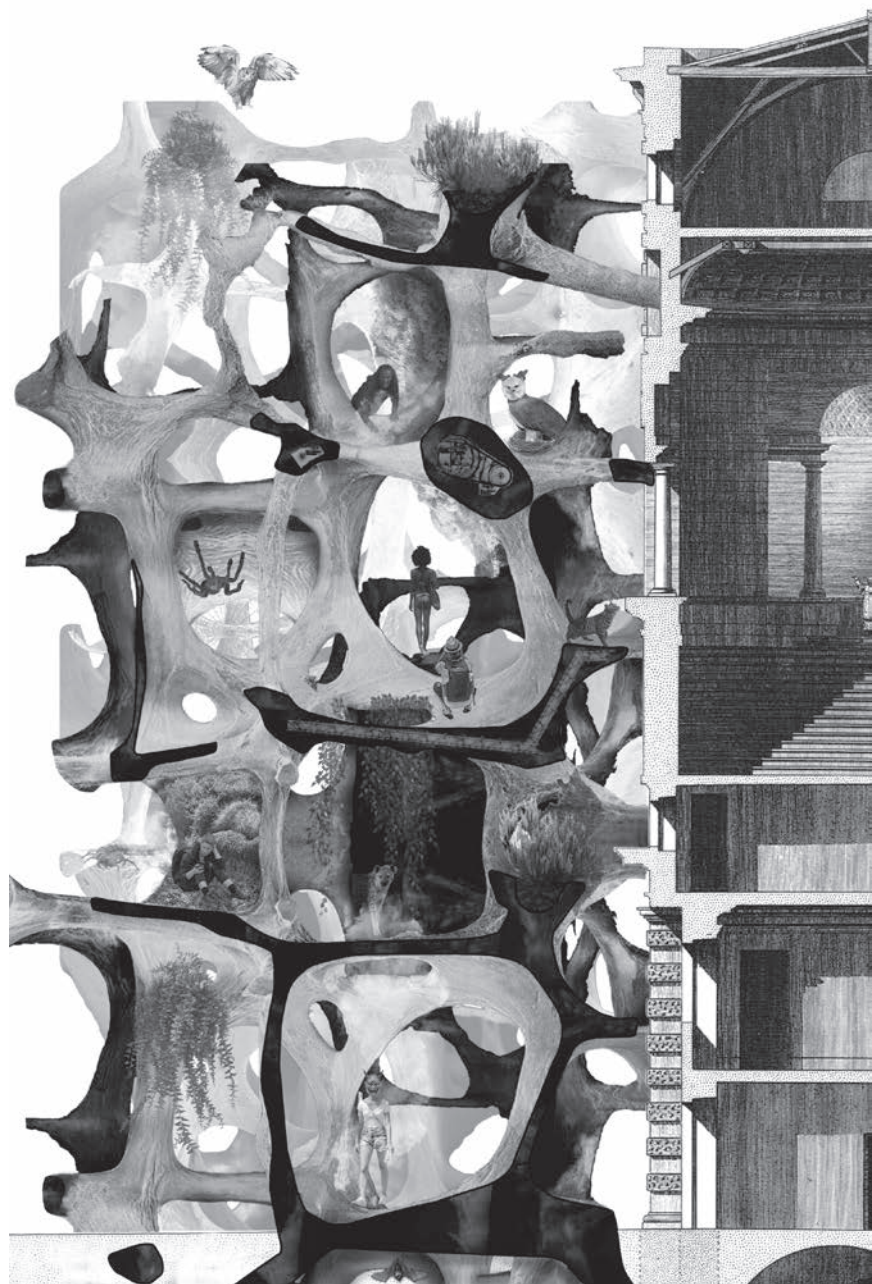
FORMLESS E LAWLESS

La natura autodeterminante ma simbiotica del progetto implica il sottostare esclusivamente a leggi di sviluppo e propagazione seguendo sempre il limitare di una coesistenza antropica. *Io vivo la tua casa* non ha forma determinata, ovvero assume qualsiasi potenziale forma che ne consenta stabilità e durevolezza; è struttura primitiva quanto i foraminiferi, una concrezione esplorabile del costruito antropizzato.

Il progetto, andando a occupare quel limbo indefinito tra l'universo privato e quello pubblico, spesso invisibile ma estendibile per necessità, non soggiace a regolamentazioni o burocrazie, aggirandole in quanto espressione di uno spazio in potenza. *Io vivo la tua casa*, essendo "biomacchina" di transizione tra due universi, non può e non deve rispondere alle stesse regole dell'architettura antropica della quale diviene piuttosto una sorta di propaggine aperta ed osmotica nei due sensi.

Matteo Zambon con Jacopo Bonat, *Io vivo la tua casa*, 2022.
Immagine archetipo "Il sovrano"





Rispondendo a regole naturali, il progetto non accetta neppure imposizioni proprietarie anzi, essendo sovraordinato rispetto al contesto, potenzialmente può liberare spazi che, seppur considerati interni, non sono occupati stabilmente. Come in natura le fronde oltrepassano lo steccato, le radici si propagano nel sottosuolo e i semi si librano nell'aria, anche il simbiote non si lascia limitare ed è spazio fruibile, aperto ad ogni ospite, dove tutto è permesso e dove viene meno la concezione di possesso o appartenenza in favore di una libertà assoluta.

AVVENTUROSO, AMORALE E SEDUCENTE

Il progetto in sé prescinde da una morale in virtù del suo ancestrale primitivismo, è macchina pronta a fungere da tramite, mettendo in moto pulsioni contrastanti, verso il mondo esterno e viceversa. Potremmo affermare, citando Nietzsche, che i suoi fruitori abituali appartengono alla categoria degli *spiriti liberi*, "riconoscenti a Dio, al diavolo, alla pecora e al verme dentro di noi, curiosi fino al vizio, indagatori fino alla crudeltà, con mani senza scrupoli per l'inafferrabile, con denti e stomaco per quel che non può essere digerito, pronti a ogni mestiere che esiga perspicacia d'intelletto e di sensi, pronti a tutto osare grazie a una sovrabbondanza di 'libero volere', con anime manifeste e occulte, di cui difficilmente si potrebbero scorgere le intenzioni" ⁸.

Certo non tutti saranno disposti a liberare speranze e amore o anche paure, indecisioni e tormenti e non tutti si interfacceranno quindi con eguale apertura al progetto, ma ciò che rimane fondamentale è l'introduzione di una variabile di trasformabilità, una possibilità di mutevolezza all'interno di una routine comportamentale dedicata all'apatia o immersa in un virtuale, sempre più lontano da una fisicità liberatoria, incapace di introdurre momenti di reale soddisfazione in un *loop* di silente insicurezza.

PROIETTORE DI IMMAGINI ARCHETIPE

L'esplosione derivante dalla genesi del progetto, a partire da una singolarità iniziale paragonabile a uno stato di totale apatia, comporta inevitabilmente uno sversamento incontrollato di contenuti simbolici. *Io vivo la tua casa* ristabilisce il contatto con un dimenticato ma agognato desiderio di libertà psicofisica in un riconciliamento con il proprio subconscio per sbarazzarsi di costumi e abitudini in nome di una più profonda verità. In tal senso chi decide di avventurarsi nella sua esplorazione non fa che dare sfogo ai propri desideri inconsci che tale architettura manifesta come reali. *Io vivo la tua casa* garantisce quindi una letterale via di fuga all'inca-

pacità prolungata o abituale di partecipazione o di interesse, sul piano affettivo ed intellettuale proiettando le aspirazioni dei suoi visitatori nel presente.

Proprio come in *Solaris* ↓ (nella versione cinematografica di Tarkosij) ci troviamo di fronte ad un'entità indefinita, immemorabile e insondabile che non possiamo interrogare direttamente ma che è in grado di scavare nel profondo dell'animo umano per riprodurre fisicamente volontà sopite.

Questo inspessimento, intriso di sogni e di incubi, bestia e allo stesso tempo anche selva, diviene dimora fertile che accetta la diversità in tutte le sue forme e rende principio l'indeterminato. Struttura contenitore atta a ospitare, senza giudicare e senza porre veti morali, diviene simbolo emblematico di inclusività. In una sorta di estroflessione della *Endless House* (1947-1965) di Frederick Kiesler, il progetto mira a essere un palesamento dell'universo individuale, "l'uomo è infatti una complessa entità, biologica, psicologica e sociopolitica che deve riconquistare attraverso la creatività il senso generale e complesso dell'abitare" ↑.

Io vivo la tua casa, esso stesso immagine archetipa, induce i propri ospiti a liberare la propria individualità mirando a riportare alla luce quello che Jung descrive come inconscio collettivo: dobbiamo imparare a conoscere noi stessi per sapere chi siamo, perché inaspettatamente al di là della porta si spalanca una illimitata distesa, piena di inaudita indeterminatezza, priva in apparenza di interno ed esterno, di alto e di basso, di qua e di là, di mio e di tuo, di buono e di cattivo. [...] dove comincia il regno del "simpatico", l'anima di tutto ciò che è vivo, dove io sono inseparabilmente questo e quello, dove io sperimento in me l'altro e l'altro-da-me sperimenta me stesso. L'inconscio collettivo non è affatto un sistema personale incapsulato, è oggettività ampia come il mondo, aperta al mondo. Io vi sono l'oggetto di tutti i soggetti, nel più pieno rovesciamento della mia coscienza abituale, dove io sono sempre soggetto che "ha" oggetti; là mi trovo direttamente collegato con il mondo intero che dimentico (anche troppo facilmente) chi io sia in realtà. ↓

Seppure la descrizione delle caratteristiche intrinseche del progetto possa apparire quanto meno lontana da una realtà tangibile o esperibile vorrei porre l'attenzione su *apparati architettonici* ↑ che indirettamente o volontariamente si avvicinano a quanto esposto sino ad ora.

Un'immagine mitizzata e inequivocabilmente sedimentata nella memoria collettiva, in quanto non solo elemento spaziale ricorrente, ma anche luogo di accadimenti cruciali in innumerevoli pellicole cinematografiche, è senza dubbio la scala antincendio tipica dello scenario newyorkese.

La scala antincendio o d'emergenza come rappresentata nell'universo cinematografico assume le valenze di un fondamentale spazio di relazione, un filtro osmotico tra un interno auto-ghettizzante, esclusivo della grande città, e un esterno liberatorio intriso di speranze e sogni. La scala esterna, apparato simbiotico del palazzo residenziale, diviene sinonimo di via di fuga dalla quotidianità, espressione dell'insolente sfrontatezza della gioventù pronta a sgattaiolare di notte nella giungla urbana, pronta a lasciarsi andare.

In *Colazione da Tiffany* * i destini dei protagonisti si incrociano all'interno dello stravagante palazzo newyorkese in cui abitano, tra feste chiassose, urla dei vicini svegliati in piena notte, un gatto senza nome, valigie sempre pronte e soprattutto fughe dalla scala antincendio che diviene espediente narrativo, luogo dei punti di svolta, delle fantasticherie di riscossa. Holly Golightly, interpretata da Audrey Hepburn, proprio sulla scala antincendio, in un momento tipico del film, suona con la chitarra e canta sulle note di *Moon River*, liberando il proprio subconscio lasciando intravedere l'intimo desiderio di evasione che la pervade: "Oh, dream maker, you heart breaker / Wherever you're goin', I'm goin' your way / Two drifters, off to see the world / There's such a lot of world to see".

In tale spazio ristretto ma ricco di relazioni umane dove nascono amori e conflitti, dove i vagheggiamenti appaiono a un passo dalla loro realizzazione, appollaiati sul proprio pianerottolo ci si spoglia dell'individualismo per tornare ad essere individui sociali sognando di vivere nel mondo per assaporarne gioie e dolori.

Allo stesso modo *West Side Story* † non sarebbe tale senza le scene dei due protagonisti in quello spazio liberante che dà il via al sogno di un'esistenza migliore. Si potrebbero citare infiniti esempi nei quali la scala antincendio ha contribuito significativamente come meccanismo di svolta nella realizzazione delle velleità, dei sogni o degli incubi dei protagonisti, dal romantico finale di *Pretty Woman* † al primo bacio di Peter Parker e Mary Jane in *Spider-Man* † †, sino alla più recente serie *Russian Doll* † †, dove la scala antincendio diviene espediente per sfuggire alla morte e addentrarsi nuovamente nel caos cittadino in un viaggio psicanalitico alla ricerca di una verità esistenziale.

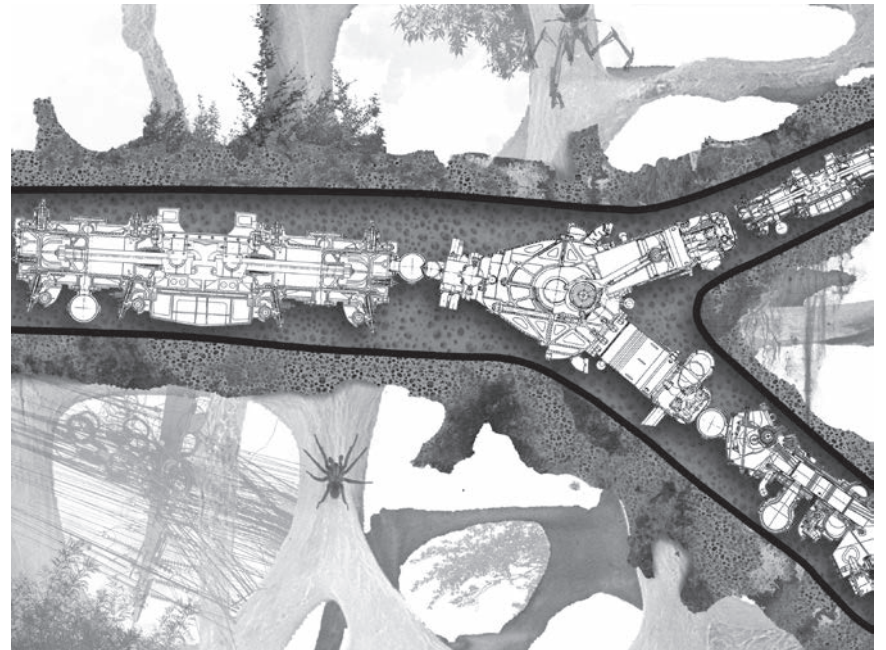
Non è un caso che proprio l'archetipo simbolico della scala, come apparato architettonico, sia tema di dibattito contemporaneo quale emblema della necessità di riscoperta di una socialità sopita attraverso la fruizione di spazi non usuali resi temporaneamente pubblici.

Lo straordinario successo di pubblico per l'apertura del Rotterdam Rooftop Walk (2022) e l'interesse suscitato da altri pro-

Matteo Zambon con Jacopo Bonat, *Io vivo la tua casa*, 2022.
Immagine archetipo "Il guerriero"



Matteo Zambon con Jacopo Bonat, *Io vivo la tua casa*, 2022.
Dettaglio dell'apparato simbiote - biomacchina



getti di invasione dello spazio “altro”, come la grande scalinata *The Stairs to Kriterion* (2016) realizzata in occasione del “Rotterdam celebrates the City!”, il progetto *The Podium* (2022) o il *Roofstop Catalogue*†‡, ideati dallo studio MVRDV, pongono sicuramente l’attenzione su quanto la necessità di esperire fisicamente un nuovo rapporto con lo spazio urbano sia non solo conturbante, ma cerchi anche di ricostruire un’idea di socialità fisica. Un chiaro intento sociopolitico verso un’apertura alla condivisione di spazi non normati come espresso chiaramente anche dal motto che ne identifica lo studio “We create happy & adventurous places”.

Se l’interpretazione classica di spazio pubblico si disgrega in vuoti urbani difficili da riempire e oramai privi di connotati psicologici e sociopolitici, anche perché profondamente separati dallo spazio privato tramite il recinto inconsistente ma invalicabile del *metaverso*, forse l’introduzione di elementi filtro esperibili può apparire con un estremo tentativo di ritorno a quella realtà dalla quale siamo disperatamente attratti ma tenuti lontani.

Il vivere in maniera continuativa sogni personali preconfezionati non ci pone forse in una condizione di stallo, autolimitandoci ed impedendoci di costruire una collettività?

Io vivo la tua casa vuole far tornare a sviluppare un immaginativo che aiuti a focalizzare futuri diversi, non per forza migliori, ma che ci spingano, nella visione di una possibilità, a un’immersione rinnovata nella “realtà”.

Io vivo la tua casa diviene quindi una zona franca senza confine, accoglie ospiti, ispira relazioni e racconta storie abbattendo l’auto-isolamento e riscoprendo l’estraneo. Mettere in moto le sensazioni legate a questa terra di nessuno sgretola l’idea del muro protettivo contro una politica di sicurezza ingiustificata e timore del diverso e dell’estraneo, filtro non più solo fisico ma sociale.

Nel sistema di neo-ghettizzazione dilagante e di privatizzazioni di spazi urbani che coinvolge la città contemporanea viene sempre più spesso applicata una “inaccessibilità selettiva” fatta di invalicabili recinzioni, telecamere e sistemi di controllo, usati come mezzo di deterrenza verso l’estraneo e il diverso, sia esso animale o vegetale. Ricavarsi uno spazio forzatamente delimitato all’interno della selva, come anche chiudersi rispetto al prossimo, significa obbligatoriamente non volere far parte di una comunità.

In una sorta di “viaggio liberatorio negli abissi della coscienza”†‡, *Io vivo la tua casa* mira a scardinate la corrente idea di “esclusivo” ribaltandola in un’ottica di condivisione anche delle parti più intime del nostro inconscio lasciate libere di vagare, esponendole letteralmente in piazza e riconoscendogli un potenziale trasformativo antropologico, in un gioco di esorcizzazione da timori e paure.

Matteo Zambon con Jacopo Bonat, *Io vivo la tua casa*, 2022.
Immagine archetipo “Il mago”



Matteo Zambon con Jacopo Bonat, *Io vivo la tua casa*, 2022.
Immagine archetipo "L'amante"



Io vivo la tua casa mira, infine, ad innescare una politica del “fuori controllo” reintroducendo l’inosservato nel sistema urbano, nel molteplice significato di necessità di non essere monitorato, possibilità di trasgredire e potenzialità di espandersi fuori misura. La selva in un’estetica ruderale si fa materia di inspessimento dello spazio pubblico, si risvolta in verticale non accettando limiti fisici alla propria espansione, ed i suoi abitanti sono fonte inesauribile di diversità e difformità all’interno del consueto urbano.

Incentivare la libertà comporta anche inevitabilmente una riduzione della sicurezza, infatti il progetto, alimentato dall’illimitato potere onirico dei suoi fruitori, si popola di chimere che, come nella concezione zoologica del termine, possono assumere anomalie nel comportamento e conformazioni sessuali ambigue senza timore di mettere a rischio la propria incolumità.

Se come afferma Bauman “cerchiamo di trovare rimedio ai disagi dell’incertezza nella ricerca di sicurezza, vale a dire nell’integrità del nostro corpo e di tutte le sue estensioni e baluardi: la nostra casa, i nostri beni, quartiere in cui viviamo”¹, *Io vivo la tua casa* mira a scardinare tale sistematico allontanamento dalla volontà esplorativa fisica e psichica.

Matteo Zambon con Jacopo Bonat, *Io vivo la tua casa*, 2022.
Immagine archetipo "Il folle"



✿ J. von Uexküll, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, a cura di M. Mazzeo, Quodlibet, Macerata 2013, p. 48; ed. or. *Streifzüge durch die Umwelten van Tieren und Menschen. Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten*, Springer Verlag, Berlin 1934.

∞ F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male. Preludio di una filosofia dell'avvenire*, in Id., *Opere*, Adelphi, Milano 1972, vol. VI, tomo II, p. 50; ed. or. *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*, Druck und Verlag von C.G. Naumann, Leipzig 1886.

⌋ A. Tarkovskij, *Solaris*, Unione Sovietica, 1972, 160 min.

Λ F. Kiesler, *Pseudo Functional in Modern Architecture*, in "Partisan Review", 16, 7, luglio 1949, p. 733.

⌋ C.G. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo* (1934-1954), in Id., *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino 1980, vol. 9, tomo I, p. 20; ed. or. *Die Archetypen und das Kollektive Unbewusste*, in Id., *Gesammelte Werke*, Walter-Verlag, Olten und Freiburg im Breisgau 1976, vol. 9, tomo I.

⌋ Utilizzo appositamente il termine *appartati* con lo scopo di identificare strutture e progetti che vivono in qualità di simbiotici di architetture consolidate.

* B. Edwards, *Colazione da Tiffany*, Stati Uniti d'America, 1961, 115 min.

⌋ J. Robbins, R. Wise, *West Side Stories*, Stati Uniti d'America, 1961, 150 min.

