POLITECNICO DI MILANO
School of Architecture
Master of Architecture, Built Environment, Interiors

Milan, April 12, 2022

Rethink the Sylvan

The thesis project will be connected with the ongoing research project “SYLVA - Rethink the sylvan: Towards a new alliance between biology and artificiality, nature and society, wilderness and humanity”, with a composite team from the universities of Venice Iuav, Roma Tre, Genova.

The thesis projects will focus on sylvan environments, to be choosen in any country, and will envision process of transformation, adaptation, recovery, colonization.

Thesis is organized in three phases:
1) Choice and comprehension of the sylvan environment.
2) Architectural representation of the sylvan environment, through plans, sections, 3d virtual and physical models.
3) Proposition of transformation processes.

Site surveys are mandatory for a deep sensorial understanding of the selected environment.

Project reviews will be in presence only.

Abstract of the Sylva research project

The project intends to study the “Sylvan” as a dispositive (Agamben) that invests the space for relationships between humans, with animals and plants, with the components of the human soul including the "behavioral forest" deriving from social competition. The “natural” reality is changing: the domesticated one turns into the wild one, urban areas are re-naturalized, the “natural” spaces used grow in response to the consumption of soil. The design response to these changes appears so far without tools. An urgent reflection is needed, identifying conceptual and operational paths to build a new / ancient and lost relationship with the "natural".
The project will therefore be orchestrated and tackled using a perspective that would be “post-disciplinary”, thanks to numerous and diversified high-level disciplinary skills, many young researchers to be trained in the project, as well as non-academic entities and staff (e.g. schools, associations, administrations). "Guides to the forest" will be created, training courses, awareness and dissemination actions coordinated with schools, associations and administrations, maps, WebGis, scientific meetings, publications.

In attachament, an issue of the review “Fuoco amico” dedicated to the Sylva, and two books produced by the Sylva research program.

Prof. Arch. Alessandro Rocca, PhD
Department of Architecture and Urban Studies, Politecnico di Milano
Piazza Leonardo da Vinci 26 - 20133 Milano, Italy / T +39 02 2399 5475 / Alessandro.Rocca@polimi.it

Ridley Scott _ Timothy Morton _ Joseph Conrad _ Caspar David Friedrich _ Jim Jarmush _ Eduardo Kohn _ Simon Schama _ Max Paintner _ Klaus Littmann _ Team Breathe _ Jack London _ Paulo Tavares _ Michel Serres _ Burckhardt Partners _ Robert Pogue Harrison _ Alan Sonfist _ Rosi Braidotti _ Jack Halberstam _ Maja and Reuben Fowkes _ Alessandro Rocca _ Luìs Antonio Jorge _ Junya Ishigami

Sylva
Fuoco Amico
MMXII Press
8

MMXII PRESS
ISSN 2385-2291
Fuoco Amico
February 2022

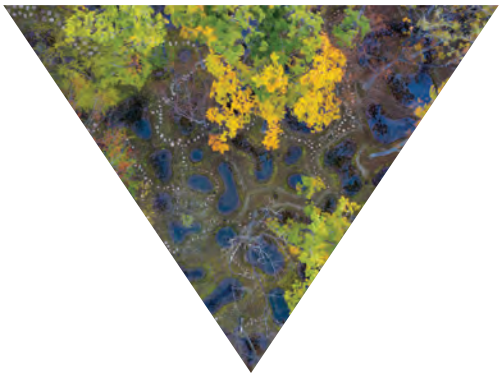
Sylva

8

ISSN 2385-2291

Fuoco Amico
February 2022

sylva



08

FUOCO AMICO
Architectural Review
ISSN 2385-2291

Scientific Board
Giovanni Corbellini (Politecnico di Torino)
Luis Antonio Jorge (Universidade de Sao Paulo)
Sébastien Marot (École Nationale d'Architecture & des Territoires à Marne-la-Vallée)
Alessandro Rocca (Politecnico di Milano)
Teresa Stoppani (Architectural Association School of Architecture)

Editor in Chief
Alessandro Rocca

©2022 MMXII Press
piazza Leonardo da Vinci, 26
20133 - Milano
MMXIIpress@gmail.com

Ridley Scott, *Blade Runner*, 1982: Rick Deckard and Rachael.

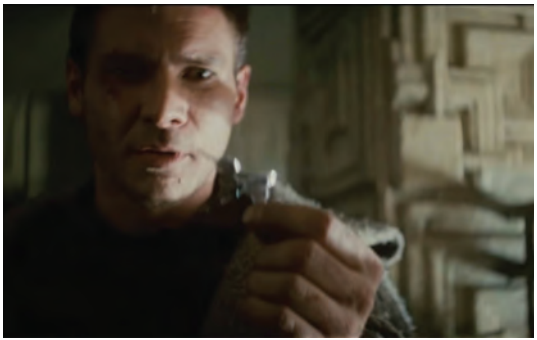
Blade Runner is the best contemporary reading of Frankenstein. In a version of Romantic irony, the detective Deckard becomes implicated in his analysis of the replicant femme fatale, realising that he may be (may be) a replicant himself.

Timothy Morton, *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. (Cambridge: Harvard University Press, 2009); pp. 187-88.

Ridley Scott, *Blade Runner*, 1982: Rachael and Rick Deckard.

The story has a pervasive atmosphere of undigested grief. Does this atmosphere have anything to benefit ecological critique? In 2019, what makes you human is your emotional response to animal suffering ("boiled dog, "an upturned crab"), while humanoid replicants are exploited and "retired" (killed) if they resist. This illusion of psychological depth, extracted in face-to-face interviews, is almost an ecomimetic ethics, like the eighteenth-century cult of sensibility. The replicants cannot identify with this sensibility, cannot put themselves into a crab's shoes. Yet they weep like little children because their emotional age is far younger than their implanted memories would suggest.

Timothy Morton, *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. (Cambridge: Harvard University Press, 2009): pp. 187-88.



Ridley Scott, *Blade Runner*, 1982: Rick Deckard and the unicorn.

But Deckard profoundly puts himself into the replicants' shoes. Deckard's uncanny dream, which makes us suspect that it is an implanted memory (and hence that he is not a human but a replicant) is of a fantasy animal, a unicorn. Society assumes the replicants are "evil." Animals are respected, but when the stranger is too close for comfort, he or she becomes threatening. But in the story, the replicants turn out to be protagonists, fired with a revolutionary politics. *Frankenstein* and *Blade Runner* enjoin us to love people even when they are not people.

Timothy Morton, *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. (Cambridge: Harvard University Press, 2009): pp. 187-88.

Far from being rational self-interest, ecological thought is shot through with desire. The task is to love the automatic as automatic. In order to mean anything at all, this love must be more excessive, exuberant, and risky than a bland extension of humanitarianism to the environment. Humanitarianism would leave the environment just as it is, as an Other "over there", a victim. In *Blade Runner* Deckard orders the femme fatale to say that she loves him and to ask him to kiss her. This could be a violation. Or perhaps it respects the fact that she is a doll, that to go on and on about how much he loves her would not convince her, but that to stage the love as a perverse script would speak the truth. It would acknowledge the objectal quality of the beloved, and thus to love her for herself rather than as a copy of a human.
Nature and the body have become Donna Haraway's cyborg, and *Frankenstein* and *Blade Runner* are allegories for how to carry on in a cyborg world.

Timothy Morton, *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. (Cambridge: Harvard University Press, 2009); pp. 187-88.

Rene Burri, *villa Savoye*, 1959.

Alessandro Rocca
Fuori dalla foresta / Out of the forest

Una volta che si è usciti dalla foresta si è fuori per sempre. Quando i nostri antenati hanno sconfitto gli uomini di Neanderthal e hanno iniziato a disboscare e ad aprire radure, hanno imboccato una strada che, almeno per ora, è senza ritorno.
Le inondazioni, i tifoni, gli tsunami provocati dal climate change minacciano un possibile ritorno a condizioni primordiali. Gli allarmi ecologisti ci raccontano di città sommerse, infrastrutture crollate, energia dissipata, clima impazzito, fenomeni che preparano le condizioni per un ritorno in massa, obbligato, nel caos della selva.
Per ora, non siamo pronti, e agli appelli si reagisce opponendo scelte razionali, politiche virtuose, e lo sviluppo di una nuova coscienza del mondo.
Noi non vogliamo finire come i Neanderthal, che sono stati distrutti, violentati, inglobati nel corpo dell'homo sapiens. Noi, i sapiens, fino a ora abbiamo sempre vinto, abbiamo costruito le armi di distruzione di massa, le abbiamo usate e siamo diventati ancora più forti. Ora prepariamo ogni giorno dispositivi antagonisti e distruttivi che servono alla manutenzione e alla ricostruzione del mondo minacciato dai nostri stessi dispositivi.
Nella lotta tra Neanderthal e sapiens noi siamo tutti e due. I Neanderthal hanno trovato posto dentro di noi e combattono insieme a noi per tutti e due gli obiettivi: la salvezza e la distruzione, il futuro continuo e la fine della (nostra) storia.

Fuori dalla foresta / Out of the forest

Once you get out of the forest, you are out forever. When our ancestors defeated the Neanderthals and began logging and clearing, they took a path that, at least for now, has no return.
Climate change's floods, typhoons, and tsunamis threaten a possible return to primordial conditions. The ecological alarms tell us about submerged cities, collapsed infrastructures, dissipated energy, a mad climate, phenomena that prepare the premises for a mass, forced return to the chaos of the forest. For now, we are not ready, and we answer the pleas by opposing rational choices, virtuous policies, and the development of a deeper conscience of the world's vulnerability.
We do not want to end up like the Neanderthals, who have been destroyed, raped, incorporated into the body of homo sapiens. We, the sapiens, have always won until now; we have built weapons of mass destruction, used them, and become even stronger. We now prepare destructive devices and other antagonistic devices every day to maintain and rebuild the world threatened by our own devices.
We are still Neanderthal and the sapiens; the Neanderthals have found a place within us and fight with us for both objectives: salvation and destruction, the continuous future, and the end of (our) history.
Thinking about the forest means going into the unknown of incomprehensible relationships, random processes, memories

Pensare la selva oggi significa inoltrarsi nell'ignoto delle relazioni incomprensibili, dei processi casuali, delle memorie che si cancellano, delle metamorfosi della materia.
All'origine era la selva, in Europa, e oggi quell'origine torna a manifestarsi, non chiamata, nel rimboschimento spontaneo che ha occupato i territori collinari e montani in abbandono. Viviamo quindi un'esperienza di ritorno a un passato che conosciamo poco o nulla. Dopo millenni di agricoltura, di terrazzamenti, di percorsi, di economia forestale, le piante spontanee e gli animali selvatici riprendono lo spazio, lo deocolonizzano, lo trasformano in una originalità spuria e contaminata. Nascono paesaggi nuovi, diversi dal ricordo che si è tramandato dei boschi antichi, che proiettano il nostro presente in un futuro imprevisto.
Voltandoci all'indietro, troviamo una miriade di segnali che questo ritorno era già nella nostra memoria e, per certi versi, nel nostro desiderio. La selva oscura è l'archetipo dantesco che ha fissato per secoli l'immagine del luogo senza spazio, senza geometria e direzione. È l'intrico senza luce che assedia la coscienza turbata ma anche il territorio senza paesaggio che impedisce la comprensione, la conoscenza e il progetto.
La selva è quindi la materializzazione fisica dell'Informe, di quell'idea di espressione che si immerge nel caos, che accetta la dissoluzione della geometria e della logica per scivolare nella profezia che Georges Bataille scrisse nel 1929, la voce Informe, nella sua rivista *Documents*. Un mondo aperto a ogni esperienza ma anche ostile ai percorsi della conoscenza razionale. Chiuso perché primario, non soggetto ad alcuna critica né progresso, come accade per i sogni, le ossessioni,

that are erased, the metamorphosis of matter.
Originally it was the forest in Europe, and today that origin returns to manifest itself, not called, in the spontaneous reforestation that has occupied the abandoned hilly and mountain territories. We, therefore, live an experience of returning to a past that we know little or nothing. After millennia of agriculture, terracing, paths, forestry economics, spontaneous plants and wild animals take back the space, de-colonize it, transform it into spurious and contaminated originality. New landscapes are born, different from the memory of ancient woods, which project our present into an unforeseen future.
Turning back, we find myriad signs that this return was already in our memory and, in some ways, in our desire. The dark forest is the Dante archetype that, for centuries, has fixed the image of the place without space, geometry, and direction. The tangle without light besieges the troubled conscience and the territory without landscape that prevents understanding, knowledge, and planning.
The forest is the physical materialization of the Formless, of that idea of expression that plunges into chaos, which accepts the dissolution of geometry and logic to slip into the prophecy that Georges Bataille wrote in 1929 the voice Informe, in his magazine "Documents": a world open to any experience but also hostile to the paths of rational knowledge—closed because it is primary, not subject to any criticism or progress, as happens with dreams, obsessions, fears, and desires. "Documents" promotes the anti-sublime, escape is inside, in the bowels of reality that is collected without distances,

Eli Lotar, *Aux abattoirs de la Villette*, 1929.

le paure e i desideri. *Documents* promuove l'anti-sublime, la fuga è dentro, nelle viscere della realtà che è raccolta senza distanze, disvelata, sofferta nella sua materia grezza. Come nella pubblicazione delle truci fotografie di Eli Lotar scattate all'interno del mattatoio della Villette.

Nella fotografia *Aux abattoirs de la Villette* (1929) l'informe irrompe in una scena di figure ordinate: sullo sfondo, un piccolo repertorio architettonico con scala, portone di legno con cornice in pietra, un inserto di parete di mattoni e poi un robusto spigolo di pietra rustica ma tagliata con cura. In primo piano, un giovane signore indossa un abito elegante e scarpe di cuoio di genere cittadino. Ai suoi piedi, giace un ammasso di materia indecifrabile, si direbbero viscere animali ma potrebbero essere organi e tessuti di qualsiasi provenienza data la loro completa assenza di forma.

Il Manifesto di Piacenza
Raccogliendo appunti, memorie, suggestioni, abbiamo realizzato un pannello composito con immagini di architetture, copertine di libri, testi, opere d'arte, fotogrammi, che non segna ancora una posizione esplicita ma che anticipa dei possibili traguardi e forse accenna anche una prima perimetrazione dell'argomento. O, perlomeno, definisce un quadro d'insieme, un'espressione ancora germinale di molte e diverse ipotesi di lavoro che, in quella fase iniziale, aveva un carattere meno metodologico che stilistico.
Il Manifesto è un moodboard che utilizza la libertà di associazioni, e la suggestione degli accostamenti casuali del

unveiled, suffered in its raw material, as in the publication of Eli Lotar's grim photographs taken inside the Villette slaughterhouse.

In the photograph *Aux abattoirs de la Villette* (1929), the shapeless bursts into a scene of ordered figures: in the background, a small architectural repertoire with a staircase, a wooden door with a stone frame, a brick wall insert, and then a sturdy edge of rustic stone but carefully cut. In the foreground, a young gentleman is wearing an elegant suit and urban-style leather shoes. At his feet lies a mass of indecipherable matter; one would say animal entrails but could be organs and tissues of any origin given their complete absence of form.