⌋ G. Marshall, *Pretty Woman*, Stati Uniti d'America, 1990, 119 min.

✿ S. Raimi, *Spider-Man*, Stati Uniti d'America, 2002, 121 min.

✿✿ N. Lyonne, *Russian Doll*, Stati Uniti d'America 2019-in produzione, serie Netflix.

✿∞ MVRDV, *Rooftop Catalogue*, Rotterdam Roof Days, Rotterdam 2021.

✿⌋ Cfr. A. Schnitzler, *Doppio sogno*, a cura di G. Farese, Adelphi, Milano 1977; ed. or. *Traumnovelle*, S. Fischer Verlag, Berlin 1926.

✿Λ Z. Bauman, *Voglia di comunità*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 4; ed. or. *Missing Community*, Harvard University Press, Cambridge Mass.-London 2008.

Matteo Zambon con Jacopo Bonat, *Io vivo la tua casa*, 2022.
Immagine archetipo "L'angelo custode e le chimere"



A3. “UN ESERCIZIO DI ALTA DIFFICOLTÀ”

FELICE CIMATTI

Progetto indagato

Anas, *autostrada Salerno-Reggio Calabria*, 1962-2017

469

A3
Il futuro era nel deserto. †

All'inizio c'è sempre un nome che manca⁸. Il primo gesto di Adamo è stato nominare le entità del mondo. Solo in questo modo lo stesso Adamo può pensarsi come colui che le possiede, prima nel pensiero e poi in pratica⁹. L'etichettatura di qualcosa, secondo il logico statunitense Saul Kripke, consiste in una sorta di battesimo: “ha luogo un ‘battesimo’ iniziale; un oggetto può essere denominato mediante ostensione”¹⁰. Adamo indica qualcosa, ad esempio un pesce, e gli attribuisce il nome “pesce”. Secondo Kripke questo nome è un “designatore rigido”¹¹, perché “in ogni mondo possibile esso designa lo stesso oggetto”¹². Ma qui cominciano i problemi. Dove comincia, propriamente, l'autostrada che comincia con una curva poco fuori Salerno per finire letteralmente entrando nella città di Reggio Calabria? Siamo proprio sicuri che in tutti i mondi possibili esista questa autostrada (siamo così sicuri, intanto, che esista nel nostro mondo)? In effetti, è proprio un'autostrada? E allora perché, per percorrerla, non si paga un pedaggio come in tutte le altre autostrade d'Italia¹³? La natura indeterminata dell'oggetto si riflette nella sua denominazione che è altrettanto ambigua. Percorrendo l'autostrada e i territori che attraversa, infatti, si possono trovare cartelli stradali che riportano sia la scritta “A3” che “A2”. Nel parlare comune, poi, capita spesso di riferirsi a questa autostrada come all’“Autostrada del Sole”¹⁴, che in realtà è il nome proprio della A1, la Milano-Napoli. Un errore, certo, eppure viene spontaneo associare il sole alla Basilicata e alla Calabria piuttosto che a Milano e alla Lombardia. Ultimamente, però, dopo i lavori decennali che ne hanno ampiamente migliorato il tracciato, si può anche leggere la denominazione “Autostrada del Mediterraneo”. Qual è il nome “proprio” di questa strada?

È solo una questione di nomi, penserà qualcuno dotato di spirito pratico (ad esempio un ingegnere), e che non ama perdere tempo in questioni che, dal suo punto di vista operativo, sono solo linguistiche. In realtà il problema di che cosa sia, effettivamente, la Salerno-Reggio Calabria vale anche e forse soprattutto per quello che le persone pensano che sia. Se si prova a chiedere a qualcuno che non l'abbia mai percorsa che tipo di autostrada sia l'A3, quasi sicuramente vi risponderà che sarà una strada tortuosa, piena di cantieri perennemente aperti, una vera e propria “mulattiera” come si ripeteva fino a pochi anni addietro. In realtà, come qualcuno comincia ad accorgersi, si tratta di un'autostrada bellissima, sia da un punto di vista ingegneristico (viadotti, gallerie, raccordi eleganti) che paesaggistico. Ecco, se proprio si deve dire qualcosa di questa strada è che sicuramente si tratta di



una delle strade più belle d'Italia. Una bellezza di cui pochi, però, sembrano accorgersi. La bellezza è invisibile.

È la caratteristica distintiva della bellezza, in effetti, d'essere elusiva e timida. Non si lascia vedere, appunto. Così, ad esempio, in quella che al momento è la storia più dettagliata della progettazione e costruzione dell'autostrada A3 (o A2), il citato libro di Leandra D'Antone, di questo aspetto non si parla mai. Eppure è evidente, basta percorrere pochi chilometri in direzione sud dopo Battipaglia e comincia l'avventura di una strada bellissima che attraversa spazi incredibilmente privi di tracce umane, montagne, boschi, azzurri infiniti, il nero profondissimo del cielo invernale; e poi c'è il profumo dei prati e dei boschi, che in primavera entra nell'automobile. Per non parlare degli animali, topi, cani, volpi, cornacchie che si spingono, soprattutto di notte, fin dentro il nastro d'asfalto. Una strada che non si vede, ecco cos'è la Salerno-Reggio Calabria. In questo nome c'è anche il senso di un movimento, ché in effetti è una strada che *scende* dal nord, che porta via dal nord, verso il sole, il mare, i boschi. Anche quando, dopo Vibo Valentia e lo svincolo che porta a Catanzaro, la strada attraversa zone costiere ricoperte da architetture scadenti e spesso non ultimate, ebbene anche in queste parti la sensazione prevalente non è quella della bruttezza bensì quella della luce e della bellezza. Per non parlare del mare, che dopo una prima lontana apparizione vicino Salerno compare e scompare da Falerna in poi.

Ma di che tipo di bellezza si tratta? È interessante che la Salerno-Reggio Calabria non sia affatto bella per chi vive nelle regioni del Sud (per intenderci, Campania, Basilicata e Calabria), che anzi vede nella sua presunta incompletezza e nella stessa assenza di pedaggio un limite, la rappresentazione evidente di una persistente arretratezza meridionale: l'A3 è bella per chi viene dalla A1, ad esempio, per chi viene dal nord. Si tratta allora di una bellezza di secondo grado, se può esistere qualcosa del genere (la bellezza della A3, cioè, non ha niente a che fare con quello che l'antropologo Michael Herzfeld chiama, sul modello dell'orientalismo di Said, il "*Mediterraneanism*"⁹). Non è la bellezza di un sud incontaminato e naturale contrapposto ad un nord inquinato e artificiale, per intendersi, cioè quello, appunto del mediterraneismo "come [...] retorica dell'alternativa mediterranea"¹⁰. Si pensi al contrasto fra il tracciato della A1 fra Roma e Napoli – quasi rettilineo e spesso incorniciato da alte barriere antirumore che impediscono di vedere il territorio che si sta attraversando – e quello tortuoso, che sale fino a più di mille metri a Campotenese e poi scende al livello del mare, della A3. Per un camionista o per chi ha fretta di arrivare un rettilineo è la strada ideale (quella che si approssima ad una geodetica, cioè la curva più breve che con-

giunge due punti di uno spazio). Si tratta piuttosto di una bellezza che si può vedere solo se, prima, si è passati per uno scenario completamente diverso.

Si comincia a capire, allora, perché l'A3, o A2, non riesca a decidersi su come debba essere nominata. In realtà la Salerno-Reggio Calabria non è propriamente una strada, e ancor meno un luogo, è piuttosto un evento, o meglio ancora un operatore di spaesamento. Lasciare la Roma-Napoli (soprattutto se si proviene dalla A30, Caserta-Salerno, una veloce autostrada a tre corsie che costeggia Sarno e il Vulcano buono, il centro commerciale di Nola progettato da Renzo Piano, che è un percorso in cui già si sente l'aria della A3, l'aria silenziosa del sud) per la Salerno-Reggio Calabria significa esporsi ad una vera e propria "crisi della presenza", come la definisce l'antropologo Ernesto De Martino. Si tratta del "rischio antropologico permanente", cioè di un "*finire* [che] è semplicemente il rischio di non poterci essere in nessun mondo culturale possibile, il perdere la possibilità di farsi presente operativamente al mondo, il restringersi – sino all'annientarsi – di qualsiasi orizzonte di operabilità mondana, la catastrofe di qualsiasi progettazione comunitaria secondo valori"✱✱.

La "crisi della presenza" è lo stato liminare che si prova sulla soglia che contemporaneamente unisce e separa i due modi fondamentali di stare al mondo: da un lato quello abituale e familiare (il tracciato quasi geodetico che unisce Napoli e Roma sulla A1) di chi si ritrova e riconosce nel mondo umanizzato (e rettificato) da un lato, e dall'altro quello di chi, improvvisamente, non riesce più a comprenderlo e a ritrovarcisi. È la stessa strada, eppure è una strada completamente diversa, tortuosa e stranamente poco trafficata. Non è cambiato nulla, eppure ci accorgiamo che ci troviamo in un posto molto diverso da quello in cui eravamo fino a pochi minuti prima. La peculiare bellezza della A3 va compresa in questo contesto, come momento di passaggio che non riguarda tanto il luogo in cui ci si trova quanto il modo in cui quel luogo viene sentito. Non c'è bisogno di percorrere la A3 per fare esperienza di una "crisi della presenza" (che in fondo non è che una crisi della stessa possibilità di fare un'esperienza); la Salerno-Reggio Calabria, tuttavia, offre uno scenario particolarmente adatto a vivere questo straniante effetto di spaesamento. Si tratta di una strada, infatti, molto poco frequentata (dal tramonto in poi, soprattutto d'inverno, è quasi deserta), se non nel periodo estivo e durante le feste maggiori; una strada che – in particolare nel tratto montano fra Basilicata e Calabria – attraversa territori poco urbanizzati (di notte, in inverno, per molti chilometri le uniche luci visibili sono quelli dei nostri fari); gli stessi autogrill hanno un carattere poco standardizzato, anche e soprattutto quando



appartengono a note catene commerciali; quando si lascia l'autostrada ci si trova di colpo in paesaggi che riportano indietro ad un'Italia che altrove (per fortuna) non esiste più.

Allo stesso tempo quella della A3 è l'esperienza che rende di nuovo "sensato" il tratto di strada noioso e rettilineo che si percorre da Roma a Napoli: improvvisamente se ne coglie il carattere artificiale, e quindi inaspettato e sorprendente; ci si accorge cioè che ciò che sembrava del tutto scontato in realtà è solo qualcosa che un tempo è stato sorprendente e a cui ci siamo ormai abituati. In questo senso l'esperienza della A3 serve non tanto, o non principalmente, per apprezzare la bellezza dei luoghi (apparentemente) incontaminati che attraversa, quanto piuttosto a mettere in luce il carattere fragile e fattizio della modernità che crediamo invece essere indiscutibile e acquisita una volta per tutte. Per questa ragione, prosegue De Martino, "il tema culturale della fine di un certo ordine mondano esistente costituisce una delle modalità storiche di ripresa e di riscatto rispetto a questo rischio anche lì dove questo tema è assente, o irrilevante, il rischio corrispondente è sempre presente e la cultura si costituisce appunto nel fronteggiarlo e nel controllarlo" ¶ 8.

La A3, allora, non ci offre – e per di più senza pedaggio – l'esperienza dell'arcaico o del mondo "meridiano", quanto piuttosto si insinua con la sua abbagliante e silenziosa presenza in tutte le altre strade, quelle che non fanno che presentarsi come moderne, tecnologiche (smart), sicure. Per questa ragione l'A3 è una sorta di operatore estetico, perché permette di sentire diversamente la propria presunta, e ottusa, modernità. Non è che l'A3 sia una strada che attraversa un territorio arretrato e povero; è che, improvvisamente, attraverso il suo asfalto screpolato dal gelo e dalla neve riusciamo a scorgere la miseria e l'arretratezza del moderno.

Per essere più precisi, e per evitare con ancora maggiore nettezza il rischio dell'idealizzazione del sud arcaico, la A3 permette di dare corpo a quella che lo stesso De Martino chiama la "tentazione" ¶ 11 di lasciarsi prendere dalla "crisi della presenza". Come se, dopo essere stati troppo a lungo chiusi nella bolla autoimmune della modernità infine ci mancasse l'aria, e dovessimo riscoprire quanto sia vulnerabile la nostra condizione. In questo contesto è importante sottolineare quanto la peculiare esperienza della A3 sia un'esperienza automobilistica, e quindi del tutto moderna e antropocentrica. È da dentro la nostra automobile, grande o piccola che sia, che la A3 sfida la nostra capacità di sopportare la "crisi della presenza". Basta fermarsi, di notte, sul ciglio della strada, e improvvisamente lo scabro nero dell'asfalto ci assale: si sente solo il ronzio del motore, sommerso, quasi soverchiato dal silenzio freddissimo della notte. Le lame di luce dei fari sono niente

rispetto al buio che ci avvolge. Non passa nessuno. Sentiamo la nostra presenza che velocemente si dissolve nella notte, assorbita dalla compatta oscurità che ci attira al di là del guardrail. Basta un attimo, per sentire quanto poco conti la nostra presenza, le nostre parole e i nostri progetti (perché siamo in viaggio, di notte, verso dove, e che importa a che ora arriveremo?). In questo senso ogni strada ha il suo risvolto A3, basta fermarsi, spegnere il motore, e lasciare che il silenzio si faccia ascoltare.

"Mi hanno imprigionata nella libertà" scrive la scrittrice Clarice Lispector in *Brasilia*, una sorta di resoconto fantastico di un suo soggiorno nella capitale del Brasile ¶ 1. Una città artificiale, una città progettata, una città che "odora di dentifricio" ¶ 1. Una città perfetta, come un'autostrada perfetta, rettilinea e scorrevole, sembrerebbe essere il luogo più lontano possibile dall'eventualità di una "crisi della presenza". Le strade di Brasilia sono spaziose, ariose, fatte apposta per facilitare i movimenti degli esseri umani, eppure, prosegue Lispector, "la libertà è solo quello che si conquista. Quando mi danno, mi stanno ordinando di essere libera. – Tutto un lato della freddezza umana che c'è in me, lo trovo qui, a Brasilia, e fiorisce gelido, potente, forza gelata della Natura" ¶ 1. Come Lispector può apprezzare il carattere gelido di Brasilia solo perché la sua natura è opposta, così si può pensare e apprezzare la A3 solo avendo sempre in mente il tracciato astratto e puramente ingegneristico della A1. La "crisi della presenza" si insinua nella coscienza quando – improvvisamente e senza ragione – nella A1 si scorge la possibilità sempre in agguato della A3. Si scorge, cioè, la possibilità dello spazio, della libertà non obbligatoria, non scorrevole. In questo senso la "crisi della presenza" non è propriamente uno stato d'animo, e tantomeno un pericolo mortale per la coscienza, quanto una risorsa – per quanto penosa e sempre rifuggita – un'occasione per ripensare il proprio posto, i propri pensieri, per dare un altro valore alle parole con cui cerchiamo di allontanare il peso ma anche la meraviglia del mondo. La "crisi della presenza" è così un movimento sempre possibile che rende liscio uno spazio striato, cioè che rende di nuovo mobile e percepibile lo spazio familiare dentro cui si svolgono le nostre esistenze; dove spazio familiare non vuol dire altro che spazio non più pensato, non più nemmeno visto. Se allora lo spazio striato, cioè organizzato e gerarchico, è propriamente lo spazio delle misure e dei calcoli (il pedaggio), lo spazio liscio, come scrivono Deleuze e Guattari:

è appunto quello del più piccolo scarto: non presenta omogeneità se non fra punti infinitamente vicini e il raccordo delle vicinanze avviene indipendentemente da ogni via determinata. È uno spazio di contatto, di piccole azioni di

contatto, tattile o manuale, piuttosto che visivo, come quello striato di Euclide. Lo spazio liscio è un campo senza condotti né canali. Un campo, uno spazio liscio eterogeneo, sposa un tipo molto particolare di molteplicità: le molteplicità non metriche, acentrate, rizomatiche, che occupano lo spazio senza “contarlo” e che non è possibile “esplorare se non camminandovi sopra”. Queste molteplicità non rispondono alla condizione visiva di poter essere osservate da un punto dello spazio ad esse esterno: il sistema dei suoni, o anche dei colori, in opposizione allo spazio euclideo. ¶ *

Il punto da rimarcare è in quel “piccolo scarto” che rende possibile un movimento non più finalizzato – quello geodetico dal punto A al punto B, quello che cerca di massimizzare il profitto (la velocità del viaggio) e minimizzare le perdite (le spese del carburante ¶ ¶) – un movimento che rende possibile “piccole azioni di contatto”, ossia quelle azioni che non presuppongono un progetto, bensì quelle che accadono, inaspettate e sorprendenti. Potremmo parlare, a questo proposito, di un vero e proprio “momento A3”, cioè il momento in cui ci si lascia alla “crisi della presenza” – ma in modo comunque “controllato” (la A3 non smette di essere una strada, con segnaletica e guardrail) – e ci si abbandona al viaggio, senza più una meta prestabilita: “ci sono due specie di viaggio, che si distinguono per il ruolo rispettivo del punto, della linea e dello spazio. Perché le differenze non sono oggettive: si possono abitare i deserti, le steppe o i mari in spazio striato; si possono abitare perfino le città in spazio liscio, essere un nomade della città” ¶ †. È questo il punto, “essere un nomade” nell’autostrada, cioè farne uno spazio paradossalmente – perché l’autostrada è uno spazio striato per eccellenza, con un inizio e una fine, dei sensi obbligati e dei sensi vietati, con una velocità minima e una massima – liscio, ossia appunto nomade. La A3 è questo spazio dell’avventura, ma non perché sia di per sé avventurosa (al contrario, ormai è una delle migliori autostrade italiane), ma perché è l’autostrada del sud d’Italia, e il sud è sempre stato, per lo spazio striato settentrionale, il luogo mitico del selvatico e dell’originario. In questo senso ogni viaggio verso sud reinventa questo mito, cioè reinventa l’originarietà del sud, la sua irriducibilità al nord e alle sue regole. Un sud che non esisterebbe, è ovvio, se non ci fosse il nord che ha bisogno di immaginare un altro da sé per continuare ad essere quel che è, uno spazio regolato, gerarchico, uno spazio striato: “molto tempo fa Fitzgerald diceva: non si tratta di partire per i mari del sud, non è questo che determina il viaggio. Non ci sono soltanto strani viaggi in città, ma viaggi sul posto: [...] pensiamo [...] ai veri nomadi. A proposito di questi nomadi si può dire, come suggerisce Toynbee: non si

muovono. Sono nomadi a forza di non muoversi, di non migrare, di tenere uno spazio liscio che rifiutano di lasciare e che lasciano solo per conquistare e morire. Viaggio sul posto, è il nome di tutte le intensità, anche se si sviluppano in estensione” ¶ †.

Intesa in questo senso la A3 come spazio striato che lascia emergere lo spazio liscio, fluido, di contatto, di sorpresa, è l’occasione per incontrare quello che nella psicoanalisi si chiama il “reale”. Per Jacques Lacan il reale, propriamente, non è qualcosa, come un oggetto o un evento determinato; al contrario, il reale è quello che filtra attraverso la realtà quotidiana, conosciuta, e proprio per questa ragione sentita come del tutto affidabile. In questo senso il reale è la oscura percezione che quanto si vede e che si presenta come affatto indubitabile – la cosiddetta realtà dei fatti – non esaurisce lo spettro dell’esperibile. Il mondo è sempre più ricco, infinitamente più ricco, del nostro pensiero del mondo (la realtà umana è poca cosa rispetto al reale del mondo). L’affetto di questa scoperta, che è la scoperta più temuta che si possa fare, è l’angoscia, che, come dice Lacan, “sorge quando un meccanismo” – ad esempio la A3 rispetto alla molto più normale e familiare A1 – “fa apparire qualcosa nel posto [...] naturale” ¶ †. Il posto “naturale” è appunto quello casalingo, cioè il posto che conosciamo, in cui ogni cosa ha un nome, una storia in cui possiamo riconoscerci. Un posto del genere, prosegue Lacan, è il posto della tradizione, cioè propriamente della “norma” che stabilisce che cosa si può fare e che cosa invece non si può fare. La forza della norma è tanto maggiore quanto più la norma è sentita come “naturale”, come se, appunto, non fosse più necessario formulare il divieto dal momento che lo abbiamo del tutto interiorizzato.

Il divieto, infine, istituisce una “mancanza” rispetto alla possibilità di una soddisfazione non limitata da regole e divieti: in effetti che cos’è la norma se non una “mancanza” di godimento, e, considerata dal versante opposto, come un godimento circoscritto e solo per questo socialmente accettabile? In questo senso il posto “naturale” è “naturale” perché questa “mancanza” è sentita ormai come indiscutibile, e quindi non viene nemmeno avvertita come mancanza. L’angoscia, allora, dice Lacan, sopravviene quando “improvvisamente viene a mancare ogni norma, ovvero ciò che costituisce l’anomalia e la mancanza stessa, se, improvvisamente, non c’è mancanza, è in quel momento che comincia l’angoscia” ¶ †. Se non c’è più “anomalia” allora non c’è più nemmeno “mancanza”, e così si sente che il godimento può scorrere senza impedimenti: l’angoscia, quindi, “appare” quando “viene a mancare la mancanza” ¶ †. In effetti, che cos’è un’autostrada se non la stessa mancanza di libertà, dal momento che ammette un solo movimento, in una sola direzione, in una sola carreggiata,





auspicabilmente sempre alla stessa velocità? Ai lati del tracciato asfaltato ci sono case, prati, alberi, animali, fiumi e spiagge; tuttavia, tutto questo può essere solo velocemente guardato, non può essere percorso, non si può fermare l'automobile, scavalcare la recinzione che segna il limite fra l'autostrada e il mondo non regolato dalle norme del codice stradale, e finalmente camminare nello spazio liscio non normato.

La A3 rende questo contrasto particolarmente evidente, perché è proprio la mancanza della mancanza che si mostra per chilometri e chilometri. La strada smette così di essere una strada, cioè uno spazio striato e normato, ed è sempre sul punto di aprirsi sullo spazio liscio, senza asfalto e barriere. Questa costitutiva ambivalenza dello spazio umano, sempre sospeso fra mancanza e mancanza della mancanza, il tracciato della A3 – soprattutto fra Basilicata e Calabria, ma anche fra Pizzo e Gioia Tauro – lo esplicita in modo fortissimo, talvolta in modo quasi intollerabile. L'angoscia è così allo stesso tempo un "segnale" di pericolo ma anche, e in modo indissociabile dal primo, un "segnale" che lì c'è una via di fuga, che un altro modo di abitare lo spazio è possibile, è sempre stato possibile. Per questa ragione si può parlare di un "momento A3" per qualunque spazio striato, cioè di una sorta di operatore che lo trasforma, di colpo, in uno spazio liscio. È questo il "viaggio sul posto" di cui più sopra parlavano Deleuze e Guattari: non c'è bisogno, per incontrare l'estraneità del reale, di andare in un lontano e sperduto luogo esotico; il reale è la realtà della vita che si stende infinita e indeterminata dall'altro lato della barriera antirumore, che in effetti ci si chiede se serva davvero a contenere il suono prodotto dal movimento veicolare oppure, e soprattutto, per impedire a chi viaggia sull'autostrada di ricordarsi che c'è un mondo al di là del guardrail. Chi è che va salvaguardato, chi sta all'esterno del tracciato autostradale oppure chi si trova al suo interno, ben protetto e assicurato dal rischio dell'irruzione dell'alterità radicale del mondo?

La posta in gioco è allora il reale, quello che sempre Lacan definisce anche come "il punto mancanza-di-significante" $\text{a} \text{L}$. Torna la questione del linguaggio e della sua mancanza. Va ribadito che questa mancanza non è un limite esterno, come se fossimo di fronte a qualcosa che non si riesce a dire; si tratta piuttosto di un limite interno. In effetti la potenza del linguaggio è doppia: da un lato consiste nel dare un nome ad ogni cosa, dall'altro, ed è la potenza più misteriosa, il linguaggio è la (sua) stessa presupposizione che il mondo sia composto di cose nominabili. In questo senso la prestazione propriamente metafisica del linguaggio consiste nel farci credere che il mondo sia un'immensa distesa di oggetti a nostra disposizione che non aspettano altro che di rice-

vere un nome (attraverso la cerimonia metafisica del battesimo di cui parla Kripke) $\text{a} \text{L}$. È questo il punto che sfugge alla nominazione, "il punto mancanza-di-significante". Il linguaggio dice tutto, ma non riesce a dire, quindi a mettere a distanza da sé, il proprio stesso fondamentale presupposto, che cioè tutto sia nominabile e padroneggiabile. Uno spazio striato non è altro che uno spazio perfettamente organizzato, uno spazio in cui non ci sono zone nascoste e non nominabili; nell'incontro con uno spazio liscio, invece, lo spazio striato collassa su di sé, e scopre che il reale è diverso dal mondo organizzato e gerarchizzato, l'unico mondo che finora aveva conosciuto. D'altronde, che cos'è uno spazio liscio se non appunto uno spazio che non offre appigli alla nominazione, cioè uno spazio su cui il linguaggio non riesce ad esercitare nessuna presa? Di fronte al "punto mancanza-di-significante" viene meno la nostra potenza di pensare e fare. Per questa ragione l'affetto specifico che corrisponde a questa mancanza è l'angoscia: quando manca la parola manca il pensiero che è abituato solo a calcolare e progettare in anticipo. Quando invece il pensiero non è più costretto a muoversi a partire da una originaria "mancanza" – di libertà, di spostamento, di immaginazione – allora non sa che fare. C'è un eccesso di spazio per questo pensiero impaurito, che non può fare altro che rimpiangere il guardrail e le barriere antirumore. È a questa condizione che si riferisce Lispector quando scrive che "mi hanno imprigionata nella libertà".

La stessa Lispector, in un racconto scritto quasi al termine della sua vita, *La bella e la bestia, o La ferita troppo grande*, racconta della situazione angosciante di una giovane donna molto ricca e molto bella che, all'uscita da un salone di bellezza, si accorge che non ha con sé il denaro sufficiente (in realtà ne ha tantissimo, ma in una sola banconota, nessuno potrà mai darle il resto per una cifra del genere) per pagarsi un taxi che la riporti a casa. Non si è mai trovata, incredibilmente, in una situazione del genere, perché c'è sempre qualcuno, con lei, che paga e si occupa dei suoi spostamenti:

Aveva un nome da preservare: era Carla de Sousa e Santos. Erano importanti il "de" e l'"e": erano segni di classe e di quattrocento anni di storia carioca. Viveva all'interno di quel branco di donne e uomini che, sì, semplicemente, "potevano". Potevano cosa? Ebbene, semplicemente potevano. E, oltretutto, vischiosi, perché quel loro "potevano" era ben oliato nei meccanismi che funzionavano senza alcun cigolio di metallo arrugginito. Lei, che era una potenza. $\text{a} \text{L}$

Ecco, all'improvviso, Carla de Sousa e Santos si trova davanti un mendicante che le chiede l'elemosina, un mendicante senza gamba che espone una ferita oscena. Non ha mai visto niente del genere, non ha mai nemmeno immaginato che potesse esistere



qualcosa del genere. È successo a lei, proprio a lei che invece è “una potenza”. Ma basta che lo sguardo sfiori quella ferita perché tutta quella potenza svanisca di colpo: “era esposta a quell’uomo. Completamente esposta. Se avesse mantenuto l’appuntamento con *seu* José all’uscita sull’avenida Atlântica, l’hotel in cui si trovava il parrucchiere non avrebbe permesso che ‘quella gente’ le si avvicinasse. Ma in avenida Copacabana tutto era possibile: gente di ogni specie. O almeno di specie diversa dalla sua. ‘Dalla sua?’ ‘Di che specie era lei, perché fosse “della sua”?’” ✂ ✱. La “crisi della presenza” è l’apparizione del mendicante con la gamba amputata, è la ferita oscena, è la sua faccia sdentata. L’irruzione del reale. Senza alcuna protettiva e rassicurante “mancanza”. Carla de Sousa e Santos non sa più cosa dire, che cosa pensare, e così compie un gesto assurdo (gli offre l’unica banconota che ha nella borsa, una cifra incredibile, che lascia interdetto il mendicante, che teme si tratti di una trappola), e pensa cose assurde. Angoscia:

Si appoggiò a una parete e decise deliberatamente di fermarsi a pensare. Era diverso perché non c’era abituata e non sapeva che pensiero significa visione e comprensione e che nessuno poteva intimarle: pensa! Bene. Ma succede che prendere una decisione era un ostacolo. Si mise allora a guardare dentro di sé e, di fatto, le cose cominciarono a venirle alla mente. Solo che erano i pensieri più sciocchi, tipo: questo mendicante lo saprà l’inglese? Questo mendicante avrà mai mangiato caviale, bevuto champagne? Erano pensieri sciocchi perché chiaramente sapeva che il mendicante non parlava inglese né aveva mai provato caviale e champagne. Ma non riuscì a impedire che in lei si formasse l’ennesimo pensiero assurdo: sarà mai andato a praticare sport invernali in Svizzera? ✂ ✱

Si coglie anche, e immediatamente, la potenza generativa dell’angoscia: permette di pensare quello che fino a quel momento era stato impensabile. Proprio per questo si è disposti a tutto pur di evitare l’angoscia, perché l’angoscia pensa pensieri altrettanto angosciosi e assurdi. Ma il pensiero, se non angoscia, che pensiero è? “Si accorse di non sapere come gestire il mondo. Era un’incapace, con i capelli neri e le unghie lunghe e rosse. Lei era questo: come in una fotografia a colori sfocata” ✂ ✱. Ma il pensiero, appunto, può cominciare solo quando i contorni si fanno sfumati, cioè quando si incontra, infine, “il punto mancanza-di-significante”. Carla de Sousa e Santos è arrivata all’incontro con il reale, che ha per lei le sembianze di un mendicante che espone senza vergogna una terribile ferita aperta: “fu colta” allora “da un desiderio disperatamente assassino: ammazzare tutti i mendicanti del mondo! Solo affinché lei, dopo quella mattanza, potes-

se godersi in pace il suo straordinario benessere” ∞ ∞. Lo spazio liscio è insopportabile, quanto è più confortevole, e facile da pensare, lo spazio striato. Allo stesso tempo, ed è questa la scoperta veramente insopportabile di Carla de Sousa e Santos, ha scoperto che una vita che sistematicamente esclude l’urto del reale non è una vita: “quello che faccio è giocare a vivere”, pensò, “la vita non è questo” ∞ ∞. Solo quando ci si espone all’avventura della “crisi della presenza”, solo allora cominciano la vita e il pensiero.

Si comprende così la potenza trasformativa dell’incontro con quello che abbiamo chiamato “momento A3”, cioè il momento in cui l’autostrada – ossia la pianificazione, il progetto, il codice stradale – si espone alla potenza destituente dell’incontro casuale, del silenzio, degli occhi gialli di un topo spavaldo che ci fissa fermo in mezzo alla strada, in una notte senza luna. Non si tratta, semplicemente, di lasciare l’autostrada per prendere un viotto sterrato di campagna, secondo la retorica scontata del “fuori strada” e dell’avventura. Si tratta piuttosto di non smettere mai di vedere nello spazio striato anche lo spazio liscio, cioè di permettere al pensiero selvatico e senza nome di intrufolarsi nei nostri discorsi e nelle nostre classificazioni. La A3 è dovunque. In questo senso, tornando al racconto di Clarice Lispector, Carla de Sousa e Santos che, alla fine, viene riportata a casa dall’autista che l’ha trovata seduta per terra davanti ad un mendicante stupefatto, non è la stessa donna che usciva radiosa e piena di sé dal salone di bellezza poche ore prima: “non sarebbe mai più stata la stessa persona. Non che non avesse mai visto un mendicante prima di allora. Ma – quello era capitato proprio nel momento sbagliato, come se vi fosse stata spinta contro e per questo avesse rovesciato del vino rosso su di un bianco abito di pizzo. All’improvviso, lo sapeva: quel mendicante era fatto della sua stessa materia. Semplicemente questo” ∞ ∞. Come a dire, il mondo al di là del guardrail è lo stesso mondo che c’è qui, ben protetto al suo interno: “il mese seguente sarebbe andata a New York e si rese conto che quel viaggio era come un’ennesima menzogna, come una specie di perplessità. Avere una ferita nella gamba – quella era la realtà. E tutto nella sua vita, fin da quando era nata, tutto nella sua vita era stato morbido come il salto di un gatto” ∞ ∞. Una finta morbidezza, però, nascosta dietro il privilegio di uno spazio segregato dalla vita, artificiale e nascosto. Poi, quando inconsciamente sperava di averla fatta franca, l’apparizione del mendicante con la sua ferita in piena vista. Da ultimo Carla de Sousa e Santos si accorge, mentre l’autista la porta via, “non mi è neanche venuto in mente di chiedergli il nome” ∞ ∞. Sappiamo perché non gliel’ha chiesto, perché il reale non è altro che la pura “mancanza-di-significante”.



Nella sezione intitolata *Esercizi ad alta difficoltà*, inserita dentro la voce “esercizi” della *Psicoenciclopedia possibile*, l’artista Gianfranco Baruchello propone l’esercizio “Andare a Chiunzi” (si tratta di una montagna – 880 metri di altitudine – del massiccio dell’Albino, all’interno dei monti Lattari in provincia di Salerno). Lo scopo di questo curioso esercizio è rovesciare l’idea stessa di progetto. Si progetta il proprio stesso fallimento, o meglio, si progetta l’inutilità del progetto. Si tratta di destituire l’Autostrada del Mediterraneo, e permettere alla vecchia A3 di tornare a farsi vedere:

in un momento vuoto di un pomeriggio libero si va a Chiunzi. Automobile, apparecchio fotografico, libretto di appunti. Chiunzi non è raggiungibile? Non importa, si percorre parte della strada che approssimativamente va a Chiunzi. Veloci rilievi, brevi note (come per la cattedrale di Reims) sugli edifici, la lontana collina, le condizioni meteorologiche, eventuali minuzie (che non costituiscano racconto ma pure banalità), quel casuale scorcio, etc. Il disegno, stenografico, dal vero viene corredato da istantanee. Si bada bene agli incroci, alle targhe dei luoghi come se si stesse per perdere la memoria. Tornando da Chiunzi: ci si è comportati “come se” fossimo stati in un luogo importante o memorabile. Ma non era Chiunzi importante o memorabile, lo era applicare a questo fatto (andare a C.), apparentemente insignificante, i parametri dell’insolito, del “destarsi”, del teatro personale. ¶ ¶



- ✠ A. Barclay, *La città e il deserto*, Mondadori, Milano 1977, p. 138; ed. or. *City and the Desert*, Robert Hale, London 1976.
- ✂ In realtà in questo caso manca anche un'immagine. Ad esempio, nel supplemento al numero 44 della rivista "Tuttoturismo" (marzo 1982), intitolato *L'autostrada confidenziale. Dove sostare, cosa vedere, da Milano a Reggio Calabria*, il tratto da Salerno a Cosenza, quello più aspro e suggestivo e che corrisponde a due terzi circa dell'originale A3, è illustrato da due sole fotografie: la prima della facciata della Certosa di Padula (provincia di Salerno) e la seconda del Motel Agip (oggi BV President Hotel) di Castiglione Cosentino, che si trova all'uscita precedente (per chi viene da Salerno) a quella per Cosenza. La natura non si può raccontare, ma nemmeno vedere.
- ⇓ Cfr. F. Cimatti, *Una vita, indeterminatamente. Sulla relazione fra linguaggio e diritto*, in "Giornale di Metafisica", 2, 2021, pp. 485-499.
- Λ S. Kripke, *Nome e necessità*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 93; ed. or. *Naming and Necessity*, Basil Blackwell, Oxford 1980.
- ┐ Ivi, p. 16.
- └ Ivi, p. 50.
- ✱ Cfr. L. D'Antone, *Senza pedaggio. Storia dell'autostrada Salerno-Reggio Calabria*, Donzelli, Roma 2008.
- ┐ Ivi, p. 70.
- ┐ M. Herzfeld, *Anthropology through the Looking-Glass*, Cambridge University Press, Cambridge 1988, p. 64.
- ✠┐ F. Tedesco, *Mediterraneismo. Il pensiero antimeridiano*, Meltemi, Milano 2017, p. 40.
- ✠✠ E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissmi culturali* (1977), a cura di G. Charuty, D. Fabre, M. Massenzio, Einaudi, Torino 2019, p. 128.
- ✠☉ *Ibid.*
- ✠⇓ Ivi, p. 129.
- ✠Λ C. Lispector, *Brasilia* (1964), in Ead., *Tutti i racconti*, a cura di R. Francavilla, Feltrinelli, Milano 2021, p. 502; ed. or. *Todos os contos*, Rocco, Rio de Janeiro 2016. Si veda anche S. Beal, *The Real and Promised Brasília: An Asymmetrical Symbol in 1960s Brazilian Literature*, in "Hispania", 93, 1, marzo 2010, pp. 1-10.
- ✠┐ C. Lispector, *Brasilia* (1964), in Ead., *Tutti i racconti*, cit., p. 507.
- ✠└ Ivi, pp. 502-503.
- ✠✱ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, a cura di P. Vignola, Orthotes, Napoli-Salerno 2017, p. 511; ed. or. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Éditions de Minuit, Paris 1980.
- ✠┐ Cfr. T.H. Eriksen, *Fuori controllo. Un'antropologia del cambiamento accelerato*, Einaudi, Torino 2017; ed. or. *Overheating. An Anthropology of Accelerated Change*, Pluto Press, London 2016.
- ✠┐ G. Deleuze, F. Guattari, *op. cit.*, p. 659.
- ☉┐ Ivi, p. 511.
- ☉✠ J. Lacan, *Il Seminario. Libro X: L'angoscia, 1962-1963*, a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2007, p. 46; ed. or. *Le Séminaire. Livre X: L'angoisse (1962-1963)*, Éditions du Seuil, Paris 2004.
- ☉☉ Ivi, p. 47.
- ☉⇓ *Ibid.*
- ☉Λ Ivi, p. 146.
- ☉┐ Cfr. F. Cimatti, *La vita estrinseca. Dopo il linguaggio*, Orthotes, Napoli-Salerno 2018 e Id., *La vita dei segni. Il linguaggio e i corpi nella filosofia francese del '900*, Il melangolo, Genova in stampa.
- ☉└ C. Lispector, *La bella e la bestia, o La ferita troppo grande* (1977), in Ead., *Tutti i racconti*, cit., p. 526.
- ☉✱ Ivi, pp. 526-527.
- ☉┐ Ivi, p. 528.
- ☉┐ Ivi, p. 529.
- ⇓┐ *Ibid.*
- ⇓✠ Ivi, p. 530.
- ⇓☉ Ivi, p. 533.
- ⇓⇓ Ivi, pp. 534-535.
- ⇓Λ Ivi, p. 535.
- ⇓┐ G. Baruchello, *Psicoenciclopedia possibile*, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, Roma 2020, p. 135.

ARCHITETTURE ESTRANEE AL CONSUETO ORDINE NATURALE. LOGICHE DEL PROGETTO TRA BESTIALE E MOSTRUOSO
EGIDIO CUTILLO

- Agamben G., *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
- "aut aut", 380 (*Mostri e altri animali*), dicembre 2018.
- Baltrušaitis J., *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismo nell'arte gotica*, Adelphi, Milano 1997; ed. or. *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, A. Colin, Paris 1955.
- Baudrillard J., Nouvel J., *Architettura e nulla. Oggetti singolari*, Electa, Milano 2003; ed. or. *Les objets singuliers. Architecture et philosophie*, Calamann-Lévy, Paris 2000.
- Borges J.L., *Il libro degli esseri immaginari*, Adelphi, Milano 2006; ed. or. *Manual de zoología fantástica*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México 1957.
- Celli G., *Nuovo bestiario postmoderno e altri scritti*, Stampa Alternativa, Roma 2011.
- Cortázar J., *Bestiario*, Einaudi, Torino 2014; ed. or. *Bestiario*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1951.
- Dezzi Bardi Schi M., *Bestiario minimo*, Alinea, Firenze 1990.
- Frederick Kiesler. *Arte, architettura, ambiente*, catalogo della mostra, a cura di Bottero M., Electa, Milano 1996.
- Gould J.R., Gould C.G., *L'architettura degli animali. Nidi, tane, alveari*, Raffaello Cortina, Milano 2008; ed. or. *Animal Architects. Building and the Evolution of Intelligence*, Basic Books, New York 2007.
- Haraway D., *The Promises of Monsters. A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others*, in Grossberg L., Nelson C., Treichler P.A. (a cura di), *Cultural Studies*, Routledge, New York 1992, pp. 295-336.
- Il Bello e le bestie. Metamorfosi, artifici e ibridi dal mito all'immaginario scientifico*, catalogo della mostra, a cura di Vergine L., Verzotti G., Skira, Milano 2004
- Logé G., *Renaissance Sauvage. L'art de l'Anthropocène*, Puf, Paris 2019.
- Marinoni A. (a cura di), *Leonardo. Bestiario e favole*, Editori associati, Milano 1988.
- Pastoureau M., *Bestiari del Medioevo*, Einaudi, Torino 2012; ed. or. *Bestiaires du Moyen Âge*, Éditions du Seuil, Paris 2011.
- "Psicon. Rivista internazionale di architettura", 6 (*Il «colossale» in architettura*), gennaio-marzo 1976.
- "Sfera", 4 (*Uomo e bestia*), aprile 1989.
- Sestito M., *Architettura animale. Bestiario interrotto*, Rubettino, Soveria Mannelli 2015.
- Sloterdijk P., *Sfere II: Globi. Macrosferologia*, Raffaello Cortina, Milano 2014; ed. or. *Sphären II – Globen, Makrosphärologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999.
- Vernadskij V.I., *Dalla biosfera alla noosfera. Pensieri filosofici di un naturalista*, a cura di Tagliagambe S., Mimesis, Milano 2022.
- Vidler A., *La deformazione dello spazio. Arte, architettura e disagio nella cultura moderna*, postmedia books, Milano 2009; ed. or. *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, The MIT Press, Cambridge Mass. 2000.