The Piacenza Manifesto
Collecting notes, memories, and suggestions, we have created a composite panel with architectural images. Book covers, texts, works of art, and frames that do not mark an exact position but anticipate possible goals and perhaps even hints at a first perimeter. of the topic. Or, at least, they define an overall picture, a still germinal expression of many and different working hypotheses that had a less methodological than a stylistic character in that initial phase.
The Manifesto is a mood board that uses the freedom of associations, and the suggestion of the casual combinations of the collage, to produce meanings that remain within the sphere of the possible, to encourage an approach to the theme by projecting targeted mnemonic and imaginative paths.

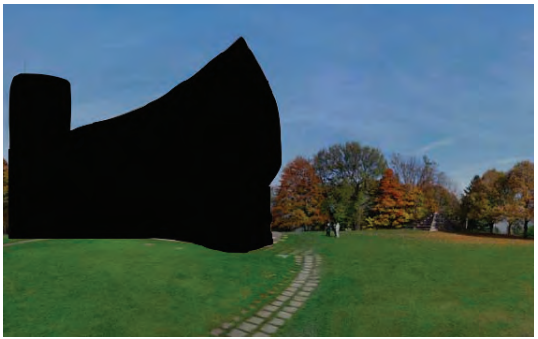
collage, per produrre significati che restano ancora nella sfera del possibile, per sollecitare un avvicinamento al tema proiettando percorsi mnemonici e immaginativi mirati.
Nel Manifesto è riportata una piccola serie di architetture celebri, di varie epoche e luoghi, di cui abbiamo sottolineato, graficamente, la relazione con un contesto naturale molto forte e spesso silvestre. Ci pareva, con questa manipolazione, di portare in primo piano un aspetto molto rilevante che, nella lettura critica di questi monumenti, è solitamente trascurato e ignorato. Pensiamo, per esempio ai diversi tipi di selva che circondano villa Savoye, casa Farnsworth, casa Malaparte.
Il Manifesto espone poi una serie di pubblicazioni rappresentate attraverso le loro copertine, come il libro di Robert Pogue Harrison sulle Foreste, Il contratto naturale di Michel Serres, la Breve storia dell'umanità di Yuval Noah Harari, i romanzi Cuore di tenebra, di Joseph Conrad, e Foresta di cristallo di James Graham Ballard, il film di Francis Ford Coppola Apocalypse Now, e poi testi narrativi italiani ambientati nella selva, come Il barone rampante di Italo Calvino e Il taglio del bosco di Carlo Cassola. Inoltre, il Manifesto riporta alcune immagini evocative di esperienze architettoniche e letterarie cruciali, come la capanna di Henry David Thoreau, una fotografia di Jack London al lavoro in un contesto silvestre, la foresta addomesticata dall'artista Davis Nash, la foresta funebre dell'Isola dei morti di Arnold Böcklin e la foresta disperata, devastata dal commercio dell'eroina, di Rogoredo.
La costellazione dei riferimenti, delle fonti di ispirazione, si

The Manifesto shows a small series of famous architectures from various eras and places, whose relationship we have graphically underlined with a powerful and often sylvan natural context. With this manipulation, it seemed that we were bringing to the fore a very relevant aspect which, in the critical reading of these monuments, is usually neglected and ignored. Let us think, for example, of the different types of forest that surround Villa Savoye, Casa Farnsworth, Casa Malaparte.
The Manifesto then exhibits a series of publications represented through their covers, such as Robert Pogue Harrison's book on Forests, Michel Serres' Natural Contract, Yuval Noah Harari's Brief History of Humanity, Joseph's Heart of Darkness novels. Conrad, James Graham Ballard's Crystal Forest, Francis Ford Coppola's Apocalypse Now, and Italian narrative texts set in the forest, such as Italo Calvino's The Rampant Baron and Carlo Cassola's The Cutting of the Woods. Furthermore, the Manifesto contains some evocative images of fundamental architectural and literary experiences, such as Henry David Thoreau's hut, a photograph of Jack London at work in a sylvan context, the forest tamed by the artist Davis Nash, the funeral forest of the Deads Island by Arnold Böcklin and the desperate wood, devastated by the heroin trade, of Rogoredo.
The constellation of references, of sources of inspiration, can be organized and used through different formations that are still to be defined and written. We can imagine new essays, such as Architecture and aesthetics of the forest, reasoning from the idea that the forest is the bearer of certain specific

può organizzare e utilizzare attraverso formazioni diverse che sono ancora da definire e da scrivere. Saggi potenziali, come, per esempio, Architettura ed estetica della foresta, un ragionamento che parte dall'idea che la foresta sia portatrice di certi specifici temi progettuali; oppure, Ideologie della natura, che potrebbe considerare soprattutto come la Selva, e la Wilderness che le appartiene, abbiano giocato un ruolo essenziale, in luoghi e momenti diversi, nella teoria e nella prassi dell'architettura del paesaggio.

design themes. Or, Ideologies of nature, considering how much the Selva and its wilderness play an essential role in the theory and practice of landscape architecture in different places and times.

Rewildng: Ludwig Mies van der Rohe, Farnsworth House, 1945-51



Rewildng: Le Corbusier, Notre Dame du Haut, Ronchamp, 1955

Rewildng: Andrea Palladio, la Rotonda, Vicenza, 1567-69

Rewildng: Le Corbuiser, villa Savoye, Poissy, 1929-31

Rewildng: casa Malaparte, Capri, 1937

Rewildng: Andrea Palladio, villa Emo, Fanzolo, 1559-65

Forest

Caspar David Friedrich, *The Chasseur in the Forest*, 1814.

Beyond the fence the forest stood up spectrally in the moonlight, and through that dim stir, through the faint sounds of that lamentable courtyard, the silence of the land went home to one's very heart—its mystery, its greatness, the amazing reality of its concealed life.

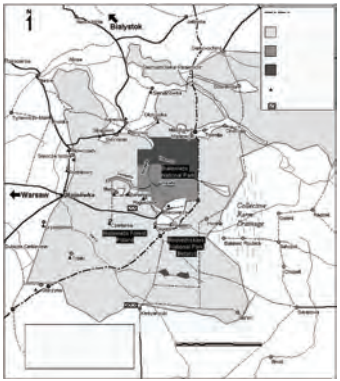
Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, 1899 (Free eBooks at Planet eBook. com, pp. 40-41).

Jim Jarmush, *Down by Law*, 1986

Hilario then went and did what he said. He walked off a little way and with his machete began chopping rhythmically at a palm tree. The tapping of steel against trunk is clearly audible on the recording I made in the forest that afternoon (ta ta ta ta . . .)—as was the palm crashing down (pu oh).

Eduardo Kohn, *How forests think : toward an anthropology beyond the human* (Berkeley: University of California Press, 2013; p. 30).

Eduardo Kohn, *How forests think : toward an anthropology beyond the human* (Berkeley: University of California Press, 2013; p. 30).



Bialowiezça Forest / Belovezhskaya National Park.

Was Bialowieza the Lithuanian arcady? The human specimens he observed certainly seemed like mysteriously preserved relics. For the forest people with their nut-brown weather-beaten faces and short fustian coats were evidently not true serfs, whatever their official legal status. They conspicuously disdained the drudgery of the fields for an arcadian life of hunting and gathering, much the same, he supposed, as their pagan Lithuanian ancestors. Their dwellings, sometimes deep within the woods, were log cabins of weathered larch, thatched with rye. And their arcane knowledge of the ancient forest was so intimate and so intricate, it allowed them to subsist handsomely on the most succulent wild mushrooms, on the intensely fragrant tiny bog cranberries that they boiled into preserves and stored in stone pots, aromatic wild woodland honey, broad leaves of sorrel and bulbs of wild garlic. In return for a paltry sum paid each year to the government, the foresters, gamekeepers, and beaters attached to the royal hunt were allowed to take any game they wanted within their district (excepting elk and bison). So their larders were stuffed with venison: wild boar, reindeer, hare, and bear.

Simon Schama, *Landscape and Memory* (New York: Vintage Books, 1996; p. 49).

Max Peintner, *The Unending Attraction of Nature*, 1970-71

Even today, forests like Bialowieza are marvels of variety. It is only second growth and plantation woodland that is monotonous, relentless dense stands of conifers. Uncleared old growth forest produces its own natural zones of wild-grass clearings. Beaver-felling and consumption of saplings by red deer and bison thin out areas to produce glades where the grazing animals can further browse before the vegetation closes in again. Even within the heart of the forest, the death of a giant oak creates a temporary hole in the hundred-foot- high hardwood canopy to allow sunlight to speckle the woodland floor, itself textured with fern and moss and layers of leaves but here and there decorated with minute gold and white flowers. Much of the woods lie under water. Fallen trunks lying across the course of streams create black ponds, twenty feet deep, and odorous peat-swamps filled with frogs and thunderfish and covered with a gray coating of algae from which, during spring and summer, blades of iris and marsh marigold sprout, like tufts of hair on a bald man's pate.

Simon Schama, *Landscape and Memory* (New York: Vintage Books, 1996; p. 58).

Klaus Littmann, For Forest. The Unending Attraction of Nature, Klagenfurt, 2019.

But if the forest is a place of terror it is also the great adjudicator. Roman rules do not apply. Social station and the force of conventional law disappear down the dwindling path. Instead a form of primitive and absolute redress takes place. An ungrateful girl who spurns the elves who brought her strawberries from the snow is severely punished. Toads, not words, drop from her mouth when she tries to speak. The woodland robber who wanted to rob, dismember, and salt his bride gets his comeuppance at the bridal banquet; the princess separated from her twelve brothers at birth is reunited. Ordeal precedes resurrection.

Simon Schama, *Landscape and Memory* (New York: Vintage Books, 1996; p. 107).

Team Breathe, Austrian Pavilion, Milan, Expo 2015.

So peremptorily did these shades beckon him, that each day mankind and the claims of mankind slipped farther from him. Deep in the forest a call was sounding, and as often as he heard this call, mysteriously thrilling and luring, he felt compelled to turn his back upon the fire and the beaten earth around it, and to plunge into the forest, and on and on, he knew not where or why; nor did he wonder where or why, the call sounding imperiously, deep in the forest.

Jack London, *Call of the Wild*, 1903 (Elegant Ebooks; p. 62).

Team Breathe, Austrian Pavilion, Milan, Expo 2015.

Forest

Forests occupy a singular role in the history of Western thought, figuring as the territory – material and imagined; concrete, symbolic and metaphysical – that lies outside the borders of the social contract, the space of the civic and the realms of reason. Forests demarcate a threshold – as much environmental as political and legal, epistemic and ontological – against which civilization is defined, being considered both its primeval precondition and its antithesis or negation. In the Western imagination, the space of the social par excellence – and by extension of culture, politics, law and history – is the city, and the city stands to the forest in a relation of fundamental opposition.[1]

The myth of the foundation of Rome tells that the city was erected in a clearing carved in a dense forest. The burning and cutting of trees was the first and decisive inscription of history in the landscape, the inaugural act in the construction of human institutions. At the margins of the city and its rural states, the undomesticated forest drew the borders of the res publica, setting the limits of Rome's jurisdiction beyond which land was res nullius or terra nullius, 'belonging to no one', 'nobody's land'. At the edges of empire, where the forest loomed beyond the horizon, there existed the stateless, lawless, unruly territory of barbarian tribes.

Within the social and spatial order of medieval feudalism and Christianity in Europe, with its networks of dispersed,

walled city-enclaves, forests were considered as the 'outside'. Wooded lands configured a dark, wild zone beyond the city's enclosure that was inhabited by all sorts of outcasts and outlaws: fugitives and persecuted, mad and lepers, the fallen and the beasts. In theological terms, forests were the realm of anarchy, shadows and the inhuman, the frontier space of the ordained social religious world of the city. Modernity, whether in the humanist tradition of the Renascence or in the Enlightened post-Cartesian manifestation, perpetuated this lineage of thought but at the same time introduced a radically different paradigm. As the human species took centrestage in the Western imagination and the place of mythology and theist philosophy was occupied by reason, forests were seen as landscapes opposed to the human and the social by virtue of the scientific objectification of nature. In the seventeenth and eighteenth centuries, at a moment when deforestation reached vast extensions of the European continent, forests started to be considered under utilitarian perspectives, framed as a natural resource to be ration ally domesticated and subjected by human knowledge and power. Whereas the geometric urban designs of planned towns represented the exemplary spatial manifestation of the exercise of reason – 'those well-ordered towns that an engineer lays out on a vacant plane as it suits his fancy', as Descartes wrote (Discourse on Method , Part I, 1637) – forests represented the space of randomness, arbitrariness and irrationality.

During colonial modernity the image of the forest as a natural, pre-civilizational space was recast anew by the concept of 'state of nature' in political and moral philosophy. The battlefield of Hobbes' war of all against all was a densely forested landscape, more precisely the tropical forests of the New World as they were imagined by early colonial accounts, where 'savages . . . have no govern ment at all and live at this day in that brutish manner' (Leviathan – Chapter XIII : 'Of the Natural Condition of Mankind as Concerning Their Felicity and Misery').

Rousseau's noble savage also dwelled in a primeval land scape covered by 'immense woods', but idyllic and peace ful, 'laying himself down to sleep at the foot of the same tree that afforded him his meal' (Discourse on the Origin and Basis of Inequality Among Men). By the nineteenth century, this imaginary was entangled with the orientalist/occidentalist geographies of colonialism and modern scientific theories of social evolution and racial inferiority.

Through the hands of white explorers, colonial administrators, naturalists and ethnographers, forests – especially tropical forests – became the quintessential representation of the natural realm, the Earth's remaining pristine environments where society was in its infancy and humans remained in a primitive, animal-like condition. Amazonia, the world's greatest tropical forest, became one of the most important symbolic and epistemic spaces through

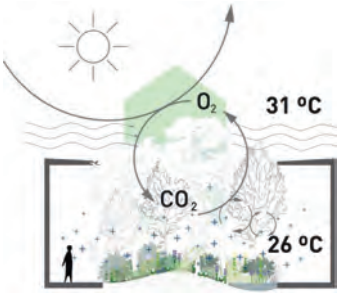
which the reasoning behind this image of nature and society, and the power structures it sustained, were forged and legitimized. In the tradition of Western imagination, the nature of Amazonia is as much luxurious as inhospitable, refractory to civilization and nearly unmodified by social designs. One of the central arguments supporting this view was the apparent inexistence of indigenous urban complexes in the forest landscape, both in the ancient past, as archaeological evidence, and in the modern present, as long-lasting architectural structures.

Constrained by the insurmountable forces of the tropical forest environment, so the theory went, 'primitive' societies did not develop the technological means to alter the land in any meaningful way.

Recent archaeological findings are radically transforming this image of Amazonia and completely reconfiguring the ways by which both the nature and the history of the forest are interpreted. Archaeologists and ethnobotanists are revealing the existence of large and complex pre-Colombian civilizations spread throughout the Amazon basin which employed advanced landscape management techniques. The evidence tells us that not only the modes of inhabitation of native peoples leave a clear 'architectural trace' in the land scape, but also that they play a remark able function in shaping the vegetative associations and species contents of the forest. The past and the present of the most biodiverse

territory on Earth is as rich in nature as in culture: the forests of Amazonia are to a great extent an 'urban heritage' of indigenous societies.

Th is new archaeological, forensic image of Amazonia unsettles the colonial perspective of Western imagination, to whom the forest represented the antithesis of the space of civilization, a resource of radical alterity against which the city was defined. The radical other that the forest presents is not a completely natural landscape, the absolute negation to the culturally saturated civic-political space of the urban. It is an altogether different form of urbanity itself that escapes the spatial and epistemic geometries of colonial modern reason and imaginaries. Instead of seeing the forest as an environment lacking the city, it is the very concept of the city that has to be widened and trans formed to incorporate the constructed, political nature of the forest. From that perspective, the origins of the polis – the space of the political – is not located on the ontological cleavage between city and forest, nature and culture, but in the constitution of an expanded political arena across these borders. The city's relation figure-ground is subverted. Instead of the empty canvas upon which history was drawn, nature emerges in the fore ground as the picture itself, the intentional creation of societies and not merely their support. Th e foundations of the city do not rest on the act of clearing the forest, but on the practice of its cultivation. Another image of the city



Team Breathe, Austrian Pavilion, Milan, Expo 2015.

is rendered visible, one that initially we might find hard to recognize because for too long we have been confined within the epistemic and imaginary walls of the Western city.

Many societies indigenous to Amazonia do not only recognize this urban nature of the forest, as for example by identifying areas of dense 'natural' forests as anthropogenic landscapes, or by attributing cultural values to elements such as streams and trees, and thus codifying the natural environment in an analogous form to the ways Western societies treat buildings and monuments. They also extend the boundaries of this forest- polis beyond the human.

Forests and rivers are populated by what the Sarayaku people call llaktas – 'villages' and 'towns'. In contrast to Western cosmology, where the social is restricted to the domain of the human species, in Amerindian thought the space between humans and non-humans, peoples and nature, is from the outset a socialized space.

'What we call the environment is for them a society of societies, an international arena, a cosmopoliteia,' philosopher Debora Danowski and anthropologist Eduardo Viveiros de Castro write (2014).

This conception of the forest as a cosmopoliteia implies that every being that lives in the forest – trees, jaguars and peoples – are city-dwellers, that is, they are 'citizens' within an enlarged political space to whom rights should be attributed.

The necessary reconfiguration of the social towards a more

horizontal and less destructive relationality between humans and nature passes through the reconceptualization of the polis as forest, requiring a radical shift in perspective and an exercise in decolonization of thought and gaze. The nature of nature is social, and therefore political. In the context of the post-climate-change world order, this forest- polis calls for the constitution of an universalist, multispecies social contract beyond the human.

Note

1. The brief 'archaeology' of the role of forests in Western thought presented here is drawn from Robert Pogue Harrison, *Forests: The Shadow of Civilization* (Chicago: University of Chicago Press, 1992).

Paulo Tavares, *Forests*. in: Rosi Braidotti, Maria Hlavajova (editors), *Posthuman Glossary* (London: Bloomsbury, 2018; pp. 162-167).

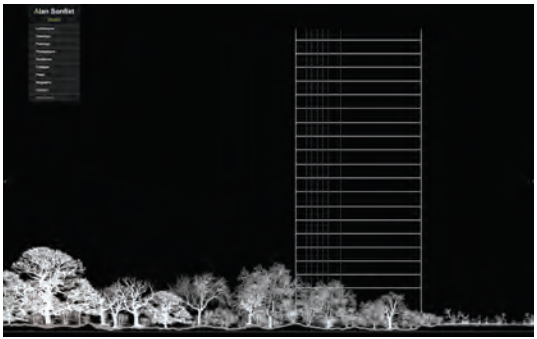
The looming forest-another world, and doubtless our wild origin-touches us, surrounds us, permeates us, and doesn't leave us. Perhaps we never stop going home to this third world (which is still first) so that we may leave it, or saving ourselves from it so that we may go back to it. The most advanced of men are rooted in the farthest and darkest traditions.

Michel Serres, *The Natural Contract* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995; p. 101).

Burckhardt Partner, MFO Park, Zurich

It is not only in the modern imagination that forests cast their shadow of primeval antiquity; from the beginning they appeared to our ancestors as archaic, as antecedent to the human world. We gather from mythology that their vast and somber wilderness was there before, like a precondition or matrix of civilization, or that - as the epigraph to this book suggests-the forests were first.
Such myths, which everywhere look back to a forested earth, no doubt recall the prehistoric landscape of the West, yet this by itself does not explain why human societies, once they emerged from the gloom of origins, preserved such fabulous recollections of the forests' antecedence.

Robert Pogue Harrison, *Forests. The Shadow of Civilization* (Chicago: The University of Chicago Press, 1992; p. 1).



Alan Sonfist, Time Landscape, New York

Wilderness

He surely wanted nothing from the wilderness but space to breathe in and to push on through.
Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, 1899 (Free eBooks at Planet eBook.com, p. 91).

Death of a Subject

My vitalist notion of death is that it is the inhuman within us, which frees us into life. Each of us is always already a 'has been', as we are mortal beings. Desire as the ontological drive to become (potentia) seduces us into going on living. If sustained long enough, life becomes a habit. If the habit becomes self-fulfilling, life becomes addictive, which is the opposite of necessary or self-evident. Living 'just a life' therefore is a project, not a given, because there is nothing natural or automatic about it. One has to 'jump-start' into life regularly, by renewing the electro-magnetic charge of desire, though one often ends up going through the day on automatic pilot. Life is at best compelling, but it is not compulsive. Beyond pleasure and pain, life is a process of becoming, of stretching the boundaries of endurance.

Where does this vital notion of death leave critical theory? The experiment of de-familiarization consists in trying to think to infinity, against the horror of the void, in the wilderness of non-human mental landscapes, with the shadow of death dangling in front of our eyes. Thought then becomes a gesture of affirmation and hope for sustainability and endurance, of immanent relations and time-bound consistency. Moving beyond the paralysing

effects of suspicion and pain, working across them is the key to ethics. Posthuman critical thought does not aim at mastery, but at the transformation of negative into positive passions.

Rosi Braidotti, *The Posthuman* (Cambridge: Polity, 2013; p.134).

Wild

The wild as a concept has lost its meaning in our age of post-civilization development, post-industrial production and post-identity being. As a word, wild comes from old or middle English and refers to undomesticated modes of life, disorderly behaviour, the lack of moral restraint, excess in all kinds of forms, the erratic, the untamed, the savage. When referring to nature, the wild tends to mean unaltered by human contact: in card games, a 'wild card' lacks an intrinsic value but will change according to the game; wild also has meant barbaric, savage or that which the civilized opposes. It refers often to a so-called state of nature, whatever that may be, and has recently been used to refer to the practice of going off the grid or behaving in a chaotic or anarchic manner.

Wild, in a modern sense, has been used to signify that which lies outside of civilization or modernity. It has a racialized valence and a sense of anachronism. It is a tricky word to use but it is a concept that we cannot live without if we are to combat the conventional modes of rule that have synched social norms to economic practices and have created a world order where every form of disturbance is quickly folded back into quiet; every ripple is quickly smoothed over; every instance of eruption has been tamped down and turned into

new evidence of the rightness of the status quo.

Jack Halberstam, *Gaga Feminism*, in: Rosi Braidotti, Maria Hlavajova (editors), *Postuman Glossary* (London: Bloomsbury, 2018; p. 170).

Rewilding

The concept of rewilding has rapidly expanded to take on ever wider and more metaphorical meanings in the short period since it established itself within the vocabulary of inter-disciplinary, practice oriented environmental thinking in the late 1990s. Beginning as a technical description for the release of captive animals into the wild, it quickly took on the more general meaning of the re-introduction of plant and animal species to natural areas that they previously inhabited. The definition also now extends to experimental programmes to restart natural processes in the landscapes that have been denuded of biodiversity as a result of anthropogenic degradation by using proxy species to replace extinct animals. Genetic engineering even holds out the prospect in the not so distant future of the 'de-extinction' of species, with mammoth-like hybrids released into the wild to reinvigorate ecosystems. Since it pertains to the effects of activities that took place as far back as the Paleolithic period, rewilding also has implications for society in general and our relations to the natural world by opening up vistas for the renewal of life styles made tame by consumer capitalism.

The gathering pace of what has been called the Sixth Extinction,

the first mass extinction event in geological history to be triggered by the activities of a single species, is the underlying motivation for attempts to deliberately slow or reverse the collapse of biodiversity through rewilding.

As the chemistry of the oceans alters and the stability of climate systems breaks down, those species that are not able to migrate in search of refuge or adapt to new conditions are disappearing at a rate of thousands of times back ground extinction, or the rate that would be expected to occur naturally. Rewilding holds out the prospect of bold action to engineer the recovery of endangered species by rebalancing the equation of humans and nature, even if in the short term reset ting the natural ecosystems requires unorthodox human interventions that push at the distinctions made between the activities of the human, or culture, and those of nature or non-human.

In its most radical form, Pleistocene rewilding seeks to reintroduce the megafauna, from mammoths and giant ground sloths to sabre- toothed cats, which roamed the plains of Europe and the Americas until they were wiped out by humans 10,000 years ago. In the many cases where the mega fauna in question are now extinct, according to the principles of rewilding, the closest surviving species should be introduced, even if they were never native to the area in question. The most dramatic

rewilding project to date involves creating a vast Pleistocene Park in the wilds of Siberia, where the reintroduction of bison, moose and wild horses aims to trans form the water logged and mossy tundra into a diverse, grassy steppe, similar to the habitat once enjoyed by mammoths. Criticism of such projects has focused on the risk that introducing mega fauna to habitats that have evolved without them for thousands of years could have a negative environmental effect, while barbed warnings about the dangers of 'Frankenstein ecosystems' high lights the survival within rewilding of the technocratic urge to interfere with nature.

Debates around rewilding have revolved on the one hand over the choice of 'baseline', in other words whether we should aim to recreate an approximation of a Late Pleistocene land scape or whether it is enough to set the clock back to the period before the arrival of Europeans.

Critics of rewilding, echoing the objection frequently raised to the Anthropocene thesis that it unfairly displaces responsibility for ecological crisis from capitalism and colonialism to humanity as a whole, have pointed out that by shifting the blame for the destruction of wilderness onto pre-historic hunter-gatherers the enormous environmental impact of Western imperialism and capitalist economics is minimized.

Rather than overcoming the dualistic divide between humanity and nature, the project of Pleistocene rewilding can also be seen as the most extreme manifestation of the modern Western mindset that simultaneously idealizes the purity of lost wilderness and champions scientific intervention to restore it.

In addition to revivifying entire ecosystems by reintroducing the wild card of large predators and missing keystone species, rewilding seeks to provide opportunities for modern society to reconnect with the wild. Environmentalist and writer George Monbiot has written in *Feral: Searching for Enchantment on the Frontiers of Rewilding* (2013) about his attempts to re-awaken in himself the capacities to navigate a wilder world that lie buried in our psychological make- up, but which are dulled by the habits of living in a modern economy that has no need for primeval mental and physical skills. Th e project of reconnecting with suppressed, inner wildness oscillates between the revival of romantic individualism and questioning the alienation from the natural world associated with consumer capitalism. In this regard, anthropologist Eduardo Kohn in *How Forest's Think* (2013) has challenged assumptions about the inevitability of the separation of humans from the natural world, demonstrating that forest creatures are able to think, represent the world, and make meaning without

language. Actions to rewild culture and society could also be fundamental to changing the outlook of techno-capitalist society and combating the malaise of 'ecological boredom', a passive state of mind that may also account for the wide spread indifference to the approaching spectre of ecological disaster.

In place of the static, territorial paradigm of the national park, wildness is conceived by rewilders as a fluid category that can occur in all types of land- and seascapes, and on a micro as well as a macro scale, while optimistic signs of natural resilience are identified in cases of the re-colonization by animals of urban as well as rural areas as humans retreat. Rewilding is also self-consciously geared not towards achieving the human-defined end state of 'wilderness', but rather aims to set in motion natural dynamics that will ultimately result in autonomous habitats and self- managing landscapes.

Rewilding could be seen as an Anthropocene notion par excellence, since it recognizes the unique responsibility of the human race for the mass extinction of species and destruction of biodiversity, calls for human intervention to remedy the situation, and at the same time holds out the prospect that in the future humans will deliberately relinquish control and let re-wilded nature be 'natural' again.

www, *Rewilding*, in: Rosi Braidotti, Maria Hlavajova (editors), *Postuman Glossary* (London: Bloomsbury, 2018; pp. 388-390).

Bibliography

Roland Barthes, *Le plaisir du texte (*Paris: Éditions du Seuil, 1973).
Maurice Blanchot, *L'espace littéraire* (Paris: Gallimard, 1955).
Jean-Louis Cohen, *The Future of Architecture. Since 1889* (London: Phaidon, 2012).
Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux* (Paris: Éditions de Minuit, 2008).
Sigmund Freud, 'Das Unheimliche', *Imago* 5-6, 1919.
Dieter Hoffmann-Axthelm, 'Un caso estremo di crisi urbana europea / An Extreme Case of European Urban Crisis' *Lotus*, 80, 1994.
Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities* (New York: Vintage Books, 1961).
Rem Koolhaas, *Delirious New York* (Oxford University Press, 1978).
Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S,M,L,XL (*New York: The Monacelli Press, 1995).
Rem Koolhaas, Hans-Ullrich Obrist, *Metabolism Talk (*Berlin: Taschen, 2011).
Brian Ladd, *The Ghosts of Berlin: Confronting German History in the Urban Landscape* (University of Chicago Press, 1997).
David Appleyard, Kevin Lynch, John R. Myer, *The View from the Road* (Cambridge: M.I.T. Press, 1964).
Georges Perec, *La Vie mode d'emploi (*Paris: Hachette, 1978).
Alessia Reinach, *Ground Zero. A Map of Controversies about the reconstruction of the World Trade Center,* Supervisor Alessandro Rocca (Politecnico di Milano: MSc of Architecture Thesis Project, 2015).
Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations* (Hollywood: National Excelsior Press, 1962).
Edward Ruscha, *Thirtyfour Parking Lots* (Venice: Heavy Industry Publications, 1967).
Robert Louis Stevenson, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (London: Longmans, Green, and Co, 1886).
Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny* (Cambridge: The MIT Press, 1992).
Andy Warhol, *Empire*, 1964.
Albena Yaneva, *Mapping Controversies in Architecture* (Farnham: Ashgate, 2012).

Amazonas River.

Luís Antônio Jorge

The imaginary of Brazilian rivers: literary narratives and meanings for architecture and urbanism

From the point of view of the European colonization of the American continent, the main characteristics of the imaginary of the rivers were the possibility of navigation and conquest. Rivers were the first routes to acknowledge the American continent. They offered a wayfinding device to penetrate the unknown and deep land.

This imaginary was premised on the assumption that the development of the American continent depends on the integration of its territory. And the rivers could be lines of a desired network of pathways into this territory.

The most beautiful images of our imaginary were described by foreign writers and travelers, the majority of whom wrote during the first decades of XIXth Century. It is interesting when, without literary judgments and with an esthetic sense of curiosity, we can compare the travel reports done by great writers, like Visconde de Taunay, and others done by anonymous and adventurer travelers. We will always find the river: sometimes described by its geographical and physical conditions and often by its mythical or magical properties. One of the earliest and best known of traveling chroniclers, André João Antonil (1711), recounts the expansion routes of cattle raising and its pasture fields in the Northeast region of Brazil, based on the supply of water from rivers or lakes. The mythical narratives, on the other hand, were propagated orally and came from indigenous cultures. The Portuguese colonizers, men of the sea, adapted their traditional maritime legends to those already existing in the conquered lands. Fantastic beings,

Serra do Cipó, Minas Gerais

inhabitants of Brazilian rivers, such as Ipupiara, Boto, Boiúna, Cobra Grande, Cobra Negra, Mãe-d'Água, Iara and many others, are present in the popular imagination to this day.