AVVILUPPATI SPAZI E NOBILI DEFORMITÀ. OSSERVAZIONI SUL RAPPORTO EROE/SYLVIA NELL'IMMAGINARIO MEDIEVALE (E NON SOLO)
FRANCESCO STORTI

- Andreolli B., Montanari M. (a cura di), *Il bosco nel medioevo*, CLUEB, Bologna 1995.
- Bachelard G., *Poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 2006; ed. or. *La Poétique de l'espace*, PUF, Paris 1957.
- Beowulf, a cura di Koch L., Einaudi, Torino 1987.
- Bernheimer R., *Wild Men in the Middle Ages A Study in Art, Sentiment and Deminology*, Harvard University Press, New York 1970.
- Blackburn F.A., *The Christian coloring in the Beowulf*, in "Publications of the Modern Language Association of America", 12, 1897, pp. 205-225.
- Bloch M., *I caratteri originali della storia rurale francese*, Einaudi, Torino 1973; ed. or. *Les Caractères originaux de l'histoire rurale française*, Les Belles Lettres, Oslo-Paris 1931.
- Bordone R., *Lo specchio di Shalott. L'invenzione del medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Liguori, Napoli 1993.
- C'era una volta il Medioevo. Sognato. Immaginato. Rappresentato*, Edizioni Fotolibri, Gubbio 2020.
- Canova A., Vecchi Galli P. (a cura di), *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, Interlinea, Novara 2007.
- Cardini F., *Alle radici della cavalleria medievale*, La Nuova Italia, Firenze 1981
- Centini M., *L'uomo selvatico. Dalla «creatura silvestre» dei miti alpini allo Yeti nepalese*, Mondadori, Milano 1992.
- Chotzen Th.M., *Le lion d'Owein (Yvain) et ses prototypes celtiques*, in "Neophilologus", 18, 1933, pp. 51-58 e pp. 131-136.
- Chrétien de Troyes, *Il cavaliere del leone*, a cura di Gambino F., Edizioni dell'Orso, Alessandria 2011; ed. or. *Y Li chevaliers au lyon*, 1178-1181.
- Id., *Perceval o il racconto del Graal*, a cura di Agrati G., Magini M.L., Guanda, Milano 1979; ed. or. *Perceval le viel*, 1182-1190.
- D'Angelo E. (a cura di), *Waltharius. Epica e saga tra Virgilio e i Nibelunghi*, Luni Editrice, Milano 1998.
- Delcorno Branca D., *L'inchiesta di Orlando, il «Furioso» e la tradizione romanza*, Sismel, Firenze 2022.
- Diverres A.H., Iarles y Ffynnawn and Le Chevalier au lion: *Adaptation or Common Source?*, in "Studia Celtica", 16-17, 1981-1982, pp. 144-162.
- Donà C., *Approssimazioni al lupo mannaro medievale*, in "Studi Celtici", 4, 2006, pp. 105-153.
- Donà C., *La malinconia del mannaro*, in "Quaderni di studi indo-mediterranei", 3, 2010, pp. 41-64.
- Id., *Per le vie dell'altro mondo. L'animale guida e il mito del viaggio*, Rubettino, Soveria Mannelli 2003.
- Du Cange et al., *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis*, t. IV, Paris 1733.
- Duby G., *Au XII^e siècle: les «jeunes» dans la Société aristocratique*, in "Annales E.S.C.", 9, 1964, pp. 835-896
- Id., *Guglielmo il Mareciallo. L'avventura del cavaliere*, Laterza, Roma-Bari 1993; ed. or.

- Guillaume le Maréchal ou Le meilleur chevalier du monde*, Fayard, Paris 1984.
- Dumézil G., *Le sorti del guerriero. Aspetti della funzione guerriera presso gli Indoeuropei*, Adelphi, Milano 1990; ed. or. *Heur et malheur du guerrier, aspects de la fonction guerrière chez les Indo-Européens*, PUF, Paris 1969.
- Durand G., *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Dedalo, Bari 1972; ed. or. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Allier, Grenoble 1960.
- Eliade M., *La nascita mistica. Riti e simboli d'iniziazione*, Morcelliana, Brescia 1974.
- Id., *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, Edizioni Mediterranee, Roma 1974.
- Flori J., *Cavaliere e cavalleria nel Medioevo*, Einaudi, Torino 1999; ed. or. *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge*, Hachette, Paris 1998.
- Gaspari S., *La cultura tradizionale dei Longobardi. Struttura tribale e resistenze pagane*, Fondazione CISAM, Spoleto 1983.
- Ginzburg C., *Storia notturna. Una decifrazione del sabbia*, Einaudi, Torino 1989.
- Gougoud L., *Ermite et reclus, étude sur d'anciennes formes de vie religieuse*, Abbaye de Saint-Martin de Ligugé 1928.
- Hamilton G.L., *Storm-making Springs, Rings of Invisibility and Protection. Studies on the Sources of the Yvain of Chrétien de Troyes*, in "The Romanic Review", 2, 1911, pp. 355-375; 5, 1914, pp. 213-237.
- Harkin M.E., *Of Anthropophagy and Anthropology: Monsters and Man in Beowulf and Northwest Coast Myth and Ritual*, in "Ethnologia Actualis", 21, 2021, pp. 11-23.
- Huizinga J., *L'autunno del medio evo. Studio sulle forme di vita e di pensiero del quattordicesimo e quindicesimo secolo in Francia e nei Paesi Bassi*, Sansoni, Firenze 1961; ed. or. *Herfsttij der Middeleeuwen. Studie over levensen gedachtvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden*, 1919.
- I Nibelunghi*, a cura di Mancinelli L., Einaudi, Torino 1995.
- Kaeuper R.W., *Medieval Chivalry*, Cambridge University Press, Cambridge 2016.
- Keen M., *La cavalleria*, Guida, Napoli 1986; ed. or. *Chivalry*, Yale University Press, New Haven 1984.
- Koch L. (a cura di), *Gli scaldi. Poesia cortese d'Epoca Vichinga*, Einaudi, Torino 1984.
- Lais de Marie de France*, a cura di Warnke K., Le Livre de Poche, Paris 1990; ed. or. *Die Lais der Marie de France*, Niemeyer, Halle an der Saale 1925.
- Le Goff J., *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- Lettera di Raffaello d'Urbino a papa Leone X. Di nuovo posta in luce dal cavaliere Pietro Ercole Visconti*, Roma 1840.
- Liber monstorum*, a cura di Porsia F., Dedalo, Bari 1976.
- Lori Sanfilippo I. (a cura di), *Medioevo quante storie*, ISIME, Roma 2014.
- Meli M. (a cura di), *Antiche saghe nordiche*, Mondadori, Milano 1997.
- Meli M. (a cura di), *La saga dei Völsunghi*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1993.

- Montesano M., *Medioevo e medievalismo tra Europa e America. L'attualità di un dibattito antico*, in "Materialismo Storico", 1-2, 2016, pp. 280-296.
- Neidorf L., Zhu C., *The Germanic Onomasticon and the Etymology of Beowulf's Name*, in "Neophilologus", 106, 2022, pp. 109-126.
- Oitana L., *I berserkir tra realtà e leggenda*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006.
- Ortali G., *Lupi genti culture. Uomo e ambiente nel medioevo*, Einaudi, Torino 1997.
- Przyłuski J., *Les confrères de loups-garous dans les sociétés indoeuropéennes*, in "Revue de l'Histoire des Religions", 121, 1940, pp. 128-145.
- Rajna P., *Le fonti dell'Orlando Furioso. Ricerche e studi*, Sansoni, Milano 1876.
- Rao R., *Il tempo dei lupi. Storia e luoghi di un animale favoloso*, UTET, Torino 2018.
- Sanfilippo M., *Il medioevo secondo Walt Disney. Come l'America ha reinventato l'età di mezzo*, Castelvecchi, Roma 2003.
- Sciancalepore A., *Il cavaliere e l'animale. Aspetti del teriomorfismo guerriero nella letteratura francese medievale (XII-XIII secolo)*, EUM, Macerata 2018.
- Scovazzi M. (a cura di), *Antiche saghe islandesi*, Einaudi, Torino 1973.
- Sturluson S., *Edda*, a cura di Dolfini G., Adelphi, Milano 2003; ed. or. *Snorra Edda*, 1222-1225.
- Varvaro A., *Il fantastico nella letteratura medievale*, Il Mulino, Bologna 2016.
- Id., *Letterature romanze del medioevo*, Il Mulino, Bologna 1985.

IL DIVENIRE-ANIMALE DELLA SOGLIA. L'ASILO-FORESTA DI JUNYA ISHIGAMI
MARIA MASI, VINCENZO VALENTINO

- Chandès H., Junya.Ishigami+Associates. *Una nuova scala per l'architettura | A New Scale for Architecture*, in "Domus", 1065, febbraio 2022, pp. 12-13.Cimatti F., *Divenire blatta. Errore e godimento | Becoming a Cockroach. Error and Enjoyment*, in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory", 5 (*Moby Dick: avventure e scoperte | Adventures and Discoveries*), autunno-inverno 2021, pp. 122-139.Cimatti F., *Filosofia dell'animalità* (2013), Laterza, Roma-Bari 2017.
- Coccia E., *Filosofia della casa. Lo spazio domestico e la felicità*, Einaudi, Torino 2021.
- Id., *Metamorfosi. Siamo un'unica, sola vita*, Einaudi, Torino 2022; ed. or. *Métamorphoses*, Éditions Payot & Rivages, Paris 2020.
- Cornoldi A., *L'architettura dei luoghi domestici. Il progetto del Comfort*, Jaca Book, Milano 1994.
- Deleuze G., *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 2004; ed. or. *Francis Bacon. Logique de la Sensation*, Éditions de la Différence, Paris 1981.
- Farinelli F., *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino 2003.
- Fusco L.M., Saitto V. (a cura di), *Lo spazio della soglia. La qualità oikogena dell'architettura*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2016.
- Ingold T., *Corrispondenze*, Raffaello Cortina, Milano 2021; ed. or. *Correspondences*, Polity Press, Cambridge 2021.

- Ishigami J., *Eight villas, Dali*, in "2G", 78, 2019, pp. 124-131.
- Id., *Forest Kindergarden, Shandong*, in "2G", 78, 2019, pp. 112-117.
- Id., *Freeing architecture*, catalogo della mostra, a cura di Gaudefrey I., LIXIL Publishing-Fondation Cartier, Tokyo-Paris 2018.
- Id., *How Small? How Vast? How Architecture Grows*, catalogo della mostra, a cura di Kuma C., Hatje Cantz, Berlin 2010.
- Latour B., *Dove sono? Lezioni di filosofia per un pianeta che cambia*, Einaudi, Torino 2022; ed. or. *Où suis-je? Leçons du confinement à l'usage des terrestres*, La Découverte, Paris 2021.
- Metta A., *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*, DeriveApprodi, Roma 2022.
- Teyssot G., *Soglie e pieghe. Sull'intérieur e l'interiorità*, in "Casabella", 681, settembre 2000, pp. 26-35.

ABITARE PER NON MORIRE. BIOSCLEAVE HOUSE DI ARAKAWA E MADELINE GINS MARTINA RUSSO

- Arakawa, Gins M., *Architectural Body*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa 2002.
- Id., Ead., *Making Dying Illegal*, Roof Books, New York 2006.
- Id., Ead., *Pour ne pas mourir | To not to die*, Éditions de la Différence, Paris 1987.
- Bernstein F.A., *A House Not for Mere Mortals*, in "New York Times" online, 3 aprile 2008, www.nytimes.com/2008/04/03/garden/03destiny.html?pagewanted=all&_r=0.
- Careri F., *Constant. New Babylon, una città nomade*, Testo & Immagine, Torino 2001.
- Coccia E., *Filosofia della casa. Lo spazio domestico e la felicità*, Einaudi, Torino 2021.
- Ingold T., *Corrispondenze*, Raffaello Cortina, Milano 2021; ed. or. *Correspondences*, Polity Press, Cambridge 2021.
- Lambert L. (a cura di), *The Funambulist Pamphlet. Volume 8: Arakawa + Madeline Gins*, Punctum Books, Santa Barbara 2014.
- Latour B., *On Actor-Network Theory: A Few Clarifications*, in "Soziale Welt", 47, 4, 1996, pp. 369-381.
- Morton T., *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard University Press, Cambridge Mass.-London 2009.
- Id., *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*, Nero, Roma 2018; ed. or. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013.
- Pallasmaa J., *Spatial Choreography and Geometry of Movement as the Genesis of Form: The Material and Immaterial in Architecture*, in Kanaani M., Kopec D. (a cura di), *The Routledge Companion for Architecture Design and Practice: Established and Emerging Trends*, Routledge, New York-London 2015, pp. 35-44.
- Parent C., *Vivre à l'oblique* (1970), Nouvelles éditions Place, Paris 2004.
- Perullo N., *Estetica ecologica. Percepire saggio, vivere corrispondente*, Mimesis, Milano 2020.
- Vidler A., *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi,

Torino 2006; ed. or. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1992.

LA GEOGRAFIA DEI MOSTRI. TEORIA DELLA COALESCENZA: VERSO UNA NUOVA EPIDEMIA VERDE LUCA ESPOSITO

- Berger A., *Drosscape. Wasting Land in Urban America*, Princeton Architectural Press, New York 2006.
- Formato E., *Terre comuni. Il progetto dello spazio aperto nella città contemporanea*, Clean, Napoli 2012.
- Foucault M., *Utopie Eterotopie*, Cronopio, Napoli 2016; ed. or. *Le Corps utopique, les hétérotopies* (1966), Éditions Lignes, Paris 2009.
- Freud S., *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1991; ed. or. *Das Unheimliche*, 1919.
- Gambardella C., *Supernapoli*, LetteraVentidue, Siracusa 2015.
- Griffero T., *Atmosferaologia. Estetica degli spazi emozionali*, Mimesis, Milano 2010.
- Heidegger M., *Corpo e spazio. Osservazioni su arte - scultura - spazio*, a cura di Bolino F., Il melangolo, Genova 2000.
- Id., *L'arte e lo spazio*, a cura di Vattimo G., Genova, Il melangolo, 2015.
- Recalcati M., *Incontrare l'assenza. Il trauma della perdita e la sua soggettivazione*, Asempa, Bentivoglio 2016.
- Rovelli C., *L'ordine del tempo*, Adelphi, Milano 2017.
- Id., *Sette brevi lezioni di fisica*, Adelphi, Milano 2014.
- Sandres D., *Wörterbuch der Deutsche Sprache*, Verlag von Otto Wigand, Leipzig 1863, vol. 1.
- Vidler A., *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino 2006; ed. or. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1992.
- Woods L., *Guerra e architettura | Rat i arhitektura*, a cura di Ecolani M., Deleyna, Monza 2013; ed. or. *War and Architecture | Rat i Arhitektura*, Princeton Architectural Press, New York 1993.

PARS MONSTRUENS: (S)CONFINAMENTI SELVATICI. BORDER(SCAPE) NELLA FORESTA DI BIAŁOWIEŻA/BELAVEŽSKAJA SILVANA KÜHTZ, INA MACAIONE, ALESSANDRO RAFFA

- Berger J., *E i nostri volti, amore mio, leggeri come foto*, a cura di Nadotti M., il Saggiatore, Milano 2020; ed. or. *And Our Faces, My Heart, Brief as Photos*, Writers & Readers Publishing Cooperative Society Ltd., London 1984.
- Bierce A., *Dizionario del diavolo*, Falsopiano, Alessandria 2019; ed. or. *The Devil Dictionary*, in Id., *The Collected Works of Ambrose Bierce*, Neale Publishing, New York-Washington 1911, vol. 7.
- Cartry M., *Du village à la brousse ou le retour de la question. A propos des Gourmantché du Gbongangou (Haute Volta)*, in Izard M., Smith P.

- (a cura di), *La Fonction symbolique. Essais d'anthropologie*, Gallimard, Paris 1979, pp. 265-288.
- Colebrook C., *Transcendental Migration: Taking Refuge from Climate Change*, in Baldwin A., Bettini G. (a cura di), *Life Adrift. Climate Change, Migration, Critique*, Rowman & Littlefield, London 2017, pp. 115-130.
- Cunningham H., *Permeabilities, Ecology and Geopolitical Boundaries*, in Wilson T.M., Donnan H. (a cura di), *A companion to Border Studies*, Blackwell, New York 2012, pp. 371-386.
- Dolci D., *Esperienze e riflessioni*, Laterza, Roma-Bari, 1974.
- Donnan H., Wilson T.M. (a cura di), *Borderlands. Ethnographic Approaches to Security, Power, and Identity*, University Press of America, Lanham 2010.
- È finita la costruzione del muro tra Polonia e Bielorussia, voluto dal governo polacco per respingere i migranti, in "Il Post", 1° luglio 2022, www.ilpost.it/2022/07/01/polonia-bielorussia-muro-completato.
- Heidegger M., *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968; ed. or. *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1950.
- Ingold T., *Bindings against Boundaries: Entanglements of Life in an Open World*, in "Environment and Planning", 40, 8, agosto 2008, pp. 1796-1810.
- Jaroszewicz B., Cholewińska O., Gutowski J.M., Samojlik T., Zimny M., Latalowa M., Białowieża Forest. A Relic of the High Naturalness of European Forests, in "Forests", 10, 10, 849, ottobre 2019, www.doi.org/10.3390/f10100849.
- Jaroszewicz B., Nowak K., Żmihorski M., Poland's Border Wall Threatens Ancient Forest, in "Science", 374, 6571, novembre 2021, p. 1063.
- La Cecla F., *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Meltemi, Sesto San Giovanni 2020.
- Lotman J.M., *La Semiosfera*, in Id., *La Semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di Salvestroni S., Marsilio, Venezia 1985; ed. or. *O semiosfera*, in "Trudy po znakovym sistemam", 17 (Structure of Dialogue as the Working Principle of the Semiotic Mechanism), 1984, pp. 5-23.
- Lucrezio Caro T., *De rerum natura* (I sec a.C.), a cura di Dionigi I., Rizzoli, Milano 1994.
- Marshall T., *Divided. Why We're Living in an Age of Walls*, Elliott & Thompson, London 2018.
- Samojlik T., Rotherham I.D., Jędrzejewska B., Quantifying Historic Human Impacts on Forest Environments: A Case Study in Białowieża Forest, Poland, in "Environmental History", 18, 3, gennaio 2013, pp. 576-602.
- Slavi M., *Arte di Ascoltare e mondi possibili. Come si esce dalle cornici di cui siamo parte* (2000), Mondadori, Milano 2003.
- Sichenz A., *Il limite e la città. La qualità del minimum urbano sul limite dell'edificio dalla Grecia antica al tempo della metropoli*, Franco Angeli, Milano 1995.
- Sohn H., Cordova Gonzalez R., *Ecologies of Migration. Metabolic Borderscapes and Relational Architecture*, in Gouvias D., Petropoulou C., Tsavdaroglou C. (a cura di), *Contested Borderscapes. Transnational Geographies vis-à-vis Fortress Europe*, Invisible Cities, Thessaloniki-Myltilene 2019, pp. 159-175.