Between 1820 and 1870, we had a rich literary cartography perceived in Brazil. Certainly, these works had offered forms and procedures of space narrative for Euclides da Cunha to write one of the most important books of Brazilian literature: "Os Sertões" ("Rebellion in the Backlands", in English edition), in the end of XIX Century – a factual account of an historical event that Cunha was a privileged witness.

The first part of this novel, named The land, is an impressive description of the Brazilian territory, from the coast until the deep interior, where there was a rebellion, in the north of Bahia State, in the Canudos Desert, against the political domain and the military power of the newborn Brazilian Republic.

Euclides presents all territory by an aerial perspective or by an overview. The beginning of his book is a flight over Brazilian lands, like a scientific expedition, with meticulous geographic details. The San Francisco River receives a special highlight, since it is considered the "river of national integration". All the natural aspects compose a cartography based on the scientific positivist knowledge. The landscape´s interpretation is mediated by the geographical and cartographic knowledge of the author. We are conducted by a narrative in which we always see the things with some distance.

In 1956, the diplomat and writer, João Guimarães Rosa, published his masterpiece "Grande Sertão: veredas"("The Devil to Pay in the Backlands", in English edition), one of the most important work of the World literature, and it could be read as a deep interpretation of the Brazilian social and cultural realities done in fictional terms.

In this book, the protagonist and storyteller, named Riobaldo (whose name has the word "rio" - or "river" - inside itself) presents his perspective of the vast territory named "sertão" – the Backlands, the Brazilian desert. It is the same perspective of someone that cross the territory like a river, always placed in the lowest level of the landscape: the water level, deeply linked to the land, as close as possible to the ground. The emphasis is to see from the inside, to penetrate the world, close to the things of nature, to discover the physical and metaphysical territory.

An unusual view, but, above all, opposite to a bird's view, aerial, physically distant and distanced by the technical means employed. Therefore, Guimarães Rosa's vision is opposite to Euclides da Cunha's, as Professor Willi Bolle has well observed. The character Riobaldo draws a different cartography, tipically done by someone that walks or strolls by the same territory – but made by reason and human emotion. The sensitive proximity of the world seems to produce more information than the exclusive scientific approach. Definitely, in the Brazilian imaginary, fiction and poetry have the power to form our

João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: veredas*, 1956.

Photo by Maureen Bisilliat, inspired by *Grande Sertão: veredas*.

vision of reality.

The Tietê River in the State of São Paulo is one of these rivers that run in the direction of the country's interior. It was the river of colonization par excellence. It conduced European pioneers to the occupation of the land, to the exploration of the natural richness and to transport them from interior to the future city of São Paulo, a strategic place near the coast.

Illustration by Vallandro Keating for the book "Caminhos da Conquista: a formação do espaço brasileiro" (2008).

The so-called "monções", one of the best known examples of Brazilian history, were mercantile expeditions, which departed from the vicinity of São Paulo, navigating by Tietê River and the network of tributaries of the Paraná River and the Paraguay River to the Cuiabá River, during floods and rains, to reach the distant gold mines, in typically indigenous vessels with technical improvements.

The imaginary of the Tietê River contains some components of its historical development yet. We can observe them when we think about the meaning of the river to the actual city – the metropolis of São Paulo.

On the banks of the Tietê River was implanted the main mobility

Illustration by Vallandro Keating for the book *Caminhos da Conquista: a formação do espaço brasileiro*, 2008.

system of the metropolis, offering the macro-structural sense of urban unity as a systemic expression, like the proper meaning of a river: it marks the territory, divides it in two banks and creates articulations between places along its way or route.

This ambiguity in the meaning of the river - to connect and to cut – suggests us to look at two directions:

- the longitudinal sense: is characterized by the connection and indicates the long route, in terms of time (history) and in terms of space, too (territorial extension).
- the transversal sense: is characterized by the separation or division and indicates the tension between the two sides (or banks) and the necessity to build devices to reconnect the territory, to minimize distances and economize time. The transversality of the river indicates the local scale and the daily life.

The longitudinal direction

"Machine River" (2009) is the name of a work by Artur Lescher, a great artist from São Paulo, built with steel mats suspended and guided by cylinders and cables, also made of steel, forming a metaphorical image of a river: a flowing surface, continuously running through a rectified path like a water canal.

This work of art, metaphorically, reveals the historic meanings and the singularities of the Tietê River in the city of São Paulo: along the urban development of the city, natural and artificial resources were associated

Tietê River, interior of São Paulo Estate.

Tietê River in São Paulo city.

to produce an unhappy and unbalanced expression of the river denaturalization, exclusively, to build the main territorial connection network of the metropolis.

The Tietê River maintained, over the centuries, its strategic role as a point of arrival and departure, as the most expressive natural resource of the central region of the city. From its first condition of navigability, in the early days of the city, until the industrial city that São Paulo became in the twentieth century, the Tietê and its floodplain were used for transport systems, always the same strategic role to constitute the main mobility artery of the city's heart.

The Tietê River and its marginal highways contain the central range of the river's floodplain, with an average width of over 200 meters, a continuous area of about 4.2 km2 (triple of the Ibirapuera Park, São Paulo's most remarkable urban park) running in the east-west direction of the metropolis. In terms of urban landscape, this system supports the vision of vast horizons, which contributes to recognition, very present in the history of urbanism in São Paulo, of its expressive potential for more ambitious urban transformations.

The "Machine River" is the metaphor of the Tietê in the "Machine São Paulo", which reflects the meaning of the longitudinality of the functionalized river in the industrial metropolis.

This powerful system of communication, mobility, and existing

Artur Lescher, Machine River, 2009.

"Arco do Tietê", urbanistic proposal by Urbem team, 2014. The author was part of the team.

infrastructures, implanted along the urban path of the river and associated with the peculiar history of the city's development, are enough to justify the vocation of the Tietê River to constitute itself as the most representative image of São Paulo, one of the most important global cities of the 21st century and center of the macrometropolis of São Paulo. In order to occupy, in the city's imaginary, the position and the role of well representing it, the potential virtues of this Machine River should redefine the relationship between river and city, between nature and urbanism, but above all, between the real city and the city that we want to live in the future. The desire to balance this relationship between the natural and the artificial supports the construction of totality vision of the future's project of the city.

The transversal direction

The tributaries of a river that crosses the city are important places to define addresses and, invariably, give names to localities or places. This is what happened in São Paulo, with the Tietê and its irrigation network or transverse feeders.

The transposition of the river is a cut in its long and continuous course. It expresses the desire to connect both sides of the divided territory and the overlap of the artifact (or artificial) over the natural. In the consortium between artifice and nature that defines our "Machine River", the bridges are the meeting of the macrometropolitan scale with the local scale of the city and its places. Similarly, this is what occurs, in general, in the meetings of the Tietê with its tributaries.

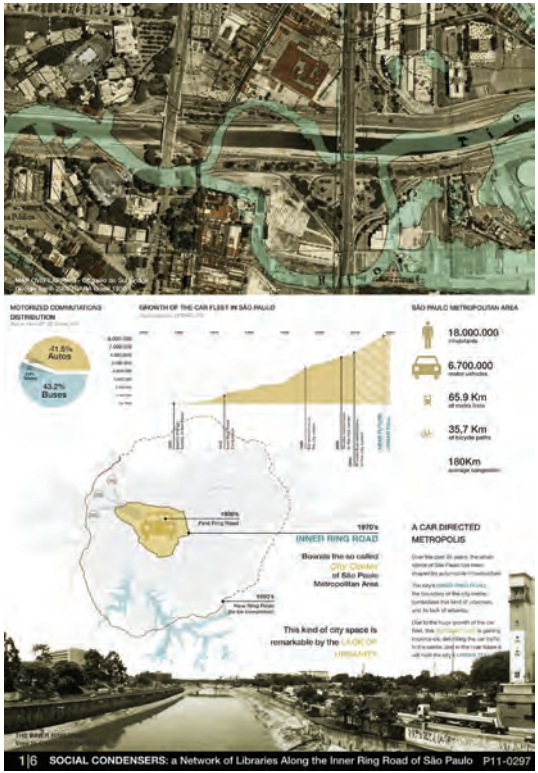
The vision of the totality of São Paulo's urban rivers assumes the

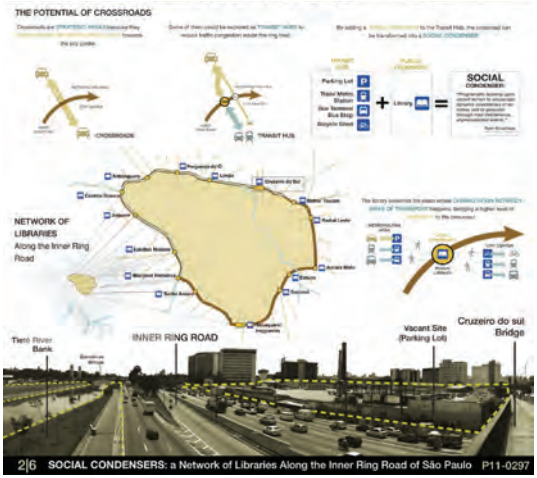
historical vocation of being the urban superstructure, protagonist of a services network, mobility and communication (longitudinal sense) and a condensation of urban life that crosses the local, metropolitan, macrometropolitan, national and international scales (transversal sense).

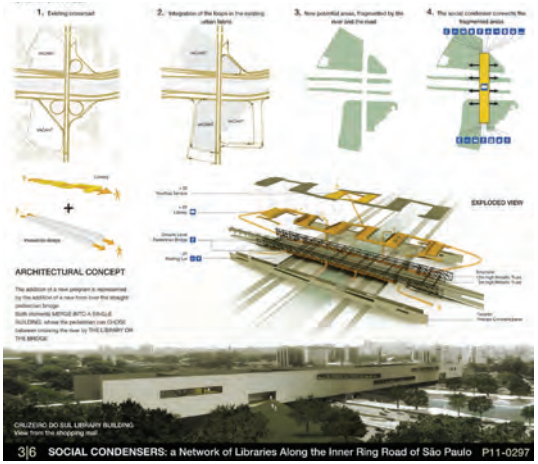
The totality vision is completed by integrating the complementary meanings of longitudinality and transversality of the river. It suggests a process of urban transformation gradually programmed by segments or poles of urban development, representing the meaning of transversality: structured by redesigning the relationship between the Tietê and its respective tributaries, suggesting their own rhythms, sensitive to the appeals of specific places, these poles form a set of subsystems that celebrate the meeting of the macrometropolitan structure with the local scales or the encounter of the high and low speeds contained in the uses of the city. For this, they should be strategically designed to seek the potentialities and opportunities of transformation in the scale of localities and the diversity of functions and vocations of use.

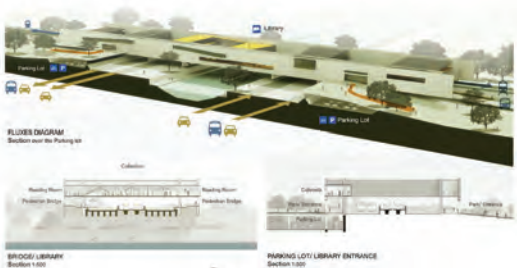
The meeting of scales: urbanism and architecture among the meanings of rivers

To illustrate, with two examples, developed as academic work, we will show, firstly, a proposal to a network of libraries and facilities along the inner ring road of São Paulo - largely defined by the Tietê and Pinheiros Rivers, the two main rivers in the city of São Paulo - developed like a Final Work of Undergraduate Course at FAU-USP, by Luis Pompeo Martins, guided by me.

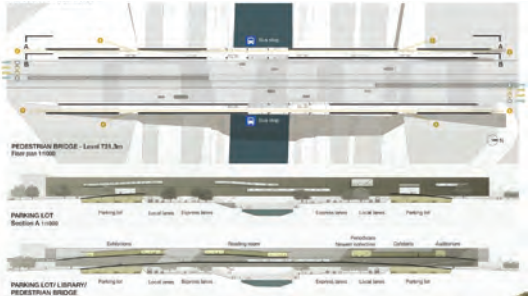



THE POTENTIAL OF CROSSROADS
SOCIAL
NETWORK OF LIBRARIES
Along the Inner Ring Road
INNER RING ROAD
Tietê River Bank
Vacant Site (Parking Lot)
Cruzeiro do sul Bridge
2|6 SOCIAL CONDENSERS: a Network of Libraries Along the Inner Ring Road of São Paulo P11-0297

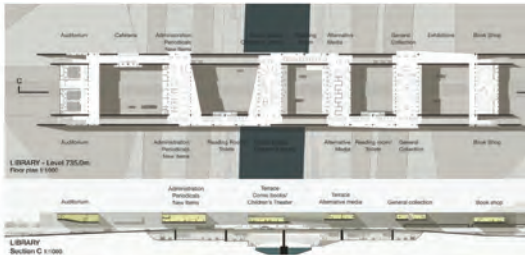

1. Existing crossroad
2. Integration of the loops in the existing urban fabric
3. New potential areas, fragmented by the river and the road
4. The social condenser connects the fragmented areas
EXPLODED VIEW
ARCHITECTURAL CONCEPT
3|6 SOCIAL CONDENSERS: a Network of Libraries Along the Inner Ring Road of São Paulo P11-0297


Library
Parking Lot
FLUXES DIAGRAM
Section over the Parking lot
Reading Room
Pedestrian Bridge
BRIDGE/ LIBRARY
Section 1:500
Cobogós
Park Entrance
Pedestrian
PARKING LOT/ LIBRARY ENTRANCE
Section 1:500

PARK AND BATTLEFIELD
4|6 SOCIAL CONDENSERS: a Network of Libraries Along the Inner Ring Road of São Paulo P11-0297


PEDESTRIAN BRIDGE - Level 731,3m
Floor plan 1:1000
PARKING LOT
Section A 1:1000
Parking lot
Local lanes
Express lanes
Cosmos lanes
PARKING LOT/ LIBRARY/
PEDESTRIAN BRIDGE
Exhibitions
Reading room
Periodicals
Newest collection
Cafeteria
Auditorium
Diamond lanes

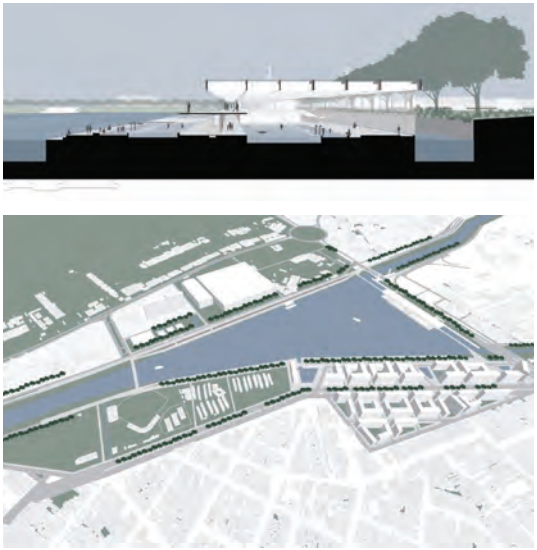
PEDESTRIAN BRIDGE
Section B 1:1000
5|6 SOCIAL CONDENSERS: a Network of Libraries Along the Inner Ring Road of São Paulo P11-0297



This is a kind of "parasite" building, connected with an existing bridge over the Tietê River, to transform the relationship between citizen and public equipment of transport or between the macro scale and local scale. Or, in our terms, between the longitudinal and transversal meanings of the river.