- Titely M.A., Butchart S.H.M., Jones V.R., Whittingham M.J., Willis S.G., *Global Inequities and Political Borders Challenge Nature Conservation Under Climate Change*, in "Pnas", 118, 7, febbraio 2021, www.doi.org/10.1073/pnas.201120411.
- Togliani G., *Alberi abbattuti nella più antica foresta d'Europa. Proteste degli ambientalisti*, in "La Repubblica", 26 maggio 2016, www.repubblica.it/ambiente/2016/05/25/news/la_polonia_taglia_la_foresta_di_bialowieza_patrimonio_unesco-140585157.
- Vallet E., *Borders, Fences and Walls: State of Insecurity?*, Routledge, London 2014.
- Virgillito R.S., *Incarnezioni del fuoco. In sette movimenti*, Moretti & Vitali, Bergamo 1991.

FIGURE MOSTRUOSE A SOTTEVILLE-LÈS-ROUEN. IL TERMINAL E CENTRO COMMERCIALE DI ALESSANDRO ANSELMI ALESSANDRO BRUNELLI

- Anselmi A., *Architetture per bambini*, in Altarelli L. (a cura di), *Allestire*, Palombi Editore, Roma 2005, pp. 68-73.
- Id., *Il disegno del "vuoto" nella città contemporanea*, in Criconia A. (a cura di), *Figure della demolizione. Il carattere della città contemporanea*, Costa&Nolan, Genova-Milano 1998, pp. 15-21.
- Id., *La forma del luogo*, in Del Maro C., *L'architettura della stratificazione urbana*, Edizioni Artefatto, Roma 1994, pp. 4-6.
- Id., *La maschera e il suolo*, in *Alessandro Anselmi. Piano Superficie Progetto*, catalogo della mostra, a cura di Guccione M., Palmieri V., Motta, Roma 2004, pp. 31-39.
- Id., *Les Territoires de l'Histoire*, in "L'architecture d'Aujourd'hui", 254, dicembre 1987, pp. 2-8.
- Avellino T., Careri F., *Sotteville-lès-Rouen/Tra scultura e architettura*, in "Parametro", 209, luglio-agosto 1995, pp. 37-47.
- Barilli R., *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze* (1984), Feltrinelli, Milano 2005.
- Brunelli A., *Intuizioni sulla forma architettonica. Alessandro Anselmi dopo il GRAU*, Quodlibet, Macerata 2019.
- Conforti C., Lucan J. (a cura di), *Alessandro Anselmi architect*, Electa, Milano 1997.
- D'Anna D. (a cura di), *Saper credere in architettura: quarantatré domande a Alessandro Anselmi*, CLEAN, Napoli 2000.
- Dolf-Bonekämper G., *Chapitre 5. Marcel Lods et la reconstruction de Sotteville-lès-Rouen dans son contexte international*, in Bouillot C. (a cura di), *La Reconstruction en Normandie et en Basse-Saxe après la seconde guerre mondiale*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, Mont-Saint-Aignan 2013, pp. 101-112.
- Fabbri M., *Un sistema di sottili relazioni...*, in "Controspazio", 5, settembre-ottobre 1995, p. 8.
- Focillon H., *Vita delle forme*, Einaudi, Torino 2002; ed. or. *Les Formes suivies de Éloge de la main*, Presses Universitaires de France, Paris 1943.
- Frampton K., *Storia dell'architettura moderna. Quarta edizione*, Zanichelli, Bologna 2008; ed. or. *Modern Architecture: a Critical History. Fourth Edition Revised, Expanded and Updated*, Thames and Hudson, London 2007.

- Guidoni E., *Antropomorfismo e zoomorfismo nell'architettura primitiva*, in "L'architettura. Cronache e storia", 222, aprile 1974, pp. 752-763.
- Lucan J., *Précisions sur un état présent de l'architecture*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne 2015.
- ARCHITECTURE PRÊT-À-EMPORTER. NOTE DISINTERESSATE SUL DRAGO DA PASSEGGIO DI CARLO MOLLINO**
ANDREA PASTORELLO
- Bataille G., *Choix de lettres 1917-1962*, Gallimard, Paris 1997.
- Id., *Il limite dell'utile*, Adelphi, Milano 2022; ed. or. *La limite de l'utile (fragments)*, Gallimard, Paris 1976.
- Id., *La sovranità*, SE, Milano 2009; ed. or. *La Souveraineté*, Gallimard, Paris 1976.
- Boffa A., *Sei una bestia*, Viskovitz (1998), Quodlibet, Macerata 2021.
- Bolognesi C., Navone M., *Mollino Fragments*, supplemento a "Domus", 887, dicembre 2005.
- Derrida J., *Séminaire La bête et le souverain*, Éditions Gallilée, Paris 2008, vol. 1 (2001-2002).
- Id., *Séminaire La bête et le souverain*, Éditions Gallilée, Paris 2010, vol. 2 (2002-2003).
- Ernout A., *Mélanges de philologie, de littérature et d'histoire anciennes offerts à Alfred Ernout*, Librairie C. Klincksieck, Paris 1940.
- Francalanci E.L., *Del ludico. Dopo il sorriso delle avanguardie*, Mazzotta, Milano 1982.
- La casa di Mollino*, catalogo della mostra, Istituto Italiano di Cultura, Paris 2015.
- La lettera del prete Gianni*, a cura di Zaganelli G., Pratiche, Parma 1990.
- Mollino C., *Architettura di parole. Scritti 1933-1955*, a cura di Comba M., Bollati Boringhieri, Torino 2007.
- Id., *Del drago da passeggio*, De Piante Editore, Busto Arsizio 2020.
- Id., *Il messaggio dalla camera oscura*, Chiantore, Torino 1949.
- Id., *Introduzione al discesismo* (1950), Electa, Milano 2009.
- Id., *Utopia e ambientazione*, in "Domus", 237, 1949, pp. 14-19.
- Ruffino A., *Mollino fuoriese*, Aragno, Torino 2015.
- Zanot F. (a cura di), *Carlo Mollino. Photographs 1934-1973*, SilvanaEditoriale, Milano 2018.
- ALDO ROSSI: PRESENZE ANIMALI**
VINCENZO MOSCHETTI
- Adjmi M., Bertolotto G. (a cura di), *Aldo Rossi: Drawings and Paintings*, Princeton Architectural Press, New York 1993.
- Boullée É.-L., *Architettura. Saggio sull'arte*, Marsilio, Padova 1981; ed. or. *Architecture. Essai sur l'art*, Paris 1799.
- Bovati M., Caja M., Landsberger M., Lorenzi A. (a cura di), *Aldo Rossi, Perspectives from the World. Theory, Teaching, Design & Legacy*, Il Poligrafo, Padova 2020.
- De Maio F., Ferlenga A., Montini Zimolo P. (a cura di), *Aldo Rossi, la storia di un libro*.

- L'architettura della città, *dal 1966 ad oggi*, Il Poligrafo, Padova 2015.
- Del Bo A., Gandolfi C. (a cura di), *Otto lezioni su Aldo Rossi*, Festival Architettura Edizioni, Parma 2022.
- Hillman J., *Presenze animali*, Adelphi, Milano 2016; ed. or. *The Animal Kingdom in the Human Dream*, in "Eranos Jahrbuch", 51, 1982, pp. 279-334.
- La Tendenza: Architectures italiennes 1965-1985*, catalogo della mostra, a cura di Migayrou F., Éditions du Centre Pompidou, Paris 2012.
- Lampariello B., "Sono incapace a comporre". *L'invenzione della lisca di pesce*, in Belloni F., Bonicalzi R. (a cura di), *Aldo Rossi. La scuola di Fagnano Olona e altre storie*, Accademia University Press, Torino 2017, pp. 201-213.
- Melville H., *Moby Dick o la Balena*, Adelphi, Milano 1987; ed. or. *Moby-Dick; or, the Whale*, Harper&Brothers-Richard Bentley, New York-London 1851.
- Monestiroli A., *Il mondo di Aldo Rossi*, LetteraVentidue, Siracusa 2015.
- Rossi A., *Architecture, Furniture and Some of My Dogs*, Grafiche Boffi, Giussano 1990.
- Id., *Autobiografia scientifica*, Pratiche Editrice, Parma 1990; ed. or. *A Scientific Autobiography*, The MIT Press, Cambridge Mass.-London 1981.
- Id., Huet B., *Architecture, Furniture and Some of My Dogs*, in "Perspecta", 28 (*Architects. Process. Inspiration*), 1997, pp. 94-113.
- Rossi A., *I quaderni azzurri 1968-1992*, a cura di Dal Co F., Electa-The Getty Research Institute, Milano-Los Angeles 1999.
- Id., *L'architettura della ragione come architettura di tendenza*, in *Illuminismo e architettura del '700 veneto*, catalogo della mostra, a cura di Brusatin M., Paroni, Treviso 1969, pp. 7-15.
- Id., *La coscienza di poter "dirigere la natura" fonte di cultura e d'educazione nell'URSS*, in "Voce Comunista. Settimanale della Federazione milanese del PCI", 31, 4 agosto 1954, p. 5.

KIESLER, SPAZIO E ANIMALI LISA CARIGNANI

- Bogner P., Zillner G., Friedrich Kiesler Foundation (a cura di), *Frederick Kiesler: Face to Face with the Avant-Garde: Essays on Network and Impact*, Birkhäuser, Basel 2019.
- Bottero M., *Frederick Kiesler. L'infinito come progetto*, Testo & Immagine, Torino 1999.
- Colomina B., *Endless Interior: Kiesler's Architecture as Psychoanalysis*, in Sarnitz A., Scholz-Strasser I. (a cura di), *Private Utopia. Cultural Setting of the Interior in the 19th and 20th Century*, De Gruyter, Berlin 2015, pp. 124-150.
- Dell'Aira P.V., *Dall'uso alla forma. Poetiche dello spazio domestico*, Officina Edizioni, Roma 2004.
- Frederick J. Kiesler: Endless Space*, catalogo della mostra, a cura di Bogner D., Noveer P., MAK Center, Hatje Cantz, Berlin 2001.
- Frederick Kiesler. Arte, architettura, ambiente*, catalogo della mostra, a cura di Bottero M., Electa, Milano 1996.
- Friedrich Kiesler 1890-1965: Inside the Endless House*, catalogo della mostra, a cura di Bogner D., Böhlau, Wien 1997.

- Kiesler F., *Art is the Teaching of Resistance*, in "College Art Journal", 18/3, primavera 1959, pp. 236-238.
- Id., *Design-Correlation. Animals and Architecture*, in "Architectural Record", 81/4, aprile 1937, pp. 87-92.
- Id., *Hazard and the Endless House*, in "Art News", 59/7, novembre 1960, pp. 46-48.
- Id., *Inside the Endless House: Art, People, and Architecture: A Journal*, Simon and Schuster, New York 1966.
- Id., *L'Architecture magique de la Salle de Superstition*, in *Le Surréalisme en 1947*, catalogo della mostra, a cura di Breton A., Duchamp M., Galerie Maeght, Paris 1947, pp. 131-134.
- Id., *Manifeste du Corréalisme*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", 2, giugno 1949, pp. 79-105.
- Id., *Manifesto of Tensionism*, in Id., *Contemporary Art Applied to the Store and its Display*, Bretano's Publishers, New York 1930, pp. 48-49.
- Id., *On Correalism and Biotechnique. A Definition and Test of a New Approach to Building Design*, in "Architectural Record", 86/3, settembre 1939, pp. 60-75.
- Id., *Pseudo-Functionalism in Modern Architecture* (1946), in *Friedrich Kiesler: Endless House 1947-1961*, catalogo della mostra, a cura di Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main, Hatje Canz, Basel 2003, pp. 29-33.
- Id., *Second Manifesto of Correalism*, in "Art International", 9/2, marzo 1965, pp. 16-17.
- Id., *The Future: Notes on Architecture as Sculpture*, in "Art in America", 54/3, maggio-giugno 1966, pp. 57-68.
- Id., *Vitalbau-Raumstadt-Funktionelle Architektur*, in "De Stijl", anno 6, 10-11, serie XII, 1924-1925, pp. 10-11.
- Phillips L., Bogner D., *Frederick Kiesler*, Whitney Museum of American Art., New York 1989.
- Phillips S.J., *Elastic Architecture: Frederick Kiesler and Research in the First Age of Robotic Culture*, The MIT Press, Cambridge Mass. 2017.
- Id., *Toward a Research Practice: Frederick Kiesler's Design-Correlation Laboratory*, in "Grey Room", 38, 2010, pp. 90-120.

LA BALENA. OVVERO COME SI ABITA IL VENTRE ELISA MONACI

- Architectures non standard*, catalogo della mostra, a cura di Migayrou F., Éditions du Centre Pompidou, Paris 2003.
- Del Francia M. (a cura di), *Vittorio Giorgini. La natura come modello*, Pontecorboli, Firenze 2000.
- Dezzi Bardeschi M., *Kiesler, la scuola fiorentina e la curvatura del mondo*, in "ANAFKH. Cultura, storia e tecniche della conservazione", 14, giugno 1996, pp. 70-81.
- Feiersinger M., Feiersinger W., *Italomodern. Architecture in Northern Italy 1946-1976*, 2 voll., Park Books, Zürich 2016.
- Giorgini V., *Early Experiments in Design Derived from Study of Nature's Morphologies*, in "International Journal of Space Structures", 11, 1-2, aprile 1996, pp. 57-67.

- Id., *Imparare dalla natura*, in "ART APP", anno II, 3, 2010, pp. 5-7.
- Id., *Ipotesi per un habitat più naturale*, catalogo della mostra, Centro attività visive / Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1968.
- Id., *Spatiology. The Morphology of the Natural Sciences in Architecture and Design | Spaziologia. La morfologia delle scienze naturali nella progettazione*, L'Arca, Milano 1995.
- Id., *Testimonianza*, in Mascagni R. (a cura di), *Giovanni Battista Giorgini e il suo tempo 1898-1971*, Polistampa, Firenze 2009, pp. 27-50.
- Id., *Urbologie*, in "Le carré bleu. Revue internationale d'architecture", 1 (*Formes et formation*), 1992, pp. 20-21.
- Greslier G., *La natura come modello*, in "Parametro", 237, gennaio-febbraio 2002, p. 2.
- Mantovani F., *Cento case popolari*, a cura di Marini S., Quodlibet, Macerata 2017.
- Marini S., *Moby Dick: avventure e scoperte | Adventures and Discoveries*, in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory", 5 (*Moby Dick: avventure e scoperte | Adventures and Discoveries*), autunno-inverno 2021, pp. 8-15.
- Melograni C., *Architettura nell'Italia della ricostruzione. Modernità versus modernizzazione 1945-1960*, Quodlibet, Macerata 2015.
- Melville H., *Moby Dick o la Balena*, Adelphi, Milano 1994; ed. or. *Moby-Dick; or, the Whale*, Harper&Brothers-Richard Bentley, New York-London 1851.
- Papapetros S., *Pre/Architecture*, The MIT Press, Cambridge Mass., di prossima pubblicazione.
- Parent C., *Vivre à l'oblique*, L'Aventure urbaine, Paris 1970.
- Koolhaas R., *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan*, a cura di Biraghi M., Electa, Milano 2001; ed. or. *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, New York 1978.
- Riani P., *Una casa scultura*, in "Ville Giardini", 32, agosto 1970, pp. 2-8.
- Rovelli C., *Helgoland*, Adelphi, Milano 2020.
- Vittorio Giorgini architetto. Morfologia-Topologia-Spaziologia*, catalogo della mostra, a cura di Del Francia M., Generazioni in arte, Volterra 2006.

LA TARTARUGA. FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI E LA ROCCA DI SASSOCORVARO ALBERTO PETRACCHIN

- Aristotele, *Fisica*, a cura di R. Radice, Bompiani, Milano 2011.
- Borges J.L., *Metamorfosi della tartaruga*, in Id., *Altre inquisizioni*, Feltrinelli, Milano 2005, pp. 109-114; ed. or. *Otras Inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires 1960.
- Campagna F., *Magia e tecnica. La ricostruzione della realtà*, Tlon, Roma 2022; ed. or. *Technic and Magic: The Reconstruction of Reality*, Bloomsbury, London 2018.
- De Carlo G., *I miei incontri con Francesco di Giorgio*, testo dattiloscritto, Archivio progetti Università Iuav di Venezia, De Carlo-scritti/288, NP041894.
- Dezzi Bardeschi M., *Francesco di Giorgio e l'ingegneria militare del suo tempo*, Artigraf, Firenze 1968.

- Di Giorgio Martini F., *Trattato di architettura civile e militare* (1470), a cura di Saluzzo di Monesioglio C., Tipografia Chirio e Mina, Torino 1871.
- Fiore F.P., *Città e macchine del '400 nei disegni di Francesco di Giorgio Martini*, Leo S. Olschki, Firenze 1978.
- Id., Tafuri M. (a cura di), *Francesco di Giorgio architetto*, Electa, Milano 1994.
- Kipnis J. (a cura di), *Prefect Acts of Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 2001.
- Marconi P. (a cura di), *La città come forma simbolica. Studi sulla teoria dell'architettura nel Rinascimento*, Bulzoni, Roma 1973.
- Mazur J., *Achille e la tartaruga. Il paradosso del moto da Zenone a Einstein*, il Saggiatore, Milano 2009; ed. or. *The Motion Paradox: The 2,500-Year-Old Puzzle Behind All the Mysteries of Time and Space*, Dutton, New York 2007.
- Michellini Tocci L. (a cura di), *Le rocche di Francesco di Giorgio*, Cassa di risparmio, Pesaro 1967.
- Miletti G., *La Rocca di Sassocorvaro*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", serie X, fasc. 55-60, 1963, pp. 1-12.
- Nazzaro B., Villa G. (a cura di), *Francesco di Giorgio Martini. Rocche, città, paesaggi*, Kappa, Roma 2004.
- Negarestani R., *Note on the Figure of the Cyclone*, in Keller E., Masciandaro N., Thacker E. (a cura di), *Leper Creativity. Cyclonopedia Symposium*, Punctum Books, Santa Barbara 2012, pp. 287-297.
- Papini R., *Francesco di Giorgio architetto*, 3 voll., Electa, Firenze 1946.
- Ungers O.M., *Morphologie. City Metaphors*, Buchhandlung Walther König, Köln 1982.

DOLPHIN EMBASSY: ARCHITETTURA COME TERRITORIO DI MEDIAZIONE INTERSPECIE
FRANCESCA ZANOTTO

- Ant Farm 1968-1978*, catalogo della mostra, a cura di Lewallen C.M., Seid S., University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2004.
- Ant Farm, *Dolphin Embassy*, 1977.
- Id., *Embassy to the Dolphins. Bringing modern technology to the least developed nation of all*, in "Esquire", 3, marzo 1975, pp. 83-85.
- Id., *Inflatocookbook* (1971), San Francisco 1973.
- Id., *Interspecies Communication: Dolphin Embassy Press Conference*, in Id., *Video Communication Unit*, Stati Uniti d'America, 20 luglio 1976, 32 min, www.mediaburn.org/video/video-communication-unit, consultato il 07/10/2022.
- Burnett D.G., *A Mind in the Water*, in "Orion Magazine" online, giugno 2010, www.orionmagazine.org/article/a-mind-in-the-water, consultato il 07/10/2022.
- Celant G., *Ant Farm. The House of the Century*, in "Casabella", 376, 1973, pp. 27-31.
- Id., *Gli Ant Farm visti da Germano Celant*, in "Domus" online, 25 marzo 2011, www.domusweb.it/it/dall-archivio/2011/03/25/gli-ant-farm-visti-da-germano-celant.html, consultato il 07/10/2022.
- Diederichsen D., Franke A. (a cura di), *The Whole Earth. California and the Disappearance of the Outside*, Sternberg Press, Berlin 2013.

- Flyntz L., *Visioni di Ant Farm per il 2020. Una natura selvaggia del domani*, in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory", 3 (Nella selva | Wilderness), autunno-inverno 2020, pp. 174-183.
- Kinsuke Nakamura R., *Architecture, Media, and Technologies of the Mind, 1948-1978*, tesi di dottorato, University of California, Los Angeles 2020.
- Leveratto J., *Posthuman Architectures. A Catalogue of Archetypes*, ORO Editions, Novato 2021.
- Lilly J.C., *Man and Dolphin. Adventures on a New Scientific Frontier*, Doubleday, New York 1961.
- Id., *The Mind of the Dolphin. A Nonhuman Intelligence*, Doubleday, New York 1967.
- Marchessault J., *Ecstatic Worlds: Media, Utopias, Ecologies*, The MIT Press, Cambridge Mass. 2017.
- Meyer E., *The Limit of Limitlessness*, in Diederichsen D., Franke A. (a cura di), *The Whole Earth. California and the Disappearance of the Outside*, Sternberg Press, Berlin 2013, pp. 132-149.
- Michels D., *Contact: Journal of The Dolphin Embassy*, marzo 1978.
- Scott F.D., *Ant Farm. Allegorical Time Warp: The Media Fallout of July 21, 1969*, Actar, Barcelona 2008.
- Survant T., *Biological Borderlands: Ant Farm's Zoopolitics*, in "Horizonte", 8, autunno 2013, pp. 49-64.