The proposal is a severe critic about the dominant urban space of São Paulo, shaped by the automobile infrastructure and its lack of urbanity. One of most representative examples of the absence of urbanity is the highways and its dispositive of return (loops) and bridges over Tietê River. Some bridges are almost impossible to cross on foot, for example. The urbanistic strategy of this proposal is to change this situation with an integration of the loops with the urban tissue and make the relationship between the great urban infrastructure of mobility and the spaces to pedestrian more friendly, with the rescue of existing green areas to integrate the city space with the architecture of the network of libraries.

We conceived a kind of transhipment's architecture, a public building associated with a hub of transport systems: road, rail, metro, cycle and fluvial ways of transportation. The fundamental idea is to add an important public program to the Transit Hub or to transform the crossroad in a "Social Condenser", in the words of Rem Koolhaas. The programs like public libraries can become places where commutation between ways of transport happens, bringing a higher level of urbanity to the crossroad. The "social condenser" connects the fragmented areas and the different ways of transport. The architectural concept is a strategic artifact of crossings: the highway, the street, the rail and



Victoria Alfonso, Public bathhouse at the junction of the Tietê and Tamanduateí river.

the river, together and overlapping. It is represented by the addition of a zigzag form over the straight pedestrian bridge. Both elements merge into a single building, where the pedestrian can choose between crossing the river by the library or by the bridge.

This a kind of building-bridge conceived as a place of connection between different ways of transport, a place where we can change, for example, the route done by subway to the route done by boat, or yet, a place to stay when we are waiting for a friend or for the next train. It is a building to celebrate the city as a place of social meetings, done by paths and layers. It is an interpretation of times of urban life and of the meanings of longitudinality and transversality of the river. Maybe it expresses an imaginary of urban rivers, the urbanity of "Machine São Paulo" or the urbanity of the "Machine River".

To conclude, allow us to present a proposal for a public bathhouse at the junction of the Tietê and Tamanduateí rivers, developed by Victoria Afonso, also guided by me.

The proposal addresses the meanings of urban rivers and the presence of water in the architecture of public facilities. It formulates urban design strategies in the revitalization processes of São Paulo's riverbanks with their environmental, social and cultural problems: architecture and urban design as public policies that integrate socio-environmental demands based on the resignification of rivers and their landscapes.

Celebrating the meeting between rivers, expanding the water space, shaping a triangular lake, to demarcate a public space dedicated to fruition and leisure in the heart of the megalopolis: this is the purpose

of the public swimming pools presented in the proposal named "River Mouth Bathhouse", designed as a bridge, an artifact connecting the banks of two rivers, implanted on one side of the triangle.

Once again, the integration of the complementary meanings of longitudinality and transversality of rivers, mentioned above, is the fundamental urban concept of the proposal for intervention and environmental recovery of the Tietê River. Both architecture and urban design projects are highly complex works, a necessary approach to the challenge of defining a new vocation for São Paulo's rivers, especially its main one, Rio Tietê, presented here as the "Machine River".

A 21st century machine, conceived by a new paradigm, essentially critical to the functionalist model of the highways that erased the presence of rivers in São Paulo's landscape, and guided by the search for singularities of urban meanings in the particular history of a city. Machine River is the metaphor that reveals a sense of project to re-establish the perception of Rio Tietê in the desirable future for the inhabitants of São Paulo. Machine River: not a natural and bucolic river, but a river functionalized in a new type of machine, more democratic and inclusive, sensitive to social, environmental, political and cultural values.

Bibliography

Antonil, André J.. 1964. *Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas*. São Paulo: Obelisco.

Lescher, Artur. 2012. *Rios*. São Paulo: CosacNaify.

Bolle, Willi. 2004. *grandesertão.br. O romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades / Editora.

Candido, Antonio. 2000. L*iteratura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha.

Cascudo, Luís da Câmara. 2002. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. São Paulo: Global Editora.

Cunha, Euclides. 1985. *Os Sertões*. Edição Crítica por Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Brasiliense.

J. Guimarães Rosa. 1972. *Correspondência com o tradutor italiano*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro. Caderno n.8.

Keating, Vallandro; Maranhão, Ricardo. 2008. *Caminhos da conquista: a formação do espaço brasileiro*. São Paulo, Editora Terceiro Nome.

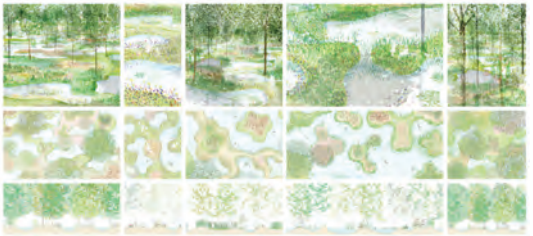
Jorge, Luís Antônio. 2016. *A arquitetura é um acerto de contas com o lugar. Sistematização Crítica da Produção Acadêmica*. Vol. II da Livre-Docência, São Paulo, FAU-USP.

Rosa, João Guimarães. 1956. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio.

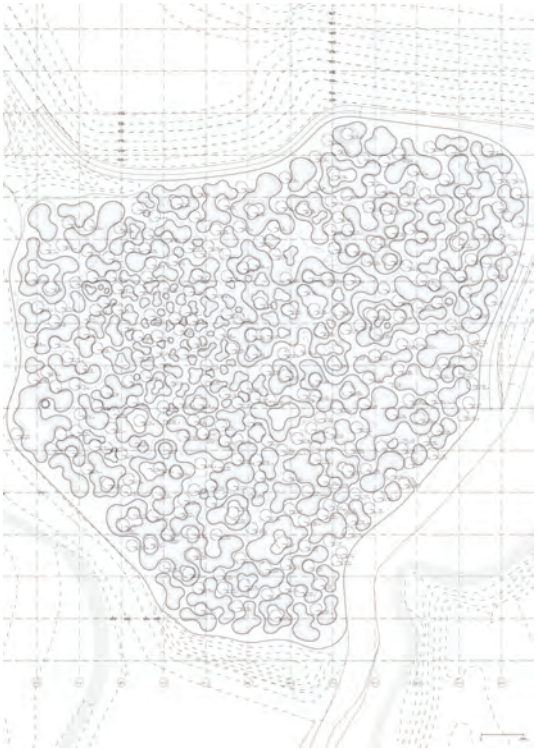
Garden

Junya Ishigami, Art Biotop Water Garden, Nasu Mountains, Japan, 2018

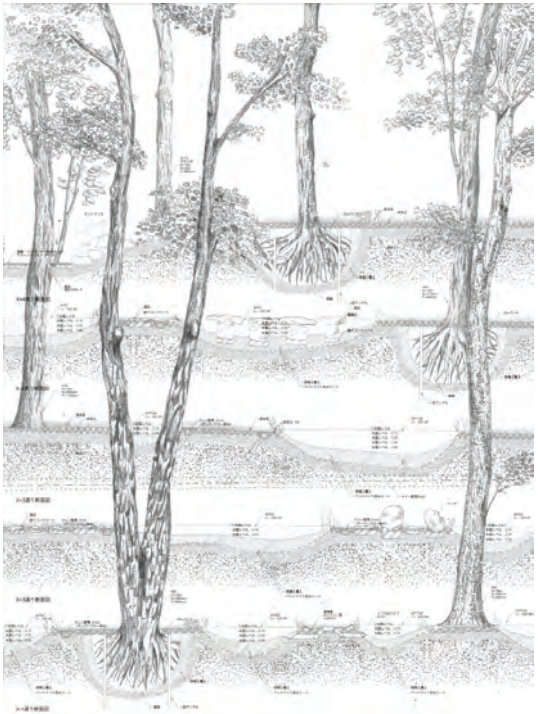
Junya Ishigami, Art Biotop Water Garden, Nasu Mountains, Japan, 2018



Junya Ishigami, Art Biotop Water Garden, Nasu Mountains, Japan, 2018



Junya Ishigami, Art Biotop Water Garden, Nasu Mountains, Japan, 2018



Junya Ishigami, Art Biotop Water Garden, Nasu Mountains, Japan, 2018

The primary objective of this project was to create a new form of nature as an extension of nature as we now know it; the future of nature through the eyes of man. the site was originally heavily wooded before it was cleared for rice fields. later, it became meadowlands. by maximizing the environmental potential of this land, we will create a new landscape that fuses 'density' and 'relationship' which do not coexist in nature.
By restructuring the elements of the existing ecosystem, a new environment will be created. trees, water, moss. these three existing elements are combined and reemerge to form a new landscape. we researched the species and configuration of the original trees on the property and carefully rearranged them in different places. We'll create numerous ponds between the trees to allow the reflection of the sunlight that filters through and plant moss to fill the spaces between the trees and ponds.
The landscape created by this method consists of the same environmental components originally on the site but will become 'new nature' by combining the various elements in a new configuration. the new nature will emerge by restructuring the relationship of those elements found in nature that could not be made by man and the elements of manmade art that cannot be found in nature. in the future, natural environments may very well become flexible and transparent, incorporating man's activities with nature in dynamic relation with one another.
(Junya Ishigami)

GIORGIA AQUILAR
BEATRICE BALDUCCI
MARCO BROCCA
GIOVANNI CARLI
FULVIO CORTESE
STAMATINA KOUSIDI
LORENZO LAZZARI
JACOPO LEVERATTO
SARA MARINI
ELISA MONACI
VINCENZO MOSCHETTI
ANDREA PASTORELLO
ALBERTO PETRACCHIN
GIUSEPPE PIPERATA
CHIARA PRADEL
ALESSANDRO ROCCA
GABRIELE TORELLI
FRANCESCA ZANOTTO

€20,00
9 788857 585059

SYLVA. CITTÀ, NATURE, AVAMPOSTI

A CURA DI SARA MARINI VINCENZO MOSCHETTI

SYLVA

SYLVA. CITTÀ, NATURE, AVAMPOSTI

A CURA DI
SARA MARINI
VINCENZO MOSCHETTI

Mimesis

SYLVA. CITTÀ, NATURE, AVAMPOSTI
a cura di Sara Marini e Vincenzo Moschetti

Il volume raccoglie ricerche e riflessioni in parte presentate e anticipate nel seminario omonimo, organizzato dall'unità di ricerca dell'Università Iuav di Venezia, che si è tenuto il 13 novembre 2020.

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

PRIMA EDIZIONE
dicembre 2021

ISBN
9788857585055

DOI
10.7413/1234-1234007

STAMPA
Finito di stampare nel mese di dicembre 2021
da Digital Team – Fano (PU)

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

LAYOUT GRAFICO
bruno, Venezia

IMPAGINAZIONE
Vincenzo Moschetti

© 2021 Mimesis Edizioni
Immagini, elaborazioni grafiche e testi
© Gli Autori

Il presente volume è stato realizzato con
Fondi Mur-Prin 2020-2021.
Il libro è disponibile anche in accesso aperto.

COLLANA SYLVA
Progetto dell'Unità di ricerca dell'Università Iuav 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 Iuav di Venezia, Università degli Studi di Genova, Università degli Studi di Padova.

DIRETTA DA
Sara Marini
Università Iuav di Venezia

COMITATO SCIENTIFICO
Alberto Bertagna
Università degli Studi di Genova
Malvina Borgherini
Università Iuav di Venezia
Marco Brocca
Università del Salento
Fulvio Cortese
Università degli Studi di Trento
Massimiliano Giberti
Università degli Studi di Genova
Stamatina Kousidi
Politecnico di Milano
Luigi Latini
Università Iuav di Venezia
Jacopo Leveratto
Politecnico di Milano
Mario Lupano
Università Iuav di Venezia
Micol Roversi Monaco
Università Iuav di Venezia
Valerio Paolo Mosco
Università Iuav di Venezia
Giuseppe Piperata
Università Iuav di Venezia
Alessandro Rocca
Politecnico di Milano

MIMESIS

SYLVA. CITTÀ, NATURE, AVAMPOSTI

8—26 IL RITORNO DELLA SELVA
SARA MARINI

LA SELVA COME RISPOSTA

28—41 LO STILE NATURALE
ALESSANDRO ROCCA

42—52 VIVERE ~~NEL~~LA SELVA:
ABITARE SENZA ADDOMESTICARE
JACOPO LEVERATTO

LO STATO DI NATURA

54—67 IL DIRITTO SELVAGGIO:
UN'INTRODUZIONE
FULVIO CORTESE

68—73 STATO AMMINISTRATIVO E
IL PARADIGMA DELLA SELVA
GIUSEPPE PIPERATA

74—93 LA SELVA NELLA CITTÀ: STATO
DELL'ARTE E PANORAMA GIURIDICO
MARCO BROCCA

94—102 IL PATRIMONIO FORESTALE COME
"BENE COMUNE"
GABRIELE TORELLI

NELLA SELVA

104—117 UN AVAMPOSTO: LA "CASA ALBERO"
DI GIUSEPPE PERUGINI
VINCENZO MOSCHETTI

118—137 "IL RACCOLTO DELL'OCCHIO
SILENTE". NELLE STANZE SELVATICHE
DI CEDRIC PRICE
GIORGIA AQUILAR

138—147 ARCIPELAGHI BANDITI.
LA SALVIFICA SELVA DELLE ENCLAVE
ANDREA PASTORELLO

148—159 LA SELVA, SPAZIO SICURO
BEATRICE BALDUCCI

160—171 *DOMUS SYLVA*: ABITARE OSCURO.
CASE NELL'OMBRA
GIOVANNI CARLI

172—185 ARCHE NELLA SELVA. RIFONDAZIONI
ALBERTO PETRACCHIN

186—197 LA SELVA COME INFRASTRUTTURA.
STRATEGIE PER LA COSTRUZIONE DI
NUOVE ALLEANZE
CHIARA PRADEL

198—215 CONTROFIGURE.
LO SPECCHIO-GIUNGLA DI JUAN
DOWNEY
LORENZO LAZZARI

216 — 231 METABOLISMI SELVAGGI.
I DOMEBOOK E LE RICETTE PER
COABITARE LA WILDERNESS
FRANCESCA ZANOTTO

232 — 245 LA SELVA COME METODO.
DUE CASE DI VITTORIO GIORGINI
ELISA MONACI

246 — 257 A PLACE IN THE WILDERNESS,
WILDERNESS IN PLACE
STAMATINA KOUSIDI

260 — 268 BIBLIOGRAFIE

270 — 271 BIOGRAFIE

IL RITORNO DELLA SELVA

SARA MARINI

> Non sapersi orientare in una città non significa molto. Ci vuole invece una certa pratica per smarrirsi in essa come ci si smarrisce in una foresta.
> Walter Benjamin

NELLA RICERCA

La traccia che fonda la ricerca "Sylva" nasce alcuni anni fa, nel 2016[1], dall'osservazione della realtà. Lontano dalle città, allora ancora magneti di forze e desideri, attraversando un territorio del centro Italia, e più precisamente percorrendo una strada battuta con ricorrenza annuale, è risultato evidente che quella via non era più praticabile: la selva l'aveva conquistata. Un altro evento, questa volta a scala nazionale, conferma sia il conflitto come forma di relazione con la natura, sia la necessità di ripensare l'armamentario del progetto in uso: nell'estate del 2016 un violento sisma, con epicentro situato tra l'Alta Valle del Tronto, i Monti Sibillini, i Monti della Laga e i Monti dell'Alto Aterno, distrugge tremila borghi, strade, territori, cancellando realtà secolari e intere comunità. A questa distruzione "naturale" non è data risposta: si palesano così i limiti di posizioni culturali e degli strumenti vocati e predisposti al recupero di un singolo sistema urbano. Le stesse posizioni e gli stessi strumenti si dimostrano inadatti a ricostruire un territorio caratterizzato da piccoli centri urbani, non densamente abitato, simbolo di una felice convivenza con il territorio fieramente impervio degli Appennini. Quel sisma, con tutta la sua veemenza, ha fatto conoscere una realtà marginale del paese, di nuovo poi abbandonata alla selva.
L'episodio iniziale e l'evento che ha segnato una vasta area dell'Italia centrale sono qui citati per raccontare la radice della ricerca e le questioni di metodo che la fondano. L'oggetto scatenante l'urgenza del tema di nuovo è la realtà, una realtà che muta e che chiede continui

viaggi per essere compresa. Un primo strumento di lavoro che si vuole sottolineare è appunto il canonico *Viaggio in Italia*. I Progetti di Rilevante Interesse Nazionale (Prin), come il programma "Sylva", presuppongono e predispongono osservazioni su un paese che muta anche profondamente; si tratta spesso di metamorfosi che *in primis* vanno conosciute superando luoghi comuni consolidati e prestando attenzione a situazioni che chiedono il persistere e il rafforzarsi o il definirsi di competenze. Le condizioni in campo sono poi tradotte in tracce di ricerca assegnando alle stesse condizioni un termine o parole: saldando il fenomeno concreto a direzioni astratte della cultura. Altra specificità dei progetti Prin è quella di produrre avanzamenti della ricerca di base: l'urgenza di affrontare temi trovati sul campo va coniugata con la necessità di riflettere sulle fondamenta delle discipline, sulla struttura profonda dei saperi.
Tornando al *Viaggio in Italia* questo è stato restituito nei secoli con dispositivi diversi, quali il disegno, il testo, la fotografia, il cinema; è stato oggetto di racconto in grandi mostre di architettura[2]; è stato l'occasione per sottolineare condizioni, voci, atmosfere, potenziali, fragilità sopite. Operazione certamente impegnativa sia sul piano spaziale che temporale, possibile solo per parti attraverso la collazione di più esperienze sincrone (da qui l'importanza, nei progetti di ricerca nazionali, della collaborazione di più Atenei che possono guardare ai propri territori per poi costruire tavoli di confronto), ma che risulta necessaria per registare cambiamenti che a volte si palesano attraverso minuti dettagli, rilevabili attraverso la *coda dell'occhio*⇓, e in altri casi si rivelano attraverso eventi che rompono il muro dell'oblio e dell'indifferenza.
In pratica le cose così come le parole esistono già e una traccia di ricerca può saldarle in nuova configurazione: i termini dell'armamentario teorico-progettuale

sintetizzano strategie, raccontano modi di agire e di costruire ma fissano anche posizioni culturali, connessioni tra l'architettura e la realtà. Le parole appunto, quando cariche di un portato teorico, rappresentano legami con "le cose", quindi con il mutare delle stesse sia in chiave ipotetica (pensiero) che fattiva (architettura).
La ricerca ha trovato la sua parola nella *Divina commedia*, dove la selva è dipinta come oscura, selvaggia, aspra, forte, amara, e tre fiere ne impediscono l'uscita: è spazio dello smarrimento. L'ingresso all'Inferno è descritto da Dante attraverso pennellate, è quindi riconoscibile in diverse realtà, ha caratteri estremi ma anche universali. Lo stesso *incipit* tratteggia una condizione mentale, offre una chiave interpretativa di una scena, mette al centro la perdita di coordinate che il soggetto ha di fronte a essa, predispone una situazione nella quale urge la riformulazione degli atteggiamenti. Quindi serve entrare, attraversare la selva, fare un viaggio per poter conoscere il territorio reale e immaginario e trovarvi le chiavi di accesso, le nuove alleanze, le ragioni e i modi dell'agire.
Un altro presupposto di questo progetto di ricerca è l'interdisciplinarietà ovvero il dialogo e la collaborazione tra campi del sapere quali la geografia, l'architettura, la storia, la letteratura, il diritto, la botanica, l'economia. La complessità del quadro di competenze coinvolte è testimoniata nel sottotitolo stesso della ricerca Sylva, "Ripensare la 'selva'. Verso una nuova alleanza tra biologico e artefatto, natura e società, selvatichezza e umanità", e ricalca il passaggio dei progetti Prin dalla collocazione monodisciplinare alla multidisciplinarietà implicita nei settori di ricerca europei adottati nelle ultime edizioni del bando. Sul piano metodologico questo scambio così articolato è perimetrato dal tema, dal campo di lavoro: i contributi delle singole competenze confluiscono nella codifica dell'immagine della selva e nella lettura della sua condizione di realtà contemporanea.Da un lato

appunto serve raccogliere le storie effettive e letterarie che danno corpo al termine, dall'altra urge definire i modi per conoscere, abitare, attraversare lo spazio selvatico presente oggi nei territori e nelle città italiane. Se nel 2016 la selva appariva come un orizzonte, una presenza in emersione in precisi contesti, nel 2021 – anno in cui ricorrono settecento anni dalla morte del sommo poeta – è evidente, a seguito di una serie di elementi scatenati che si è *nella selva*. Se nella traccia di lavoro della ricerca il termine voleva sottolineare aree, linee di tensione, situazioni puntuali e facilmente riconoscibili, oggi la selva coincide con la realtà e i suoi confini non sono più distinguibili.

UN PAESE FORESTALE

L'osservazione del paese reale Italia converge oggi nel restituire un ribaltamento di senso e interpretazione rispetto a quanto la letteratura dedicata alle trasformazioni territoriali aveva messo a fuoco negli ultimi decenni. Analisi recentemente pubblicate e studi scientifici documentano che il paese è decisamente fuori linea rispetto agli scenari internazionali ai quali solitamente si fa riferimento: l'Italia nell'ultimo secolo, nel Novecento, nel secolo della modernità, della macchina, della città, è diventata un paese forestale[1]. Negli ultimi trent'anni il bosco incolto (una contraddizione in termini) ha conquistato un milione di ettari di terreno, terreno che era, in prevalenza, precedentemente coltivato, dedicato all'agricoltura. L'avanzata della selva reale procede occupando in media 60.000 ettari all'anno, un campo da calcio ogni dieci minuti[2].
Per decenni studi e testi dell'architettura e dell'urbanistica si sono concentrati sulla denominazione, sulla decodifica, e sul ridisegno della città in espansione: rapiti dal movimento centrifugo che dal centro di qualsiasi

realtà urbana, minuta o robusta, si propagava a conquistare l'oro, la terra, come raccontato da Francesco Rosi nel suo film *Le mani sulla città* (1963). Sguardi e modalità di lettura differenti si sono accaniti sul fenomeno urbano e sulla sua diffusione: Pier Paolo Pasolini e Federico Fellini, prima, hanno cantato la nascita della periferia, delle sue *miserie*[3] e dei suoi *bidoni*[4]. All'inizio del nuovo millennio il racconto si è fatto più regionale come testimoniano il libro *La megalopoli padana*[5] e il film *La lingua del santo*[6] sullo stato del territorio Veneto. Nel frattempo, una parte del paese diventava *nero*[7], veniva oscurato, veniva progressivamente dimenticato. Solo recentemente si torna a riflettere sui territori interni italiani[8], va però precisato che al lemma "interni" corrispondono certamente precise aree geografiche ma anche e con evidenza una condizione rintracciabile dentro sistemi consolidati, connessi, dinamici solo all'apparenza avulsi dalla selva. La stessa riscoperta è necessaria per impostare strategie e approcci antichi e nuovi, necessari per agire su sistemi governati da logiche e regole inverse rispetto a quelle proprie della città.
Come quando si è tornati a ragionare sui brandelli della periferia o dell'architettura della campagna, la fotografia ha permesso di leggere quanto si è dimenticato, di capire quanto nel tempo è diventato nelle sue logiche "oscuro". Dall'inizio del nuovo millennio, mentre la letteratura dell'architettura e dell'urbanistica continuava a insistere monotematicamente su problematiche metropolitane, ricognizioni fotografiche interpretative, quali ad esempio le due edizioni dell'*Atlante italiano* organizzato dalla Darc[9], documentavano anche l'altra faccia dei territori, riequilibravano il racconto. Ai dati, alle mappe serve appunto sommare, se non anticipare, immersioni in soggettiva, come quella narrata da Dante Alighieri dentro la selva oscura all'inizio della Commedia. La scala alla quale interpretare questi luoghi di ritorno non è

scontata ma proprio come quando si entra in una *foresta di cristallo*[11] servono visioni ravvicinate, sguardi olistici e metaforici, ritratti dei baluardi architettonici presenti e potenziali.

Il ritorno dell'altra natura non può essere frainteso e il rimando al poema dantesco e al suo *incipit* cerca di sottolinearlo. Agire in un paese forestale implica un ripensamento, una revisione della posizione culturale assunta verso l'ambiente. Come denunciano eventi calamitosi e fatti di cronaca il patto tra uomo e natura è saltato, o forse non è mai stato stipulato dalle due parti. In città la natura torna imponendo le sue regole, si innesta nell'abbandono e nell'incuria, si mostra con la sua flora e con la sua fauna ormai prive di orientamento. Paolo Volponi decenni fa nel suo *Le mosche del capitale* raccontava di piante in uffici che non ricordavano la differenza tra il giorno e la notte perché assuefatte dalla luce artificiale[12], ma l'illusione della modernizzazione totale dei territori è ormai lontana[13]. Ritornare a guardare il lato oscurato del paese, non può corrispondere alla riemersione di facili nostalgie o all'esplicitazione di tardivi sensi di colpa: la sfida è gestire il territorio. Ormai le due forze in campo si fronteggiano, urbano e non urbano si scambiano senza regole le proprie logiche attraverso sortite fortuite, incursioni imprevedibili: non è più solo la città a travalicare il confine, anche la selva si fa spazio. Questo ritorno di nuovo implica una revisione dell'immaginario naturale e chiede di conseguenza al progetto di architettura di riaprire il proprio spettro di competenze.

Entrare nella selva presuppone non solo dimenticare facili immagini pacificate del paesaggio ma rivedere e riprendere confidenza con i conflitti, con le dissonanze. Costruire non è più l'urgenza: occorre ricostruire, curare, fare manutenzione, sostanzialmente stipulare una nuova alleanza. Prima però serve conoscere la "natura"

di questi luoghi e le sue possibilità. Già la produzione *Made in Italy* ha riconosciuto recentemente e nel passato questo contesto sia insediandosi in prossimità della selva di ritorno, sia appropriandosi dell'immaginario offerto dalle incursioni in questa "periferia naturale"[14]. Nel paese oscuro il progetto poi ha sempre continuato, lontano dai riflettori della pubblicistica, a confrontarsi con le stagioni, con la terra, con gli animali, dando spazio a strutture minute per la produzione, a rifugi, a luoghi dove stare senza avere la forza di imporre le proprie regole ma mediandole con ciò che procede dopo l'abbandono[15]. L'architettura di un'altra natura, di una natura inattesa, ancora autonoma e solo a tratti dominata, sembra appunto il *backstage* necessario, il soggetto in riemersione e non più solo lo sfondo delle nostre città.

DENTRO I CONFLITTI

La selva rievoca il tempo di Pan, divinità minore metà uomo metà animale che abitava il bosco e alla quale James Hillman dedica molti suoi studi, ma l'aggettivo greco "pan" dichiara anche una situazione che vede coinvolto il tutto. In concreto il silvestre, l'oscuro, l'incontrollato è entrato nei sistemi normati, come racconta ad esempio James Bridle nel suo testo *New Dark Age* a proposito della rete virtuale, dai territori "vuoti" è entrato in città. La compianta natura pronta a rigenerarsi ma anche disorientata esonda da quelli che si credevano illusoriamente certi confini.

Ragionare sulla selva e sulle strategie per abitarla equivale ad affrontare le fragilità della Terra e quella del singolo corpo: dimenticare l'una equivale a dimenticare l'altra, ed entrambe rimandano a una rinnovata centralità dello spazio e della sua architettura.

Le ripetute crisi – ambientali, economiche, pandemiche, politiche – che attraversano il pianeta costringono

a guardare da un'angolazione inattesa valori, attese e prospettive. In merito ai valori è emerso che la comunità – solitamente indicata come un insieme di persone che hanno un terreno comune – è un oggetto dinamico la cui costruzione non è scontata. Generalmente a una comunità corrisponde uno spazio. Nel momento in cui la collettività è negata si è assistito al configurarsi di altre aggregazioni che hanno occupato altri spazi: il cielo si è ripopolato, la vegetazione si è espansa, la fauna ha infranto confini. In pratica si è visto che all'impossibilità di aggregazione di una comunità è corrisposta la diffusione di altre presenze prima non considerate. Lo spazio dell'incontro nel momento in cui è stato negato è tornato a essere un valore evidente e da condividere con altre presenze. Mutando i valori sono di conseguenza diversamente angolate le attese, prima riposte indifferentemente verso diversi oggetti, forme di comunicazione, situazioni urbane. Ora dentro la selva, dentro il cono oscuro di forme di crisi apparentemente indomabili, il desiderio di luoghi anche di relazione pacificata con la natura è più evidente. A fronte di un investimento diverso nei confronti dello spazio, testimoniato ad esempio dall'esasperazione dei plateatici, da formule di incentivo per la ristrutturazione dei manufatti, le prospettive iniziano a ricalibrarsi. Le frontiere tra le nazioni, anche se valicabili, sono tornate a essere evidenti, quindi attraversarle ora appare un moto più concreto, meno aleatorio, lo sguardo sulla prossimità è di conseguenza doveroso. Il viaggio virtuale che prima appariva una scelta e una divagazione ora è un territorio non eludibile e i suoi confini pesano tanto quanto quelli concreti.

Territori e città sono attraversati da conflitti tangibili, che lasciano traccia negli spazi, nell'uso dei luoghi, che mettono in crisi certezze attestate da tempo su architetture. In parallelo un movimento, forse una risposta

alla difficoltà di affrontare diversamente il conflitto, già in atto, sta diventando palese: la "domesticizzazione" del pianeta. Tutto si configura come un unico grande e protettivo interno, visto che fino a poco tempo fa è stato possibile attraversare enormi distanze – dalla propria casa, all'autobus, all'aeroporto, all'aereo, all'aeroporto, alla metropolitana, all'albergo – senza mai uscire a guardare il cielo. Il domestico ha progressivamente cancellato altre figure dello spazio come la città, lo spazio pubblico, perfino il luogo del lavoro. Tutto soggiace alla regola della comodità, dello spazio proprio non tanto perché privato ma perché aderente alle proprie necessità, conformato sulle richieste dell'utilizzatore. Inizialmente questo interno continuo appariva come un asettico *non-lieux*[11], come una concretizzazione della modernità e della globalizzazione; oggi invece ne risplende il carattere conciliante. Questa intimità diffusa e famigliare ha apparentemente cancellato il selvatico, l'incontrollato, l'inatteso. La certezza dell'ubiquità – costruita attraverso la semplificazione del viaggio – e la possibilità di vedere ovunque – regalata dalla visione satellitare – a cui si è fatto corrisponderete l'illusione di poter conoscere il tutto, ha falsificato la scena. In questo ventre intimo, ma condivisibile con altri, ogni azione di sfondamento è percepita come totalmente pericolosa, estranea, inaccettabile data la comoda alleanza che vige tra diversità apparenti. L'espansione senza sosta della casa si nutre di molte direzioni culturali da quella ecologica, a quella tecnologica, certamente di una forte complicità del progetto che, dandosi come compito quello di ordinare, trova nell'articolazione dell'abitazione un forte riferimento da diffondere a favore di figure più problematiche come quella dello spazio pubblico. Una delle premesse a questa esplosione della metafora della realtà è stata la retorica costruita intorno al progetto come *medium* di un'esperienza: chiusi dentro territori controllati, senza

rischio, senza alterità, è necessario allestire spazi, paesaggi che offrono la possibilità del viaggio, della narrazione che si fa luogo. Questa risposta a effettive richieste di evasione si dimostra una sorta di turisticizzazione diffusa, una "venezianizzazione" degli spazi e della loro concezione.