CITTÀ DEI GABBIANI. UNA SELVA NELL'ARIDO DESERTO VULCANICO
DAMIANO DI MELE

- Allen Hernández J., *César Manrique y el future imposible*, in "Atlántica: revista de arte y pensamiento", 8, 1994, pp. 64-68.
- Arroyo Zapatero C., *Artealización y ecología. Un cronograma de paisajes productivos sostenibles*, tesi di dottorato, Universidad Politécnica de Madrid, 2018.
- Boschiero P., Latini L., Palerm Salazar J.M. (a cura di), *Lanzarote, Jardin de Cactus. Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino 2017*, Fondazione Benetton Studi Ricerche-Antiga Edizioni, Treviso 2017.
- Brito Ferraz A., *Fernando Higuera*, tesi di laurea, Universidad Politécnica de Catalunya, 2010.
- Castro Borrego F., C. Manrique, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife 2009.
- Catucci S., *Imparare dalla Luna*, Quodlibet, Macerata 2013.
- Clar Fernández J.M., *Arquitectura militar de Lanzarote*, Centro de la Cultura Popular Canaria - Cabildo de Lanzarote, San Cristóbal de La Laguna 2007.
- De Castro Arnes J., *Fernando Higuera*, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid 1972.
- De la Nuez Santana L., *César Manrique. Un arte para la vida*, Editorial Prensa Ibérica, Barcelona 1993.
- De Terán Troyano F., *Historia del urbanismo en España. Vol. III. Siglos XIX y XX*, Ediciones Cátedra, Madrid 1999.
- Frederick Kiesler. *Arte, architettura, ambiente*, catalogo della mostra, a cura di Bottero M., Electa, Milano 1996.

- Garbin E., *Selenographica. L'immagine e il disegno della Luna nascosta*, Quodlibet, Macerata 2021.
- García Ovies A., *El pensamiento creativo de Fernando Higuera*, Diseño Editorial, Madrid 2020.
- Gould J.R., Gould C.G., *L'architettura degli animali. Nidi, tane, alveari*, Raffaello Cortina, Milano 2008; ed. or. *Animal Architects. Building and the Evolution of Intelligence*, Basic Books, New York 2007.
- Higuera F., *Ciudad de las gaviotas*, in "Arquitectura", 165 (La isla de Lanzarote), settembre 1972, pp. 16-19.
- Id., *Notas sobre una isla*, in Manrique C., *Lanzarote. Arquitectura inédita*, Cabildo Insular de Lanzarote, Arrecife 1988, pp. 28-31.
- Id., *Plan General de ordenación del término municipal de Yaiza Lanzarote - Islas Canarias*, s.e., s.l., 1971.
- Manrique C., *Escrito en el fuego*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria 1988.
- Navarro Segura M.I., *Desde el origen. La arquitectura de Fernando Higuera*, in "Basa", 24, 2001, pp. 4-35.
- "Nueva Forma", 46-47 (Fernando Higuera, Antonio Miró), novembre-dicembre 1969.
- "Nueva Forma", 49 (Fernando Higuera, Antonio Miró), febbraio 1970.
- Pérez Luzzardo J.M., *Materiales, colores y elementos arquitectónicos de la obra de César Manrique*, Academia de Ciencias e Ingenierías de Lanzarote, Arrecife 2006.
- Rudofsky B., *Architecture Without Architects. An Introduction to Non-pedigreed Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1964.
- Stone O.M., *Tenerife y sus seis satélites*, 2 voll., Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria 1995.

LA CASA DELLE ORCHIDEE. L'ARCHITETTURA COME INNESTO
JACOPO LEVERATTO

- Ballard J.G., *The Crystal World*, Jonathan Cape, London 1966.
- Baratay E., Hardouin-Fugier E., *Zoo. A History of Zoological Gardens in the West*, Reaktion Books, London 2002.
- Boyle P., *The Secret Life of Edward James*, ITC Entertainment, Ltd., London 1977.
- Clément G., *Breve storia del giardino*, Quodlibet, Macerata 2012; ed. or. *Une brève histoire du jardin*, ed. du 81, Paris 2011.
- Id., *Thomas et le Voyageur*, Albin Michel, Paris 1997.
- Danziger A., Stein S., *Edward James: Builder of Dreams*, Messico, 1995, 88 min.
- Davidson R., *Genesis 1-11. Commentary by R. Davidson*, Cambridge University Press, Cambridge 1973.
- Edginton B.W., *Charles Waterton. A Biography*, James Clarke & Co., Cambridge 1996.
- Goldstone B., *Las Pozas. A Conservator's Nightmare*, in "Folk Art Messenger", 12, 4, autunno 1999, pp. 4-7.
- Id., Paquin Goldstone A., *The Los Angeles Watts Towers*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles 1997.

- Guzmán Urbiola X., *Edward James, un surrealista inglés y su arquitectura en Xilitla*, in Ruiz-Funes G. (a cura di), *Presencia de las Migraciones Europeas en la Arquitectura Latinoamericana del Siglo XX*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México 2009, pp. 126-139.
- Harlan J.R., *Crops and Man*, American Society of Agronomy, Crop Science Society of America, Madison 1975.
- Herzog W., *La conquista dell'inutile*, Mondadori, Milano 2007; ed. or. *Eroberung des Nutzlosen*, Carl Hanser, München-Wien 2004.
- Holmes M., *A Garden of Earthly Delights*, in "AA Files", 66, 2013, pp. 37-41.
- Hooks M., *Surreal Eden. Edward James and Las Pozas*, Princeton Architectural Press, New York 2007.
- Huxley A., *The Island*, Chatto & Windus, London 1962.
- James E., *The Gardener Who Saw God*, Duckworth & Charles Scribner's Sons, London and New York 1937.
- Id., *The Heart and the Word. A Selection of the Poems of Edward James*, Weidenfeld & Nicolson, London 1987.
- Ketchum D., *Le Désert de Retz. A Late Eighteenth-Century French Folly Garden: The Artful Landscape of Monsieur De Monville*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1997.
- Leveratto J., *Posthuman Architectures. A Catalogue of Archetypes*, ORO Editions, Novato 2021.
- Loisel G., *Histoire des menageries. De l'antiquité à nos jours*, Doin et Fils, Paris 1912.
- Lowe J., *Edward James. Poet, Patron, Eccentric. A Surrealist Life*, Collins, London 1991.
- Mann W.N., *Wild Animals in and out of the Zoos*, Smithsonian Institution, Washington 1930.
- Wells H.G., *The Island of Doctor Moreau*, Heinemann, London 1896.

OLOTURIA. ROVINA E SALVEZZA
GINO BALDI, SERENA COMI

- Ambrosi A., *Le fondazioni dell'architettura*, in "Lares", 60, 3, luglio-settembre 1994, pp. 305-335.
- Augé M., *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004; ed. or. *Le temps en ruines*, Galilée, Paris 2003.
- Bouchain P., *Manifeste de l'Atelier de la Forêt des Délaissés*, 1998-2011.
- Calvino I., *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1972.
- Clément G., *Manifesto del Terzo paesaggio*, a cura di De Pieri F., Quodlibet, Macerata 2005; ed. or. *Manifeste du Tiers-paysage*, Sujet/Objet, Paris 2004.
- Corboz A., *Il territorio come palinsesto*, in *Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio* Franco Angeli, Milano 1998; ed. or. *Le Territoire comme palimpseste*, in "Diogenes", 121, gennaio-marzo 1983, pp. 14-35.
- Eco U., *Storia delle terre e dei luoghi leggendari*, Bompiani, Milano 2013.
- Espuelas F., *Il vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Marinotti, Milano 2004; ed. or. *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Fundación Arquia, Barcelona 1999.

Laugier M.-A., *Essai sur l'architecture*, 1755.
 Marini S., Corbellini G. (a cura di), *Recycled Theory: Dizionario illustrato / Illustrated Dictionary*, Quodlibet, Macerata 2016.
 Tafuri M., *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino 1980.
 Thoreau H.D., *Walden ovvero vita nei boschi*, Rizzoli, Milano 1988; ed. or. *Walden; or, Life in the Woods*, Ticknor and Fields, Boston 1854.
 Zumthor P., *Thinking Architecture*, Birkhauser, Basel 2010.

LA SYLVA DEI PAZZI. IL PARCO DELL'EX COMPLESSO PSICHIATRICO LEONARDO BIANCHI A NAPOLI
 VINCENZO GIOFFRÈ

A.A.V.V. *Oltre il Manicomio. Il Leonardo Bianchi di Napoli*, Napoli 1995.
 Ajroldi C., Crippa M.A., Doti G., Guardamagna L., Lenza C., Neri M.L. (a cura di), *I complessi manicomiali in Italia tra Otto e Novecento*, Electa, Milano 2013.
 Augé M., *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004; ed. or. *Le temps en ruines*, Galilée, Paris 2003.
 Clément G., *Manifeste du Tiers paysage* (2004), Sens et Tonka, Paris 2014.
 D'Agostino A., *In-between Spaces. The Former Psychiatric Hospitals, New Urban Ghosts*, in Jöger B.-G. (a cura di), *In-between Scales*, "Ion Mincu" Publishing House Bucharest, București 2016, pp. 859-867.
 Ead., *Le città dimenticate. Dalla città per la cura alla cura per la città / Forgotten Cities. From the City for Healthcare to Healthcare for the City*, in "FAMagazine", 41, luglio-settembre 2017, pp. 14-21.
 Ead., Vannelli G., *Follia intravista vs creatività consapevole. Gli ex ospedali psichiatrici, spazi (non) pubblici della quotidianità*, in Galdini R., Marata A. (a cura di), *La città creativa. Spazi pubblici e luoghi della quotidianità*, Consiglio Nazionale Architetti Pianificatori Paesaggisti e Conservatori, Roma 2017, pp. 697-705.
 Georgieff P., *Poetica della zappa. L'arte collettiva di coltivare giardini*, DeriveApprodi, Roma 2018.
 Rocca A., *Architettura low cost/low tech. Invenzioni e strategie di un'avanguardia a bassa risoluzione*, Sassi, Vicenza 2010.
 Sessa M., Villone G. (a cura di), *Folia/Follia. Il patrimonio culturale dell'ex ospedale psichiatrico "Leonardo Bianchi" di Napoli*, Gaia, Salerno 2010.
 Sèstimo M., *Architettura animale. Bestiario interrotto*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2015.
 Simmel G., *Die Ruine*, in Id., *Philosophische Kultur. Gesamtelte Essays*, Kröner, Leipzig 1919, pp. 125-133.

UN'ESPLORAZIONE METODOLOGICA DI FUTURI POSSIBILI. L'EX POLVERIERA DI ROMANS D'ISONZO
 THOMAS BISIANI

Albrecht B., *Conservare il futuro. Il pensiero della sostenibilità in architettura*, Il Poligrafo, Padova 2012.

Baccichet M. (a cura di), *Fortezza FVG. Dalla guerra fredda alle aree militari dismesse*, EdicomEdizioni, Montalcone 2015.
 Basso S., *Nel confine. Riletture del territorio transfrontaliero italo-sloveno*, EUT, Trieste 2010.
 Berger A., *Drosscape. Wasting Land in Urban America*, Princeton Architectural Press, New York 2006.
 Canevari A., *Il crono-paradosso dell'architettura, o dell'invarianza delle sue condizioni ontologiche*, in Lavarello A., Servente D. (a cura di), *Architettura & Tempo*, GUP, Genova 2020, pp. 31-47.
 Clément G., *Manifesto del Terzo paesaggio*, a cura di De Pieri F., Quodlibet, Macerata 2005; ed. or. *Manifeste du Tiers-paysage*, Sujet/Objet, Paris 2004.
 Corde Architetti, *Un paese di primule e caserme*, Cinemazero, Pordenone 2016.
 Dapretto A., Ongaro P. (a cura di), *... Dietro-Front!*, Federazione Regionale Ordini Architetti PPC Friuli Venezia Giulia, Trieste 2010.
 De Rossi A., Deregibus C., *Forma come strategia, progetto come tattica*, in De Rossi A., Deregibus C., Cavaglian E., Favaro S., Tempestini M., Tondo D. (a cura di), *Spazializzare strategie. Il Masterplan del Politecnico di Torino 2016-2020*, LetteraVentidue, Siracusa 2020, pp. 95-101.
 Doležel L., *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Bompiani, Milano 1999; ed. or. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, John Hopkins University Press, Baltimore 1998.
 Forman R.T.T., *Land Mosaics. The Ecology of Landscapes and Regions*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.
 Fraziano G., Bisiani T., Di Dato L., Meninno C., Venudo A., Verri M., *Le regole del gioco. Scenari architettonici e infrastrutturali per l'Aeroporto FVG*, EUT, Trieste 2015.
 Gabbianelli A., *Quarto*, in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory", 3 (Nella selva | Wilderness), autunno-inverno 2020, pp. 206-207.
 Gausa M., *From Dirty Realism to Dirty Ecologies*, in "IaaC Bits", 9 (Black Ecologies), a cura di Id., Markopoulou A., Vivaldi J., settembre 2019, pp. 7-11.
 Geuze A., Skjonsberg M., *Second Nature: New Territories for the Exiled*, in The Infrastructure Research Initiative at SWA (a cura di), *Landscape Infrastructure*, Birkhäuser, Basel 2011, pp. 24-29.
 Heidegger M., *Corpo e spazio. Osservazioni su arte - scultura - spazio*, a cura di Bolino F., Il melangolo, Genova 2000.
 Hirschman A.O., *Ascesa e declino dell'economia dello sviluppo e altri saggi*, a cura di Ginzburg A., Rosenberg & Sellier, Torino 1983.
 Id., *Felicità privata e felicità pubblica*, il Mulino, Bologna 1983; ed. or. *Shifting involvements: private interest and public action*, Princeton University Press, Princeton 1982.
 Kienast D., *Nel paesaggio della Ruhr*, in "Lotus", 87 (La terra incolta | Uncultivated Land), 1995, pp. 66-67.
 Krauss R.E., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, a cura di Grazioli E., Fazi, Roma 2007; ed. or. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1985.
 Marchigiani E., Cigalotto P., *Il riuso delle caserme in piccole e medie città. Questioni di progetto a partire dal Friuli Venezia Giulia*, EUT, Trieste 2022.

Marini S., *Il ritorno della selva*, in Ead., Moschetti V. (a cura di), *Sylva. Città, nature, avamposti*, Mimesis, Milano 2021, pp. 8-26.
 Morton T., *Dark ecology. For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2018.
 Muratori S., *Studi per una operante storia urbana di Venezia*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1960.
 Musil R., *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino 1956; ed. or. *Der Mann ohne Eigenschaften*, Berlin 1930, 1933, 1943.
 Pala G., *Paracronie d'Architettura*, in Lavarello A., Servente D. (a cura di), *Architettura & Tempo*, GUP, Genova 2020, pp. 48-59.
 Purini F., *Una lezione sul disegno*, a cura di Cervellini F., Partenope R., Gangemi, Roma 1996.
 Re-cycle. *Strategie per la casa, la città e il pianeta*, catalogo della mostra, a cura di Ciorra P., Marini S., Electa, Milano 2012.
 Rocca A., *Lo stile naturale*, in Marini S., Moschetti V. (a cura di), *Sylva. Città, nature, avamposti*, Mimesis, Milano 2021, pp. 28-41.
 Roger A., *Court traité du paysage* (1997), Gallimard, Paris 2017.
 Rogers E.N., *Il pentagramma di Rogers. Lezioni universitarie di Ernesto N. Rogers*, a cura di Maffioletti S., Il Poligrafo, Padova 2009.
 Secchi B., *Diario 06 | Scenari*, in "Planum" online, www.planum.net/diario-06-scenari-bernardo-secchi.
 Semerari L., *Incontri e Lezioni. Attrazione e contrasto tra le forme*, CLEAN, Napoli 2013.
 Sloterdijk P., *Sfere II: Globi. Macroserologia*, Raffaello Cortina, Milano 2014; ed. or. *Sphären II – Globen, Makrosphärologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999.
 Venturi R., *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari 1980; ed. or. *Complexity and contradiction in architecture*, Museum of Modern Art, New York 1966.
 Venudo A., *Ripartire dalle parole. Territorio, ambiente, spazio, luogo, paesaggio*, EUT, Trieste 2021.
 Vettoretto L., *Scenari: un'introduzione, dei casi, e alcune prospettive*, in Maciocco G., Pittaluga P. (a cura di), *Territorio e progetto. Prospettive di ricerca orientate in senso ambientale*, FrancoAngeli, Milano 2003, pp. 15-40.
 Zanini P., *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, Mondadori, Milano 1997.

ALGARIO DEI TURCHI. PAESAGGI DI UNA CITTÀ-ACQUARIO
 PAOLO D'ORAZIO, ANNALISA METTA

Bonometto L., Mizzan L., *Forme & Significati. Osservazioni e riflessioni sugli animali del nostro mare*, in "Quaderni del Museo Civico di Storia Naturale di Venezia", 2, supplemento al "Bollettino del Museo Civico di Storia Naturale di Venezia", XXXVIII, 1987.
 Brodskij I., *Fondamenta degli Incurabili*, Adelphi, Milano 1991; ed. or. *Watermark*, Consorzio Venezia Nuova, Venezia 1989.
 Coccia E., *La fin du sauvage, pour la nature contemporaine*, in "Jardins", 9, 2020, pp. 21-26.
 Kowarik I., *Cities and Wilderness. A New Perspective*, in "International Journal of Wilderness", 19, 3, pp. 32-36, dicembre 2013.

Metta A. *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*, DeriveApprodi, Roma 2022.
 Pellizzato M., Carloti G., *L'ambiente di riva dei canali di Venezia*, in "Lavori della Società Veneta di Scienze Naturali", 1981, 5, pp. 50-64.
 Zucconi G., *Il rifacimento del Fondaco dei Turchi nella Venezia del secondo Ottocento*, in "Territorio", 68, 2014, pp. 99-107.

L'ASSE DEL MONDO NUOVO. BORIS IOFAN, VLADIMIR ŠČUKO E VLADIMIR GEL'FREICH, IL PALAZZO DEI SOVIET, MOSCA 1931-∞
 LUCA LANINI

AA.VV., *Otdeločnye materialy dlja Dvortsa Sovetov*, Izdatel'stvo Akademii Arkhitektury SSSR, Moskva 1946.
 Anderson R., *Russia*, Reaktion Books, London 2015.
 Chan-Magomedov S.O., *Pioneers of Soviet Architecture. The Search for New Solutions in the 1920s and 1930s*, Rizzoli, New York 1983.
 Chmel'nickij D., *Zodčij Stalin*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2007.
 Clark K., *Moscow, The Fourth Rome. Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931-1941*, Harvard University Press, Cambridge 2011.
 Dvoret's Sovetov SSSR-Palast der Sowjets, Soyuz Sovetskikh Arkhitekturov, Moskva 1933.
 Dvoret's Sovetov, in "Architektura SSSR", 1, 1933, pp. 3-10.
 Itogi veličajšego arhitekturnogo konkursa. O rezul'tatax rabot bo bsesoyuznomu otkrytomu konkursu na sostavlenne proekta dvortsa sovetov SSSR v gor. Moskve, in "Stroitel'stvo Moskvi", 3, 1932, pp. 13-34.
 Cohen J.-L., *Building a New World. Amerikanizm in Russian Architecture*, Canadian Center of Architecture-Yale University Press, Montréal-London 2020.
 Id., *Le Corbusier and the Mystique of the Ussr: Theories and Projects for Moscow, 1928-1936*, Princeton University Press, Princeton 1992.
 Cooke C., Kazus' I., *Soviet Architectural Competitions 1920's-1930's*, Phaidon, London 1992.
 De Magistris A., *Per una storia del concorso del Palazzo dei Soviet, 1931-1934*, in "Casabella", 838, giugno 2014, pp. 58-79.
 Figs O., *Sospetto e silenzio. Vite private nella Russia di Stalin*, Mondadori, Milano 2009; ed. or. *The Whisperers. Private Life in Stalin's Russia*, Penguin Books, London 2007.
 Fitzpatrick S., *Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s*, Oxford University Press, New York 1999.
 Groys B., *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale. Arte e vita, estetica e politica, utopia e fine della storia dalle avanguardie al realismo socialista al postmoderno*, Garzanti, Milano 1992; ed. or. *Gesamtkunstwerk Stalin: Die gespaltenen Kultur in der Sowjetunion*, Carl Hanser, München 1988.
 Hoisington S.S., *"Ever Higher": The Evolution of the Project for the Palace of Soviets*, in "Slavic Review", 62, 1, 2003, pp. 41-68.
 Ilyne M., *Palais de Soviets a Moscou*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", 8, novembre 1931, pp. 27-33.

- Kazus' I., *Da Tatlin a Iofan. Il fenomeno concorsuale nella storia del Palazzo dei Soviet*, in URSS anni '30-'50. *Paesaggi dell'utopia staliniana*, catalogo della mostra, a cura di De Magistris A., Mazzotta, Milano 1997.
- Kirilova L.I., Minervin G.B., Šemjakin G.A. (a cura di), *Materialy konkursu 1957-1959 gg.*, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo, Moskva 1961.
- Koolhaas R., *Palace of the Soviets. Virtual Architecture: a Bedtime Story*, in OMA, Koolhaas R., Mau B., S,M,L,XL, 010 Publishers, Rotterdam 1995, pp. 823-825.
- Koop A., *L'architecture de la période stalinienne*, PUG, Grenoble 1978.
- Lizon P., *Quest for an Image to Serve a Revolution: Design Competition for the Palace of Soviets*, in "Journal of Architectural Education", 35, 4, 1982, pp. 10-16.
- Id., *The Palace of the Soviets: The Paradigm of Architecture in the USSR* (1992), Lynne Rienner, Boulder 1995.
- Marina A., *Concorso per l'edificio-simbolo del Paese: il Palazzo dei Soviet*, in AA.VV., *Mosca, Capitale dell'utopia*, Mondadori, Milano 1991, pp. 99-107.
- Naum Gabo und der Wettbewerb zum Palast der Sowjets, *Moskau 1931-1933*, catalogo della mostra, a cura di Moser B., Berlinische Galerie, Berlin 1992.
- Paperny V., *Cultura due. L'architettura ai tempi di Stalin*, Artemide, Roma 2017; ed. or. *Kul'tura dva*, NLO, Moskva 1996.
- Samonà A. (a cura di), *Il Palazzo dei Soviet 1931-1933*, Officina, Roma 1976.
- Schlögel K., *L'utopia e il terrore. Mosca 1937. Nel cuore della Russia di Stalin*, Rizzoli, Milano 2016; ed. or. *Terror und Traum. Moskau 1937*, Carl Hanser, München 2008.
- Id., *Moscow*, Reaktion Books, London 2005.
- Sedov V., *Stalin's Architect. The Rise and Fall of Boris Iofan*, Dom Publishers, Berlin 2022.
- Slezkine Y., *La casa del governo. Una storia russa di utopia e terrore*, Feltrinelli, Milano 2018; ed. or. *The House of Government*, Princeton University Press, Princeton 2017.
- Sudjic D., *Architettura e potere. Come i ricchi e i potenti hanno dato forma al mondo*, Laterza, Roma-Bari 2011; ed. or. *The Edifice Complex. How the Rich and Powerful Shape the World*, Penguin Books, London 2005.
- Trifonov Y., *La casa sul lungofiume*, Editori Riuniti, Roma 1977; ed. or. *Dom na naberezhnoj*, Družba Norovor, Moskva 1977.
- Vask'in A.A., *Stalinskije Nevochkreby. Ot Dvortsia Sovetov k vysotnim zdanjam*, Sputnik+, Moskva 2009.

HYPERBUILDING. MUSO DI AEREO, BUSTO DI MISSILE, PILONI PER GAMBE, VOMITANTE CORPI
LAURA MUCCILO

- Boullée É.-L., *Saggio sull'arte*, Marsilio, Padova 1967; ed. or. *Architecture. Essai sur l'art*, 1799.
- Canetti E., *Massa e potere*, Adelphi, Milano 1981, pp. 34-36, ed. or., *Massa und Macht*, Carl Hansen Verlag, München 1960.
- Koolhaas R. (a cura di), *Content. Triumph of Realization*, Taschen, Köln 2004.

- Koolhaas R., Harvard Design School Project on the City, Boeri S., Multiplicity, Kwinter S., Fabricius D., Obrist H.U., Tazi N., *Mutations*, Actar, Barcelona 2001.
- Marini S., *Lo stile antropocene. Lo spazio della partecipazione e il linguaggio dell'architettura | The Anthropocene Style. The Space of Participation and the Language of Architecture*, in "TECHNE. Journal of Technology for Architecture and Environment", 14, dicembre 2017, pp. 46-50.
- Mensvoort K. van, *Real Nature is Not Green*, in Id., Grievink H.-J. (a cura di), *Next Nature. Nature Changes Along with Us*, Actar, Barcelona 2012, pp. 30-34.
- Morton T., *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016.
- Nancy J.-L., *Corpus*, Métailié, Paris 1992.
- "New Geographies", 6 (*Grounding Metabolism*), a cura di Ibañez D., Katsikis N., novembre 2014.
- "New Geographies", 10 (*Fallow*), a cura di Chieffalo M., Smachylo J., maggio 2019.
- OMA, Koolhaas R., Mau B., S,M,L,XL, 010 Publishers, Rotterdam 1995.
- Redfield J., *L'uomo e la vita domestica*, in Vernant J.-P. (a cura di), *L'uomo greco*, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 153-185; ed. or. *L'Homme grec*, Le Seuil, Paris 1993.
- "San Rocco", 10 (*Ecology*), inverno 2014.
- Sebenico S., *I mostri dell'Occidente medievale: fonti e diffusione di razze umane mostruose, ibridi ed animali fantastici*, Eut, Trieste 2005.
- TVK, *The Earth is an Architecture*, Spector Books, Leipzig 2021.
- "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory", 3 (*Nella selva | Wildness*), autunno-inverno 2020.

FENRIR E I LEGACCI DELL'HITLER-JUGEND
GIANLUCA DRIGO, PIETRO FRANCHIN

- Chapoutot J., *Greeks, Romans, Germans. How the Nazis Usurped Europe's Classical Past*, University of California Press, Oakland 2016.
- Cupers K., *Bodenständigkeit: the Environmental Epistemology of Modernism*, in "The Journal of Architecture", 21, 8 (*Architectural History in the Anthropocene*), dicembre 2016, pp. 1226-1252.
- Id., *Governing Through Nature. Camps and Youth Movements in Interwar Germany and the United States*, in "Cultural Geographies", 15, 2, aprile 2008, pp. 173-205.
- Id., *Making Camp. Landscape and Community in the Interwar German Youth Movements*, in Heynickx R., Avermaete T. (a cura di), *Making a New World. Architecture & Communities in Interwar Europe*, Leuven University Press, Leuven 2012, pp. 115-125.
- Francé R.H., *München: Die Lebensgesetze einer Stadt*, Bruckmann, München 1920.
- Morton T., *Where the Wild Things Are*, in "LA+: Interdisciplinary Journal of Landscape Architecture", 1, 2015, pp. 60-65.
- Kulturamt der Reichsjugendführung, *Freude, Zucht, Glaube. Handbuch für die kulturelle Arbeit am Lager*, Voggenreiter, Postdam 1937.
- Sloterdijk P., *The Elmauer Rede: Rules for the Human Zoo. A Response to the Letter on*

- Humanism, www.web.stanford.edu/~mvr2j/docs/Elmauer.pdf, consultato il 24/07/2022.
- "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory", 3 (*Nella selva | Wildness*), autunno-inverno 2020.

DECALCOMANIE. IL MOSTRO E LA SUPERFICE
GIULIA BERSANI, DAVIDE ZAUPA

- Agamben G., *Lo stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- Breton A., *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, Galerie des Beaux-Arts, Paris 1938.
- Id., *Il surrealismo e la pittura*, Abscondita, Milano 2010; ed. or. *Le surréalisme et la peinture*, Éditions Gallimard, Paris 1928.
- Emery N., *Distruzione e Progetto. L'architettura promessa*, Christian Marinotti, Milano 2011.
- Fisher M., *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante del mondo contemporaneo*, minimum fax, Roma 2018; ed. or. *The Weird and the Eerie*, Repeater Books, London 2016.
- Gage M.F., *Aesthetic Theory. Essential texts for architecture and design*, Norton & Company, New York 2011.
- Id., *In Defense of Design*, in "Log", 16, 2009, pp. 39-45.
- Id., *Killing Simplicity: Object-Oriented Philosophy In Architecture*, in "Log", 33, 2015, pp. 95-106.
- Id., *Mark Foster Gage. Projects and Provocations*, Rizzoli, New York 2018.
- Id., *Speculation vs. Indifference*, in "Log", 40, 2017, pp. 121-135.
- Koolhaas R., Zenghelis E., *Exodus o i prigionieri volontari dell'architettura*, in "Casabella", 378, XXXVIII, 1973, pp. 42-45.
- "Lo Sguardo", IX (*Spazi del mostruoso. Luoghi filosofici della mostruosità*), 2012.
- Mazzocut-Mis M. (a cura di), *Anatomia del mostro. Antologia di scritti di Etienne e Isidore Geoffroy Saint-Hilaire*, La Nuova Italia, Firenze 1995.
- Miyake T., *Mostri del Giappone. Narrative, figure, egemonie della dis-locazione identitaria*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2014.
- Obrist H.U., *Interviste*, a cura di Boutoux T., Charta, Milano 2003.
- Perfect Acts of Architecture*, catalogo della mostra, a cura di Kipnis J., Museum of Modern Art, New York 2001.
- Poe E.A., *I delitti della Rue Morgue*, in *I racconti del mistero*, Rizzoli, Milano 2014; ed. or. *The Murders in the Rue Morgue*, in "The Graham's Magazine", Philadelphia 1841.
- "Riga", 42 (*Max Ernst*), 2020.
- "Studi in estetica. Sensibilia", 14 (*Cose mostruose*), 2021.
- Venturi R., *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari 1980; ed. or. *Complexity and contradiction in architecture*, Museum of Modern Art, New York 1966.
- Id., Scott Brown D., Izenour S., *Imparare da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*, Quodlibet, Macerata 2018; ed. or. *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1972.
- Weber M., *Il lavoro intellettuale come professione. Due saggi*, Einaudi, Torino 1966; ed. or.

Wissenschaft als Beruf, Duncker & Humblot, Berlin 1919.

SULLA NATURA DELLA SCARZUOLA
DI TOMASO BUZZI. LA SINFONIA CHE
RISARCISCE LA PERDITA
ALBERTA PISELLI

- Alpago Novello A., *Un'inedita follia. L'incredibile acropoli*, in "Casa Vogue", 162, 1985, pp. 230-243.
- Bachelard G., *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 2011; ed. or. *La Poétique de l'espace*, PUF, Paris 1957.
- Bilancioni G., *Terremoto e Tragedia: riti della festa e tensione mondana*, in Cassani A.G. (a cura di), *Tomaso Buzzì. Il principe degli architetti 1900-1981*, Electa, Milano 2008, pp. 9-43.
- Bisi L., *Tomaso Buzzì: sogni di pietra*, in "Eupalino", 6, 1986, pp. 49-55.
- Calvesi M., *Il sogno di Polifilo prenestino*, Officina, Roma 1980.
- Cassani A.G., *Antichi maestri, anime affini*, in Id. (a cura di), *Tomaso Buzzì. Il principe degli architetti 1900-1981*, Electa, Milano 2008, pp. 45-104.
- Cassani A.G., *La Scarzuola 1956-2004. L'Autobiografia in pietra di Tomaso Buzzì; Tomaso Buzzì, 1900-1981; Migrazioni di un simbolo. Gli occhi volanti di Tomaso Buzzì*, in "Casabella", 722, maggio 2004, pp. 62-66, 67-76, 79-87.
- D'Angelo P., *Filosofia del paesaggio* (2010), Quodlibet, Macerata 2014.
- Id., *Il paesaggio. Teorie, storie, luoghi*, Laterza, Roma-Bari 2021.
- Dal Falco N., *Un viaggio alla Scarzuola. La città ideale di Tomaso Buzzì*, Marietti 1820, Bologna 2021.
- Fenzi E. (a cura di), *Tomaso Buzzì. Lettere, pensieri, appunti: 1937-1979*, Silvana Editoriale, Milano 2000.
- Id., *La cultura di un architetto*, in Cassani A.G. (a cura di), *Tomaso Buzzì. Il principe degli architetti 1900-1981*, Electa, Milano 2008, pp. 105-147.
- Ippolito A., *La Scarzuola tra idea e costruzione. Rappresentazione e analisi di un simbolo tramutato in pietra*, Sapienza Università Editrice, Roma 2018.
- Id., *La Scarzuola: il "sogno di pietra" di Tomaso Buzzì*, in "Disegnare. Idee, Immagini", 30, 2005, pp. 54-65.
- Jung C.G., *L'uomo e i suoi simboli*, TEA, Milano 2013; ed. or. *Man and His Symbols*, Aldus Book, London 1964.
- Mazza A., *Architettura e cerimonia*, in Cassani A.G. (a cura di), *Tomaso Buzzì. Il principe degli architetti 1900-1981*, Electa, Milano 2008, pp. 197-273.
- Id., *Il potere dell'apparenza. Quattro giardini di Tomaso Buzzì*, in Cazzato V. (a cura di), *La memoria, il tempo, la storia nel giardino italiano fra '800 e '900*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1999, pp. 103-130.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia della percezione*, il Saggiatore, Milano 1965; ed. or. *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945.
- Id., *Senso e non senso*, il Saggiatore, Milano 1962; ed. or. *Sens et non-sens*, Nagel, Paris 1948.

Pallasmaa J., *Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi*, Jaca Book, Milano 2007; ed. or. *The eyes of the skin. Architecture and the Senses*, Polemic Academy, London 1996.

Ritter J., *La funzione dell'estetico nella società moderna*, in Id., *Soggettività*, Marietti 1820, Genova 1997, pp. 124-129; ed. or. *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974.

Schmitz H., *Nuova fenomenologia. Un'introduzione*, Christian Marinotti, Milano 2011; ed. or. *Kurze Einführung in die Neue Phänomenologie*, Karl Alber, Freiburg-München 2009.

Id., *Der Leib*, De Gruyter, Berlin 2011.

Tognoni P., *L'ideario dell'architetto*, in Cassani A.G. (a cura di), *Tomaso Buzzi. Il principe degli architetti 1900-1981*, Electa, Milano 2008, pp. 277-315.

SUPERSTITI. IL PALAZZETTO DELLO SPORT DI SASSOCORVARO
SEBASTIANO CIMINARI

Agamben G., *Il fuoco e il racconto*, Nottetempo, Milano 2014.

Ciccarelli L., *Guida all'architettura nelle Marche 1900-2015*, Quodlibet, Macerata 2016.

Fuksas M., *Neue Bauten und Projekte*, Artemis, Zürich 1994.

Ivanov A., *I cinocefali*, Voland, Roma 2020; ed. or. *Psoglavcy*, 2011.

Lenci R., *Massimiliano Fuksas. Oscillazioni e sconfimenti*, Testo & Immagine, Roma 1996.

Pisani M., *Massimiliano Fuksas architetto*, Gangemi, Roma 1988.

Toraldo di Francia C., *Postatomic*, in "Mappe", 4, luglio 2014, p. 151.

Rambert F., *Massimiliano Fuksas*, Editions du Regard, Paris 1997.

ANTIVILLA. L'EVOLUZIONE OPPORTUNISTA DI UN'ARCHITETTURA (NON SOLO) DOMESTICA
ALESSANDRO VALENTI

Alessandrini P., *Bestiario Matematico. Mostri e strane creature nel regno dei numeri*, Hoepli, Milano 2021.

Anti-Villa: ARNO BRANDLHUBER's Thinking Model for a New 21st Century Architecture, in "032c" online, 28 settembre 2015, www.032c.com/magazine/anti-villa-arno-brandlhubs-thinking-model-for-a-new-21st-century-architecture.

Banham R., *Ambiente e tecnica nell'architettura moderna*, a cura di Morabito B., Laterza, Roma-Bari 1993; ed. or. *The Architecture of Well-Tempered Environment*, Architectural Press, London 1969.

Boschetto G., "Themroc" (1973), di Claude Faraldo, in "Re-movies" online, 18 aprile 2020, www.re-movies.com/2020/04/18/themroc-1973-di-claude-faraldo.

Burrichter F. (a cura di), *This Will Be the Place*, Rizzoli, Milano 2017.

Conrad-Bercak P., *Anti-villa*, in "Viceversa" online, 9 (*The [architectural] masterpiece*),

a cura di Ferrando D.T., Motta M., Pala G., Siegle B., 2020, www.viceversamagazine.com/article/antivilla.

Dorflès G., *Elogio della disarmonia. Arte e vita tra logico e mitico* (1986), Skira, Milano 2009.

Gould S.J., Vrba E.S., *Exaptation. Il bricolage dell'evoluzione*, a cura di Pievani T., Bollati Boringhieri, Torino 2011; ed. or. *Exaptation A Missing Term in the Science of Form*, in "Paleobiology", 8, 1, inverno 1982, pp. 4-15, *Exaptation: A Crucial Tool for an Evolutionary Psychology*, in "Journal of Social Issues", 47, 3, autunno 1991, pp. 43-65.

Maluenda I., Encabo E., *Pensare in grande | Think Big*, in "Domus", 1040 (*Ora tocca a voi | It's Up to You*), 2019, pp. 1136-1143.

Rampiconi M.C., *Imperfezione. Il fascino discreto delle cose storte*, Castelvechi, Roma 2005.

ROOM N. 1
MASSIMILIANO GIBERTI

Bloch R., *Il passato che urla*, Garzanti, Milano 1959; ed. or. *Psycho*, Simon & Schuster, New York 1959.

Bresnick A.L., *La diva en la casa. Arquitectura para artistas*, Ediciones Asimétricas, Madrid 2012.

Colomina B., (a cura di), *Sexuality & Space*, Princeton Architectural Press, New York 1992.

Daniele S., *Il Grande Fratello: i contenuti della realtà e i contenuti della televisione*, Saggi e studi di pubblicistica, Roma 2017.

Jacobs S., *The Wrong House. The Architecture of Alfred Hitchcock*, 010 Publishers, Rotterdam 2007.

Knowles D., *Il terzo occhio*, Fazi, Roma 2001; ed. or. *The Third Eye: A Novel*, Doubleday, New York 2000.

Koolhaas R., *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan*, a cura di Biraghi M., Electa, Milano 2000; ed. or. *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, New York 1978.

Meyrowitz J., *Oltre il senso del luogo. L'impatto dei media elettronici sul comportamento sociale*, Baskerville, Bologna 1993; ed. or. *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, Oxford University Press, New York 1985.

Preciado P.B., *Pornotopia, Playboy: architettura e sessualità*, Fandango, Roma 2011; ed. or. *Pornotopia. Arquitectura y sexualidad en "Playboy" durante la guerra fría*, Editorial Anagrama, Barcelona 2010.

Talese G., *Motel Voyeur*, Rizzoli, Milano 2017; ed. or. *The Voyeur's Motel*, Grove Atlantic Inc., New York 2016.

CASA NOVA. MANIFESTO DI UN'ARCHITETTURA DEL FUTURO
JACOPO DI CRISIO, CECILIA VISCONTI

AA.VV., *Fruhlicht 1920-1922. Gli anni dell'avanguardia architettonica in Germania*, Mazzotta, Milano 1974.

Arnheim R., *La dinamica della forma architettonica*, Mimesis, Milano 2019; ed. or. *The Dynamics of*

Architectural Form, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1977.

De Benedetti M., Pracchi A., *Antologia dell'architettura moderna. Testi, manifesti, utopie*, Zanichelli, Bologna 1988.

De Michelis M., Lampugnani V.M., Pogačnik M., Schneider R. (a cura di), *Espressionismo e Nuova oggettività. La nuova architettura europea degli anni Venti*, Electa, Milano 1994.

Eco U. (a cura di), *Storia della bellezza*, Bompiani, Milano 2018.

Finsterlin H., *Idea dell'architettura / Architektur in seiner Idee*, a cura di Borsi F., L.E.F., Firenze 1969.

Koenig G.K., *Introduzione alla mostra di architettura espressionista. Comunicazione al Convegno Internazionale di Studi sull'Espressionismo*, manoscritto, Firenze, 18-23 maggio 1964.

Olmo C. (a cura di), *Dizionario dell'architettura del XX secolo*, 6 voll., Umberto Allemandi, Torino 2000.

Pedretti B., *Lunario dell'architettura 10: il sonno della ragione progetta mostri*, in "Casabella", 600, aprile 1993, pp. 30-31.

Ribichini L., *Recondite Armonie a Ronchamp. Tutta un'altra storia generativa. Ipotesi di un "ascolto"*, Gangemi, Roma 2013.