NELLE TERRE SELVAGGE

Into the Wild è un film scritto e diretto nel 2007 da Sean Penn, basato sull'omonimo libro di Jon Krakauer del 1996 che a sua volta ripercorre la vera vita di Christopher Johnson McCandless. La vicenda reale vede un giovane americano raggiungere nel 1992 i territori selvaggi dell'Alaska quale agognata meta, concreta e insieme ideale, del contatto diretto con la natura e le sue regole. Il neo-pioniere trova rifugio in un autobus abbandonato, denominato nei suoi diari "Magic Bus" nel quale si spegnerà dopo aver mangiato delle bacche velenose. Il 18 giugno 2020 i soldati della guardia nazionale dell'esercito dell'Alaska, servendosi di un elicottero, hanno eseguito una missione di rimozione dell'autobus, resasi necessaria per mettere fine a una sequenza di tragedie incorse negli anni ad alcuni visitatori dei luoghi della mitologica vicenda. Questa serie di eventi, mossi da ideali, culture, proiezioni su luoghi e spazi concreti, propone ondeggiamenti continui nel suo proseguire da verità a narrazione a (ancora oggi) verità oggettiva. Il Magic Bus è qui considerato per inseguire due movimenti: il primo interessa l'ennesima evoluzione dell'immagine della selva, il secondo riguarda le bibliografie che perimetrano il tema nel mondo occidentale.
Per quanto riguarda il primo movimento va ricordato che nei secoli la nozione di selva è estremamente oscillante[1]: dall'*ingens sylva* popolata dai giganti in Vico, allo stato di natura dell'*homo homini lupus* in Hobbes,

da una condizione primordiale naturale (Eden) a rifugio e ritorno alla natura rispetto a uno spazio civile al quale si vuole sfuggire; oppure ancora a luogo in cui l'uomo rischia di perdere la sua "civiltà" e tornare allo stato selvaggio. Spazio di relazione sacra e misterica (luci e *nemora* nel culto romano, scenario dionisiaco, druidi, sabba…), ma anche pericoloso, liminare, sede di incontri terrifici, incubi, tregende, fantasmi, porta dell'aldilà, riserva signorile per la caccia, rifugio, luogo di esclusione o ancora deserto, ma anche terra di missionari, è un magma di "zone" nelle quali è facile perdersi ma è anche un "ambiente" attraversabile disegnando linee di incursione.
Leggere oggi la selva implica quindi dover ripercorrerne le sue molteplici interpretazioni nello scorrere dei secoli; al contempo l'attraversamento di queste stesse "immagini" ribadisce quanto la sua presenza concreta sia sempre stata l'elemento con il quale misurare l'idea di città, di controllo, di spazio.
La rimozione del Magic Bus in Alaska testimonia appunto l'ennesima evoluzione della nozione di selva: ovvero quel luogo nel quale immergersi per fare esperienza della natura selvaggia, nel quale ripercorrere tracce di un racconto o di una vita vera, nel quale ha preso corpo una forma di turismo dentro la *vita nei boschi*. Lo stesso episodio per contro attesta che l'attraversamento della selva chiede sia la conoscenza di un territorio ignoto, sia la capacità di movimento dentro lo stesso, conoscenza e capacità solitamente non necessarie per affrontare incursioni nelle *comfort zone*. Il selvaggio è diventato in questi anni sempre più una rilevante meta turistica interessando i pochi luoghi esistenti che si pensano incontaminati o inabitabili dal genere umano, come l'Alaska, ma ancora di più spazi ordinari abbandonati dove attività della vita ordinaria si sono progressivamente spente. Ne è un esempio Houton Wan, villaggio presente in una delle isole Shengsi, nelle vicinanze di

Shangai: un banale insieme di case completamente conquistato dall'incolto, dalla selva, da altre forme del vivente ma diventato luogo di villeggiatura privilegiato. Il campo dell'avventura preordinata nel selvaggio non solo investe luoghi trovati, segnalandoli e attrezzandoli per renderli accessibili e attraversabili, ma rappresenta una via del progetto sempre in cerca di nuovi riferimenti reali da tramutare in metafora, da citare ma anche da esorcizzare ed edulcorare. Un articolo pubblicato da "Domus" ha elencato i principali trend per il progetto di interni per l'anno 2021[17]: il primo della serie, che suona anche come una classifica, è *interni allagati*. Sono presentati in questa categoria tre progetti: Tainan Spring di MVRDV, una villa a Buenos Aires di Botteri-Connell, la ristrutturazione di un appartamento a Quito di Architects Aquiles Jarrin. Le tre architetture, per quanto distanti tra loro geograficamente e funzionalmente (la prima è uno spazio pubblico a cielo aperto), sono però decisamente concordi nel mettere in scena situazioni solo all'apparenza pericolose, ambienti esotici ma domestici, situazioni che accadono realmente in territori fragili, alterazioni impreviste dell'ambiente, allagamenti appunto trasformati da segnali di crisi e conflitto in agenti imprevisti per viaggiare nel selvaggio stando *in casa*. Sylva rappresenta quindi una metafora tratta da dinamiche reali, che a sua volta, come in un cerchio senza uscita, è immagine costruita e proiettata in ambienti concreti, in interni pensati e preordinati per espellerla. Come in una Venezia senza confini e sempre consapevole che già la propria fondazione è stata impostata su un terreno scivoloso, immagini e fatti si confondono e si guardano cercando distinzioni.

Se questo primo movimento propone un "indistinto", il secondo movimento che qui si vuole affrontare, ovvero il campo letterario dello spazio della selva, propone la convergenza ma anche la riconoscibilità di diversi

tracciati bibliografici. Sinteticamente si possono individuare quattro tracce: una che attraversa la letteratura classica dell'architettura, un'altra identificabile con la Wilderness americana, una terza coincidente con un vasto orizzonte di studi francesi riassumibile con la locuzione "terzo paesaggio" e infine un quarto tracciato rilevabile in testi e ricerche dedicati a territori abbandonati e architettura spontanea o dimenticata, ovvero ai luoghi marginali dove conflitti e alleanze tra costruito e natura sono quotidiani.

La prima traccia raccoglie quelle narrazioni nelle quali la selva è stata fondamento di romantiche metafore concretizzate in atmosfere naturali congelate ed evocate in sistemi spaziali. La natura densa e oscura è stata ed è oggetto di teorie e pratiche progettuali che hanno insistito sulla nostalgia di quanto è stato perduto e sulla consolazione di ricostruirne artificialmente una parte. La natura pacificata è sfondo e materia costruttiva della capanna di Marc-Antoine Laugier[18], dall'ombra di un bosco Étienne-Louis Boullée trae la sua nuova idea di architettura[19], ma progressivamente quanto sembrava facilmente sotto controllo o perduto e quindi lontano torna in città. In un terreno paludoso vicino a Manhattan prende corpo l'anti-città, mentre nei grattacieli che occupano la griglia urbana viene intrappolata la congestione paragonata a un uccello rapace in gabbia nella delirante New York descritta da Rem Koolhaas[20]. Per lo stesso autore poi l'Occidente non è più in grado di raccontare i moti di scambio tra costruito e ambiente, Singapore diventa così immagine e senso di inautentico e falsificato, senza spazio per l'esterno[21]. Dalla conquista del fuori, dalle sue resistenze e anarchiche forme di sopravvivenza prende corpo la seconda traccia bibliografica segnata dalla *pastorale americana*[22]. Qui selvaggio è l'altro da sé, è il proprio doppio da educare e poi progressivamente da ritrovare, da capire come mondo

compiuto con regole altre, uno specchio. Da Herman Melville a Henry David Thoreau l'avventura-scontro con la natura si trasforma in processo alla civiltà, al proprio mondo claustrofobico che costruisce tracce di anarchia. La terza traccia nasce invece dalle erbacce dentro la città: è un campo che attraversa la cultura francese dalla filosofia agli studi sul paesaggio e che approda al territorio intaccando solo in parte l'architettura. Questo mondo bibliografico restituisce una sensibilità al dettaglio, al difetto, che dai testi di Michel Serres arriva alle parole e alle sperimentazioni di Gilles Clément: è un modo di interrogare la propria cultura mettendola sempre in relazione con il mondo in divenire della natura. La selva qui è cercata per non abbandonarsi completamente alla macchina del progresso, è sostanza di pensiero e posizione ideologica che attribuisce all'arte un ruolo politico di revisione continua di un potere da frenare. La quarta traccia rimanda al concreto, nasce nelle pieghe non di rovine e macerie ma di silenzi, abbandoni progressivi e luci che si spengono, raccoglie riflessioni sulle cose che non servono più. Qui l'uso è l'oggetto di discussione, così come i valori relativi che crea, e la selva diventa la presenza e la forma di quanto non è stato preso in considerazione. Si tratta di nuovo di letture critiche del procedere, del senso delle direzioni intraprese testimoniate da storie minute e particolari alle quali sono state voltate le spalle. La selva appare così un cono d'ombra, il segno di gerarchie, di mondi primi e mondi ultimi, oltre ogni metafora.

ATTRAVERSAMENTI, AVAMPOSTI, ARCHE: L'ARCHITETTURA DELLA SELVA

In risposta a questo ritorno dello spazio e nell'ambito della ricerca sul ritorno della selva sono state elaborate due figure architettoniche: quella dell'avamposto e quella dell'attraversamento. La prima strategia progettuale

insiste sul considerare l'esterno come un paesaggio incerto, compromesso, nel quale attuare rifondazioni, costruire altre posizioni, altri dialoghi con la terra, con il passato ancestrale come sostanza del futuro. Nuovi avamposti possono essere innalzati come baluardi o tappe di passaggio a sfondare confini già incerti; e ancora possono essere costruiti come arche per custodire "semi" di nature non perdibili o tracce di colture indispensabili. Si tratta di mettere in campo immagini concrete e non più di evocare metafore di un'architettura necessaria.
La seconda strategia insiste sul neo-nomadismo, sull'instabilità come condizione da elaborare non solo in sentieri, passaggi, varchi; e si interroga sulla tensione tra interesse/indifferenza: diviene magari un limitarsi ad attraversare perché la meta è altro, o un porsi di traverso a un concetto o a uno spazio, o percorrere fugacemente uno spazio perché il pensiero è altrove. Si può attraversare anche tutta una vita senza viverla, o attraversare Las Vegas non con lo sguardo decifratore di Venturi o alla ricerca del casinò perfetto, ma con la paura di rischiare o il totale disinteresse al gioco.
Si tratta di due figure canoniche dell'architettura che ora, a fronte di questo forzato ritorno di importanza dello spazio, necessitano di essere verificate non nel contesto noto della città ma in quello incerto della selva. Entrambe le forme archetipe lavorano a definire spazi intorno a corpi: la prima come avanscoperta per nuove piccole comunità, la seconda anche per attraversamenti solitari.
Se la figura dell'avamposto segna una posizione e ragiona sull'assenza delle tracce della civiltà o sul loro deperimento, la seconda accetta la mutazione del contesto e la necessità del movimento. Entrambe le forme sono a-scalari, possono interessare grandi vastità o l'interno di una casa, e cercano di coniugare il monumentale con lo spartano. Il progetto è qui predisposto per confrontarsi

con la condizione trovata, rilevata, per evitare di fare città, per costruire nuove comunità impostate sul valore della terra e sulle regole del gioco del vivente.
Il termine "selva" indica appunto tanto la possibile traiettoria del tempo futuro quanto il rivolgimento verso un passato lontanissimo: è una freccia la cui direzione stabilisce i connotati di un nuovo connubio tra le forme della civiltà e quelle della sopravvivenza.

L'avvio ufficiale del progetto Prin Sylva, presentato alla call del 2017 nel settore Sh2, è stato il 1° marzo del 2020, la chiusura formale sarà a fine agosto 2023, dopo tre anni e sei mesi di ricerca, quindi oltre i tre anni canonici di sviluppo dei progetti di rilevante interesse nazionale a seguito di una proroga di sei mesi concessa a tutti i progetti partecipanti alla stessa call e dettata dall'emergenza pandemica.

La tradizione delle grandi mostre curate da architetti che rilevano lo stato dell'arte nel paese è marcata da due esposizioni entrambe dedicate alla conoscenza dell'architettura senza progettisti. Alla IX Triennale di Milano del 1951 De Carlo, in collaborazione con Giuseppe Samonà ed Ezio Cerutti, cura la Mostra dell'Architettura spontanea incentrata sul tessuto abitativo e sull'accrescimento senza programmazione di numerosi insediamenti minori italiani. L'esposizione mette in scena una campagna fotografica nazionale riprendendo la linea di ricerca della Mostra sull'Architettura rurale curata da Giuseppe Pagano alla VI Triennale di Milano del 1936.

Si veda M. Ballo Charmet, *Con la coda dell'occhio. Scritti sulla fotografia*, Quodlibet, Macerata 2017. Il testo riflette sulla fotografia come strumento di conoscenza e come *medium* dell'esperienza per attivare l'inconscio.

"Il fatto è un altro: questo è un conflitto al quale dobbiamo abituarci, un paese forestale – come quello che siamo diventati – è anche un paese selvatico. Ma l'Italia rimane anche una nazione di cittadini, con idee, visioni e idealizzazioni che possono essere coltivati solo da chi vive gran parte dell'anno in luoghi dove l'animale più selvatico che si posso incontrare è una nutria. […] Un ultimo elemento da considerare è che il tramonto della società rurale, con tutto il suo patrimonio di sensibilità, paure e conoscenze, non è stato compensato da un aumento della conoscenza scientifica. L'ignoranza denunciata da tutte le persone incontrate in questo viaggio è funzionale sia all'idealizzazione del bosco sia al suo abbandono. Un problema antico che sta nel dna della nostra cultura." F. Cotugno, *Italian woods. Alla scoperta di una risorsa che non conosciamo, i nostri boschi*, Mondadori, Milano 2020, pp. 74-75; p. 85.

"In Italia gli alberi sono tornati a mettere radici, a riappropriarsi degli spazi un tempo verdi. È quanto emerge dal 'Rapporto sullo stato delle foreste in Italia'. Si tratta del primo monitoraggio, frutto di una interazione fra scienziati, tecnici e amministratori e guidato dal Ministero per le politiche agricole, in cui si fa il punto sullo stato dei nostri boschi. Le foreste, insomma, sono sempre di più. Dal 1936 ai nostri tempi si sono espanse del +72,6%", https://www.agi.it/cronaca/giornata_internazionale_foreste-5181651/news/2019-03-21/, consultato il 30 marzo 2019.

Pier Paolo Pasolini dedica un intero capitolo della propria produzione cinematografica alla nascita della periferia italiana di cui fa parte il film *Uccellacci uccellini* (1966) nel quale i protagonisti visitano gli ultimi brandelli della campagna romana segnati da un'evidente miseria.

Si fa riferimento al duro film sulla nascita della periferia romana *Il bidone* (1955) di Federico Fellini.