Ricci G., *Hermann Finsterlin. Dal «gioco di stile» all'architettura marsupiale*, Dedalo, Bari 1982.

Rosenkranz K., *Estetica del brutto*, Aesthetica, Milano 2020; ed. or. *Ästhetik des Häßlichen*, Bornträger, Königsberg, 1853.

Zellini P., *Discreto e continuo. Storia di un errore*, Adelphi, Milano 2022.

Zevi B., *Storia dell'architettura moderna* (1950), 2 voll., Einaudi, Torino 2010.

IO VIVO LA TUA CASA. IMMAGINI ARCHETIPE PER IL RISVEGLIO DELL'INCONSCIO COLLETTIVO
MATTEO ZAMBON

Bauman Z., *Voglia di comunità*, Laterza, Roma-Bari 2007; ed. or. *Missing Community*, Harvard University Press, Cambridge Mass.-London 2008.

Jung C.G., *Gli archetipi dell'inconscio collettivo* (1934-1954), in Id., *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino 1980, vol. 9, tomo I, p. 20; ed. or. *Die Archetypen und das Kollektive Unbewußte*, in Id., *Gesammelte Werke*, Walter-Verlag, Olten und Freiburg im Breisgau 1976, vol. 9, tomo 1.

Kiesler F., *Pseudo Functional in Modern Architecture*, in "Partisan Review", 16, 7, luglio 1949, pp. 733-743.

MVRDV, *Rooftop Catalogue*, Rotterdam Roof Days, Rotterdam 2021.

Nietzsche F., *Al di là del bene e del male. Preludio di una filosofia dell'avvenire*, in Id., *Opere*, Adelphi, Milano 1972, vol. VI, tomo II; ed. or. *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*, Druck und Verlag von C.G. Naumann, Leipzig 1886.

Schnitzler A., *Doppio sogno*, a cura di Farese G., Adelphi, Milano 1977; ed. or. *Traumnovelle*, S. Fischer Verlag, Berlin 1926.

Uexküll J. von, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, a cura di Mazzeo M., Quodlibet,

Macerata 2013, p. 48; ed. or. *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen. Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten*, Springer Verlag, Berlin 1934.

A3. "UN ESERCIZIO DI ALTA DIFFICOLTÀ"
FELICE CIMATTI

Barclay A., *La città e il deserto*, Mondadori, Milano 1977; ed. or. *City and the Desert*, Robert Hale, London 1976.

Baruchello G., *Psicoenciclopedia possibile*, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, Roma 2020.

Beal S., *The Real and Promised Brasilia: An Asymmetrical Symbol in 1960s Brazilian Literature*, in "Hispania", 93, 1, marzo 2010, pp. 1-10.

Cimatti F., *La vita dei segni. Il linguaggio e i corpi nella filosofia francese del '900*, Il melangolo, Genova in stampa.

Id., *Una vita, indeterminatamente. Sulla relazione fra linguaggio e diritto*, in "Giornale di Metafisica", 2, 2021, pp. 485-499.

Id., *La vita estrinseca. Dopo il linguaggio*, Orthotes, Napoli-Salerno 2018.

D'Antone L., *Senza pedaggio. Storia dell'autostrada Salerno-Reggio Calabria*, Donzelli, Roma 2008.

De Martino E., *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* (1977), a cura di Charuty G., Fabre D., Massenzio M., Einaudi, Torino 2019.

Deleuze G., Guattari F., *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, a cura di Vignola P., Orthotes, Napoli-Salerno 2017; ed. or. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Éditions de Minuit, Paris 1980.

Eriksen T.H., *Fuori controllo. Un'antropologia del cambiamento accelerato*, Einaudi, Torino 2017; ed. or. *Overheating. An Anthropology of Accelerated Change*, Pluto Press, London 2016.

Herzfeld M., *Anthropology through the Looking-Glass*, Cambridge University Press, Cambridge 1988.

Kripke S., *Nome e necessità*, Bollati Boringhieri, Torino 2003; ed. or. *Naming and Necessity*, Basil Blackwell, Oxford 1980.

Lacan J., *Il Seminario. Libro X: L'angoscia*, 1962-1963, a cura di Di Ciaccia A., Einaudi, Torino 2007; ed. or. *Le Séminaire. Livre X: L'angoisse* (1962-1963), Éditions du Seuil, Paris 2004.

Lispector C., *Tutti i racconti*, a cura di Francavilla R., Feltrinelli, Milano 2021; ed. or. *Todos os contos*, Rocco, Rio de Janeiro 2016.

Tedesco F., *Mediterraneismo. Il pensiero antimeridiano*, Meltemi, Milano 2017.

BIOGRAFIE

GINO BALDI

Architetto, nel 2020 fonda a Bergamo, con Serena Comi, Vacuum Atelier, studio di architettura e design, vincitore di premi di architettura per giovani architetti e concorsi di architettura. Dal 2019 è dottorando in Composizione architettonica e urbana (Polimi/Auid). Partecipa a convegni accademici in Italia e all'estero tra cui CA2RE (Milano, 2020 e Ljubljana, 2021), Conceptual Design of Structures (Zurigo, 2021), workshop Urban Regeneration and Industrial Heritage (EPFL, Lausanne, 2023).

GIULIA BERSANI

Dottoranda in Composizione architettonica e urbana all'Università luav di Venezia presso il Centro Superiore di Comprensione, Anticipazione e Ricerca Progettuale Applicata (C.SCARPA) del Dipartimento di Culture del progetto, Dipartimento di eccellenza. Dal 2019 è redattrice di "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory".

THOMAS BISIANI

Architetto, dottore di ricerca, svolge attività didattica e di ricerca all'Università degli Studi di Trieste. È stato premiato alla Biennale di Venezia nel 2000 (menzione d'onore) e nel 2008 (premio speciale).

ALESSANDRO BRUNELLI

Architetto, dottore di ricerca in Architettura, Teorie e progetto. Ha collaborato con Alessandro Anselmi, Cino Zucchi, STARTT, ARX Portugal Arquitectos e C+S architects. Affianca l'attività di ricerca alla libera professione (brunelli ann minciacchi). Attualmente è professore a contratto presso il Dipartimento di Ingegneria e Architettura dell'Università di Parma.

LISA CARIGNANI

Dottoranda di ricerca in Architettura: innovazione e patrimonio presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi Roma Tre.

FELICE CIMATTI

Professore ordinario in Filosofia e teoria dei linguaggi all'Università della Calabria.

SERENA COMI

Architetto, nel 2020 fonda a Bergamo, con Gino Baldi, Vacuum Atelier, studio di architettura e design, vincitore di premi di architettura per giovani architetti come il premio "Federico Maggia" 2019, il premio "NIB" 2021, il premio "CarlottaxArchitettura Giovane Architetto" 2023. Vacuum Atelier ottiene riconoscimenti a concorsi di architettura come il secondo premio al concorso internazionale "Grande MAXXI" e il terzo premio per la riqualificazione del Municipio Borgo d'Anaunia a Trento nel 2022.

SEBASTIANO CIMINARI

Laureato in architettura nel 2022 presso l'Università luav di Venezia con una tesi dal titolo *Architettura e reliquie. La città santuario di Loreto*, relatrice prof. ssa Sara Marini; la tesi ha ottenuto la candidatura per il premio miglior tesi di laurea magistrale dell'ateneo. Svolge da allora attività di collaborazione presso la stessa università. I suoi interessi di ricerca si concentrano principalmente sulla dimensione sacra dell'architettura e sull'interpretazione dei riti e delle simbologie nella pratica progettuale, dedi-

candosi allo studio critico del progetto tra mondi antichi e realtà contemporanee.

EGIDIO CUTILLO

Architetto, dottore di ricerca, è assegnista in Composizione architettonica e urbana all'Università luav di Venezia presso il Centro Superiore di Comprensione, Anticipazione e Ricerca Progettuale Applicata (C.SCARPA) del Dipartimento di Culture del progetto, Dipartimento di eccellenza. Dal 2022 collabora con l'unità di ricerca dell'Università degli studi di Genova per il PRIN «SYLVA». Dal 2019 è redattore di "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory".

JACOPO DI CRISCIÒ

Dottorando di ricerca in Architettura. Teorie e Progetto presso il Dipartimento di Architettura e Progetto della Sapienza Università di Roma. Dal 2018 svolge attività didattica nei corsi del prof. Massimo Zammerini e partecipa a convegni e seminari di architettura pubblicando articoli e saggi.

DAMIANO DI MELE

Architetto, dottorando in Architettura. Teorie e Progetto presso la Sapienza Università di Roma in co-tutela con la Universidad Politécnica de Madrid. La sua ricerca di dottorato è incentrata sull'analisi dei temi legati alla storia e alla critica dell'architettura contemporanea spagnola nel rapporto tra figuratività e struttura. Partecipa ad attività di ricerca nel gruppo GIPC (Grupo de Investigación en Paisaje Cultural) presso il dipartimento di Proyectos Arquitectónicos della Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM).

PAOLO D'ORAZIO

Laureato magistrale in Progettazione Architettonica all'Università degli Studi Roma Tre. Nel 2021 ha trascorso un semestre di studio presso l'ETSAM, Madrid. Nel 2022 collabora al progetto vincitore del concorso per l'ampliamento dell'Accademia di Spagna in Roma, capogruppo Francesco Cellini.

GIANLUCA DRIGO

Laureato in architettura nel 2022 presso l'Università luav di Venezia, svolge attività didattiche integrative.

LUCA ESPOSITO

Dottorando in Filosofia dell'Interno Architettonico presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, con una tesi dal titolo *Artigianato digitale per un abitare flessibile*. Principalmente impegnato nello studio dell'architettura degli interni e della fenomenologia dell'abitare, nel rapporto tra spazio abitato e percezione multisensoriale.

PIETRO FRANCHIN

Laureato in architettura nel 2022 presso l'Università luav di Venezia, lavora per lo studio d'architettura DEMOGO, Treviso.

MASSIMILIANO GIBERTI

Architetto, professore associato in Composizione architettonica e urbana e coordinatore del Dottorato in Architettura e Design all'Università degli Studi di Genova. È inoltre *guest professor* alla Beijing

University of Chemical Technology. La collana *De_Signs* (Sagep) di cui è fondatore e curatore insieme ad Alessandro Valenti è stata selezionata nell'ADI Design Index 2022. Autore di numerosi saggi e articoli, i suoi lavori sono stati pubblicati su riviste internazionali ed esposti in diversi eventi tra cui la Mostra Internazionale di Architettura di Venezia. Ha coordinato diversi progetti di ricerca a livello internazionale, occupandosi della riqualificazione di sistemi urbani fragili a Tripoli, Rio de Janeiro, Beirut, Matamoros, nonché della pianificazione a larga scala in Cina e Russia. Attualmente partecipa al PRIN «SYLVA» nell'unità di ricerca dell'Università degli Studi di Genova.

VINCENZO GIOFFRÈ

Architetto, dottore di ricerca, professore associato in Architettura del paesaggio presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, incentra l'attività didattica e di ricerca teorica e applicata su approcci interpretativi e strategie progettuali per la rigenerazione dei paesaggi negletti della contemporaneità. Le sue ultime due monografie sono: *Latent Landscape* (LetteraVentidue, 2018), *Paesaggi a Mezzogiorno. Oltre i luoghi comuni, verso nuovi immaginari* (CSdA, 2022).

SILVANA KÜHTZ

Dottoranda di ricerca all'Imperial College London, è ricercatrice confermata presso il Dipartimento Culture Europee e del Mediterraneo: Architettura, Ambiente, Patrimoni Culturali dell'Università degli Studi della Basilicata dove insegna Estetica e Ascolto Comunicazione Creatività (corso di laurea in Architettura), Educazione, Ambiente e cultura della sostenibilità (corso di laurea in Paesaggio). La sua ricerca fonde sensorialità, sviluppo sostenibile, storie, partecipazione, bellezza, territorio e città.

LUCA LANINI

Professore ordinario in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Ingegneria dell'Energia, dei Sistemi, del Territorio e delle Costruzioni dell'Università di Pisa. Presidente del Corso di Laurea in Ingegneria Edile-Architettura. Autore di *Lo spazio cosmico di Leonidov* (2021), *La Città d'acciaio. Mosca costruttivista 1917-1937* (2017).

JACOPO LEVERATTO

Architetto, dottore di ricerca, è ricercatore in Architettura degli Interni presso il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano. Autore di numerosi saggi e articoli, è Associated Editor di "iijournal" e membro del consiglio editoriale di "ARK" e "Stoà". Fra gli altri, ha scritto per "Area", "Interni", "Op. Cit." e "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory".

INA MACAIONE

Professoressa associata in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento Culture Europee e del Mediterraneo: Architettura, Ambiente, Patrimoni Culturali dell'Università degli Studi della Basilicata dove coordina il Laboratorio di Fenomenologia dell'architettura. È coordinatrice scientifica del NatureCityLAB. La sua ricerca è incentrata sui temi della rigenerazione urbana, a

partire dalle trasformazioni dell'architettura, della città e del paesaggio nel processo della transizione ecologica e del Climate Change.

MARIA MASI

Architetto, è dottoranda in Filosofia dell'Interno Architettonico presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, dove sta sviluppando un ricerca rivolta a indagare la condizione dei luoghi in attesa e della città allestita. Nella stessa università, svolge attività di supporto alla didattica presso il Dipartimento di Architettura.

ANNALISA METTA

Professoressa associata in Architettura del paesaggio presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi Roma Tre. Italian Fellow in Landscape Architecture presso l'American Academy in Rome (2016-2017). Tra le ultime pubblicazioni, *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride* (DeriveApprodi, 2022).

ELISA MONACI

Architetto, dottoranda di ricerca, è assegnista di ricerca all'Università luav di Venezia presso il Centro Editoria Pard (Publishing Actions and Research Development) - Ir.Ide (Infrastruttura di Ricerca. Integral Design Environment). Dal 2019 è redattrice di "Vesper. Rivista di architettura arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory". Partecipa alle attività di ricerca dell'unità luav per il PRIN «SYLVA» e dell'unità luav "TEDEA. Teorie dell'architettura".

VINCENZO MOSCHETTI

Architetto, dottore di ricerca, è ricercatore in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura e Progetto - Sapienza Università di Roma. È stato assegnista di ricerca (2020-2023, responsabile scientifico prof.ssa Sara Marini) per il PRIN «SYLVA» presso l'Università luav di Venezia. L'attività scientifica e quella didattica sono dedicate agli aspetti teorici del progetto d'architettura e alla possibile definizione di strumenti operativi e di lettura dello spazio, in particolare il rapporto tra progetto e autore, e tra architettura, geografia e sistemi "naturali".

LAURA MUCCIOLO

Architetto, è dottoranda in Architettura. Teorie e progetto, curriculum Composizione Architettonica e urbana presso la Sapienza Università di Roma. La ricerca di tesi, incentrata sulle deformazioni paniche dell'architettura della casa, viene affrontata anche con la partecipazione a convegni e seminari, in Italia e all'estero. Nel 2022 pubblica *Terzo paradiso* per Libria.

ANDREA PASTORELLO

Architetto, dottore di ricerca, è assegnista in Composizione architettonica e urbana all'Università luav di Venezia presso il Centro Superiore di Comprensione, Anticipazione e Ricerca Progettuale Applicata (C.SCARPA) del Dipartimento di Culture del progetto, Dipartimento di eccellenza. Dal 2022 collabora con l'unità di ricerca dell'Università degli studi di Genova per il PRIN «SYLVA». Dal 2019 è redattore di "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory".

ALBERTO PETRACCHIN

Architetto, dottore di ricerca, la sua attività di ricerca è dedicata alle teorie della progettazione architettonica. Dal 2019 è redattore di "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory". Dal 2020 collabora alle attività di ricerca dell'unità luav per il PRIN «SYLVA» e dell'unità luav "TEDEA. Teorie dell'architettura". Svolge attività di collaborazione alla didattica presso all'Università luav di Venezia ed è docente a contratto di Composizione architettonica e urbana all'Università degli Studi di Genova.

ALBERTA PISELLI

Dopo la laurea in Filosofia (2016), si laurea in Scienze dell'Architettura (2019), consegue poi la laurea magistrale in Architettura e Restauro con una tesi in Estetica (2021). Attualmente, è dottoranda in Paesaggio e Ambiente presso il dipartimento di Architettura e Progetto della Sapienza Università di Roma dove svolge attività di ricerca.

ALESSANDRO RAFFA

Ricercatore a tempo determinato PON R&I FSE-REACT EU presso il Dipartimento Culture Europee e del Mediterraneo: Architettura, Ambiente, Patrimoni Culturali dell'Università degli Studi della Basilicata. PhD al Politecnico di Milano, ha svolto attività di ricerca nell'ambito della Sven-Ingvar Andersson fellowship/Fondazione Benetton (2020) e come post-doc researcher presso il Dipartimento di Architettura e Design del Politecnico di Torino (2021).

MARTINA RUSSO

Architetto, è dottoranda in Architettura degli interni e Allestimento presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, dove sta sviluppando una ricerca sulla destandardizzazione del progetto del domestico. Presso lo stesso dipartimento svolge attività di supporto alla didattica.

FRANCESCO STORTI

Professore associato in Storia medievale presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II. È attualmente inserito nell'unità di ricerca su *Per (ri) scrivere la storia del Mezzogiorno bassomedievale. Forme testuali del potere (secoli XIV-XV)* (MIUR-PRIN 2020). È responsabile scientifico delle serie I (*Dispacci sforzeschi da Napoli*) della collana *Fonti per la storia di Napoli aragonese* (Istituto Italiano per gli studi filosofici, Napoli). È membro del comitato scientifico di CESURA (*Centro Europeo di Studi su Umanesimo e Rinascimento Aragonese*).

ALESSANDRO VALENTI

Architetto, master a Barcellona e dottore di ricerca in Italia, è professore associato in Architettura degli Interni e Allestimento presso l'Università degli Studi di Genova e *guest professor* presso la Beijing University of Chemical Technology. Suoi articoli sono stati pubblicati su riviste internazionali come "Abitare", "Costruire", "Interior Design", "Interni", "Materia". Ha altresì curato numeri monografici per "AU" e "Area" e firmato rubriche ed editoriali per "Case da abitare" e "Casabella". Già *editor at large* di "Casamica", attualmente è *digital director* di "Elle Decor Italia". Autore di saggi e li-

bri, è direttore della collana scientifica *De_Signs* di Sagep e membro di comitati editoriali di riviste universitarie ("Mugazine", "GUD"). Attualmente partecipa al PRIN «SYLVA» nell'unità di ricerca dell'Università degli Studi di Genova

VINCENZO VALENTINO

Architetto, ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Composizione architettonica e urbana nel 2022, discutendo la tesi dal titolo *Architetture esosomatiche. Protensioni corporee dello spazio*. È componente di gruppi di ricerca interdisciplinari e svolge attività di supporto alla didattica presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II.

CECILIA VISCONTI

Dottoranda di ricerca in Architettura. Teorie e Progetto presso il Dipartimento di Architettura e Progetto della Sapienza Università di Roma. Dal 2019 collabora nell'ambito di ricerche e alla didattica dei corsi della prof.ssa Anna Giovannelli. Dal 2020 collabora con studi di architettura di Roma e partecipa a convegni e seminari di architettura pubblicando articoli e saggi.

MATTEO ZAMBON

Architetto, dottorando di ricerca in Ingegneria civile-ambientale e Architettura al corso di dottorato interateneo dell'Università degli Studi di Trieste e dell'Università degli Studi di Udine. Coniuga l'aspetto professionale con la didattica universitaria.

FRANCESCA ZANOTTO

Architetta, dottoressa di ricerca, è ricercatrice in Composizione Architettonica e Urbana presso il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano, dove si occupa delle implicazioni ecologiche del progetto d'architettura nell'ambito del National Biodiversity Future Center. Nel 2021 e 2022 è stata assegnista di ricerca all'Università luav di Venezia presso il Centro Editoria Pard (Publishing Actions and Research Development) - Ir.Ide (Infrastruttura di Ricerca. Integral Design Environment), prendendo parte all'attività scientifica della ricerca nazionale PRIN «SYLVA».

DAVIDE ZAUPA

Dottorando in Composizione architettonica e urbana all'Università luav di Venezia presso il Centro Superiore di Comprensione, Anticipazione e Ricerca Progettuale Applicata (C.SCARPA) del Dipartimento di Culture del progetto, Dipartimento di eccellenza. Dal 2019 è redattore di "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory".

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.



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.



Sara Marini (a cura di), *Sopra un bosco di chiodi*,
2023.

*Finito di stampare
nel mese di ottobre 2023
da Digital Team – Fano (PU)*