Si veda E. Turri, *La megalopoli padana*, Marsilio, Venezia 2004.

La lingua del Santo è un film diretto da Carlo Mazzacurati nel 2000, ambientato tra Padova, la campagna veneta e la laguna veneziana.

Il paese nero è un luogo virtuale, a cura di Luca Ruali, che raccoglie testi, progetti e ricerche dedicati all'abbandono delle aree interne in Italia, il racconto è riversato nel volume L. Ruali, *Il paese nero - Black Italy*, Bruno, Venezia 2019.

Il Padiglione Italia alla 16a Mostra Internazionale di Architettura di Venezia (2018) ha affrontato finalmente il tema *Arcipelago Italia. Progetti per il futuro dei territori interni del Paese*.

Atlante Italiano, la cui prima edizione è datata 2003 e la seconda 2007, è un progetto della Direzione per l'Arte e l'Architettura Contemporanee del Ministero per i Beni e le Attività Culturali che ha coinvolto diversi fotografi nel rilevare i caratteri e le criticità del paesaggio italiano.

Si veda J.G. Ballard, *Foresta di cristallo*, Longanesi, Milano 1975, ed. or. *The Crystal World*, Cape, London 1966.

Si veda P. Volponi, *Le mosche del capitale*, Einaudi, Torino 1989.

Si veda C. Melograni, *Architetture nell'Italia della ricostruzione. Modernità versus modernizzazione 1945-1960*, Quodlibet, Macerata 2015.

Si veda a questo proposito la ristrutturazione architettonica e ambientale voluta da Brunello Cucinelli per insediare la propria azienda nel Borgo Solomeo.

Si veda, ad esempio, a questo proposito il progetto di Clinicaurbana pubblicato in Clinicaurbana, *Tramoggia*, in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria / Journal of Architetcture, Arts & Theory", 2, 2020, pp. 214-215.

Si veda M. Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris 1992.

Si veda D. Gentili, F. Giardini, *Selva e stato di natura: variazioni cinestetiche per il contemporaneo / Sylva and State of Nature: Kinesthetic Variations for the Contemporary*, in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria / Journal of Architetcture, Arts & Theory", 3, 2020, pp. 76-95.

Si veda M. Guerrieri (2020), *Interni e architettura, i trend del 2021*, in "Domusweb", consultato il 15 febbraio 2021.

Si veda M.-A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Duchesne, Paris 1753.

Si veda É.-L. Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, introduzione di Aldo Rossi, Marsilio, Padova 1967.

"I trapianti operati dai palazzi Astor – reali o semplicemente nominali – lasciano intendere che il Waldorf-Astoria è concepito dai suoi promotori come una casa animata da presenze – i fantasmi dei loro predecessori. Costruire una Casa intrisa del proprio passato e di quello di altri edifici: questa è la strategia adottata dal Manhattanismo per la produzione di una storia, di un'"antichità' e una rispettabilità fittizie. A Manhattan il nuovo e il rivoluzionario si presentano sotto la falsa luce della familiarità". R. Koolhaas, *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan* (1978), Electa, Milano 2001, p. 124, ed. or. *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, New York 1978.

"L'ironia del clima di Singapore sta nel fatto che caldo e umidità tropicali sono allo stesso tempo un alibi perfetto per una ritirata totale nel confort interno, aspecifico, climatizzato, ma anche il solo elemento di autenticità sopravvissuto, l'unica cosa che rende Singapore ancora tropicale. Con gli interni trasformati in Eden dello shopping, gli esterni diventano una natura Potemkin – una piantagione di emblemi, palme, arbusti, che il clima profondamente tropicale rende ornamentali. Il 'tropicale' dell'"eccellenza tropicale' è una trappola, un vicolo cieco concettuale in cui il metaforico e il letterale si affrontano fino a una situazione di stallo: mentre tutti i complessi architettonici di Singapore sono una fuga del caldo, si suppone che nel loro insieme rappresentino la sua apoteosi". R. Koolhaas, *Singapore Songlines. Ritratto di una metropoli Potemkim… o trent'anni di tabula rasa*, Quodlibet, Macerata 2010, pp. 92-93, ed. or. *Singapore Songlines. Portrait of a Potemkin Metropolis... or Thirty Years of Tabula Rasa*, in R. Koolhaas, OMA, B. Mau, *S, M, L, XL*, a cura di J. Sigler, 010 Publishers, Rotterdam 1995, pp. 1008-1089.

"La stanza era al pianterreno di una casa che cent'anni prima avrebbe potuto essere una pensione, neanche brutta, una pensione rispettabile, arenaria fino al primo piano, mattoni a vista sopra, ringhiere falcate di ghisa che, ai lati dei gradini di mattoni, portavano alla doppia porta. Ma la vecchia pensione era ormai un relitto arenatosi su una strada angusta dove rimanevano solo altre due case. Incredibilmente, erano rimasti anche due dei vecchi platani di Newark. La casa era nascosta tra magazzini abbandonati e aree fabbricabili invase dalle erbacce, piene di macerie e rottami arrugginiti. Da sopra la porta della casa il frontone era sparito, strappato via; anche le cornici erano state strappate, tolte con cura da qualche ladro e portate via, per essere vendute in qualche negozio d'antiquariato di New York". P. Roth, *Pastorale Americana*, Einaudi, Torino 2001, p. 235, ed. or. *American Pastoral*, Cape, London 1997.

LA SELVA COME RISPOSTA

I

LO STILE NATURALE

ALESSANDRO ROCCA

Quando il progetto Sylva ha preso il via, nel marzo del 2020, abbiamo cercato di organizzarci, all'interno della sezione Iuav guidata da Sara Marini, per offrire alla discussione interna al gruppo di ricerca una varietà di spunti differenti e perciò, nel seminario di oggi, gli interventi di alcuni giovani ricercatori del Politecnico di Milano cercano di affrontare la questione da diversi punti di vista. Siamo in una fase di esplorazione, che probabilmente coinciderà più o meno con il primo anno della ricerca, dove tendiamo a individuare e includere nuovi argomenti, a sperimentare e testare possibili linee di azione e a verificare la consistenza di alcune ipotesi. Avanziamo e perlustriamo in territori diversi, alcuni sono noti e altri sono invece sconosciuti. Azioni, investigazioni, che si intraprendono cercando di capire se le diverse opzioni sono fertili e se possono integrarsi in un disegno complessivo; nella formulazione di un'idea, aggiornata, della Selva. In questo quadro, il seminario di oggi è utile come scambio di informazioni sullo stato delle diverse ricerche in corso, per verificare i punti di coerenza e di cooperazione e per identificare anche, eventualmente, le vie troppo diverse e poco promettenti, i rami da tagliare. Analizzando il quadro collettivo composto dalle presentazioni individuali, credo che avremo indicatori importanti, sui temi e sugli obiettivi, utili per capire dove sarà giusto focalizzarsi e concentrare le forze, e come tracciare le linee che collegano i diversi percorsi di ricerca.

Nel mio intervento vorrei parlare dello stile Naturale. Il riferimento allo stile suona forse desueto e temo che il mio punto di partenza possa intendersi come una scelta di carattere riduttivo. In un certo senso, credo nel più comune, la parola stile definisce un aspetto importante ma non sostanziale, un accento, questioni di tonalità e sfumature. Lo stile, in architettura, è quasi l'opposto dell'ordine che, al contrario, definisce gli aspetti fondamentali e costitutivi di un'opera rispetto alle regole di una disciplina. Quindi, adotto lo stile come un dispositivo critico che mi consente di connettere l'architettura, il sapere all'interno del quale agisco, con un ambito esterno, altro, come la Selva. D'altronde, la Selva ci affascina, ci interessa e ci riguarda proprio per questo suo carattere di alterità irriducibile, di estraneità al mondo che conosciamo che, al contrario, è continuamente soggetto ad azioni di organizzazione e, potremmo dire, di illuminazione.

Sembra infatti ancora vivo il principio illuminista del portare luce, del districare il bosco impenetrabile, di aprire spazi e creare luoghi. Ed è interessante il fatto che in inglese la radura, lo spazio che si crea attraverso il disboscamento, sia naturale sia artificiale, si chiami *Clearing*, il gerundio che include un termine che significa, nella traduzione italiana di Google, "chiaro, sereno, libero, limpi-

do, netto, pulito, ovvio, nitido, manifesto". La Selva è l'opposto, è il negativo della radura e, scegliendo tra i termini riportati nel dizionario dei Contrari di Rizzoli, rappresenta ciò che è "scuro, nebbioso, imprigionato, sporco, assurdo, torbido, segreto".

Nell'immediatezza, non posso tentare altra via che questa, utilizzare l'argomento della Selva per capire qualcosa di più in merito all'architettura, che intendo qui soprattutto come progetto, come azione di progetto e quindi come costruzione dello spazio, o come installazione artistica o come intervento alla scala del design. Sto quindi cercando di utilizzare la Selva in diversi modi, contando sulla forza, oscura ma potente, che emana dall'incertezza della sua forma, della sua consistenza e del suo destino. La scelgo quindi come dispositivo ma anche come parametro, come un fattore moltiplicatore degli effetti, come un enzima o un agente mutageno (e patogeno?) che produce, quando entra in contatto con alcune specifiche esperienze architettoniche, una reazione significativa.

IL MANIFESTO DI PIACENZA

Quando la ricerca sulla Selva era un progetto già tracciato ma ancora inattivo, siamo stati invitati a partecipare a una mostra sul tema dei "paesaggi fragili" e abbiamo utilizzato quell'occasione per una produzione di avvio. Raccogliendo appunti, memorie, suggestioni, abbiamo realizzato un pannello composito con immagini di architetture, copertine di libri, testi, opere d'arte, fotogrammi, che non segna ancora una posizione esplicita ma che anticipa dei possibili traguardi e forse accenna anche una prima perimetrazione dell'argomento. O, perlomeno, definisce un quadro d'insieme, un'espressione ancora germinale di molte e diverse ipotesi di lavoro che, in quella fase iniziale, aveva un carattere meno metodologico che stilistico.

Il Manifesto è quindi un *moodboard* che utilizza la libertà di associazioni, e la suggestione degli accostamenti casuali del collage, per produrre significati che restano ancora nella sfera del possibile, per sollecitare un avvicinamento al tema proiettando percorsi mnemonici e immaginativi mirati. Nel Manifesto è riportata una piccola serie di architetture celebri, di varie epoche e luoghi, di cui abbiamo sottolineato, graficamente, la relazione con un contesto naturale molto forte e spesso silvestre. Ci pareva, con questa manipolazione, di portare in primo piano un aspetto molto rilevante che, nella lettura critica di questi monumenti, è solitamente trascurato e ignorato. Pensiamo, per esempio ai diversi tipi di selva che circondano villa Savoye, casa Farnsworth, casa Malaparte.

Il Manifesto espone poi una serie di pubblicazioni rappresentate attraverso le loro copertine, come il libro di Robert Pogue Harrison sulle *Foreste, Il contratto naturale* di Michel Serres, la *Breve storia dell'umanità* di Yuval Noah Harari, i romanzi *Cuore di tenebra,* di Joseph Conrad, e *Foresta di cristallo* di James Graham Ballard, il film di Francis Ford Coppola *Apocalypse Now*, e poi testi narrativi italiani ambientati nella selva, come *Il barone rampan*te di Italo Calvino e *Il taglio del bosco* di Carlo Cassola. Inoltre, il Manifesto riporta alcune immagini evocative di esperienze architettoniche e letterarie cruciali, come la capanna di Henry David Thoreau, una fotografia di Jack London al lavoro in un contesto silvestre, la foresta addomesticata dall'artista Davis Nash, la foresta funebre dell'*Isola dei morti* di Arnold Böcklin e la foresta disperata, devastata dal commercio dell'eroina, di Rogoredo.

La costellazione dei riferimenti, delle fonti di ispirazione, si può organizzare e utilizzare attraverso formazioni diverse che sono ancora da definire e da scrivere. Saggi potenziali, come, per esempio, *Architettura ed estetica della foresta*, un ragionamento che parte dall'idea che la foresta sia portatrice di certi specifici temi progettuali; oppure, *Ideologie della natura*, che potrebbe considerare soprattutto come la Selva, e la Wilderness che le appartiene, abbiano giocato un ruolo essenziale, in luoghi e momenti diversi, nella teoria e nella prassi dell'architettura del paesaggio.

UN MONDO SENZA NATURA

Ricordando una serie di studi che riguardano il *Post-human* e l'antropocene, ragionare sulla Selva ci aiuta anche a prendere le distanze da un atteggiamento naturalistico e a superare pregiudizi e automatismi che ci precluderebbero l'accesso ai temi più urgenti, e più reali, della condizione contemporanea. La riflessione ecologista e filosofica di autori come Timothy Morton e Rosy Braidotti ci dischiude le porte di una condizione autenticamente post-moderna, utilizzando questo termine non nell'accezione di revisione critica del Movimento Moderno, di Charles Jencks e Paolo Portoghesi, e nemmeno in quello post-capitalista di Fredric Jameson, ma piuttosto nel senso in cui esprime una nuova posizione radicalmente antinaturalistica che supera le antinomie tra cultura e natura, tra lavoro e natura, tra produzione e natura, tipiche del pensiero moderno, per passare a una concezione in cui la natura è, definitivamente, un progetto e un prodotto dell'azione dell'uomo. Perché possiamo considerare il progetto come lo strumento indispensabile, e principale, per instaurare un rapporto con la realtà del mondo, che sia più o meno, o per nulla, naturale.

Quindi, per noi è importante questo cenno, nel *moodboard*, alla questione che abbiamo posto rispetto all'architettura, cioè che cosa succede se noi guardiamo le architetture, in questo caso edifici famosissimi, in rapporto allo sfondo. Si tratta di mettere in discussione, di ripensare il rapporto Forma/ Informe, Figura/ Sfondo. In altre parole, a proposito di queste architetture – opere di Palladio, Le Corbusier, Mies, Asplund e altri grandi maestri – che tutti conosciamo come dei mirabili teoremi architettonici, ci chiediamo quale relazione intrattengano con la Selva, con il materiale poco o nulla coerente, spesso decisamente selvaggio ed esente da ogni controllo progettuale, in cui si trovano e in cui svolgono le loro funzioni, quelle iconiche e, talvolta, anche quelle reali. Quindi, ipotizziamo la condizione che l'architettura nella Selva non sia contingente ma sia invece costante, inevitabile e permanente; una condizione che l'architettura incontra sempre. In altre parole, la Selva non è nient'altro che il contesto, il mondo dentro cui il progetto cerca di costruire, per una piccola porzione spaziale, un ordine architettonico che esiste proprio in relazione, in contrappunto, al caos che lo circonda.

Un tema, questo, che potrebbe crescere spostandosi dalla dimensione filosofica a quella progettuale, arrivando a ipotizzare la trasformazione del contesto naturale. Si può partire dal ribaltamento della sequenza temporale, costruire una contro-storia in cui prima viene l'opera e dopo il contesto e operare quindi, con il progetto, a definire contesti che finora sono rimasti oscurati dall'aura dell'opera. Un modello concettuale che potrebbe diventare paradigmatico, facendo esplicito un nuovo approccio post-ecologico disponibile a un rapporto dialettico, critico e creativo, con l'ambiente naturale.

L'INFORME

Il rapporto con l'informe, il caos, è un punto cruciale: occorre comprendere e sperimentare le diverse maniere in cui il progetto, la forma architettonica, lavora con l'informalità⇓. A questo proposito, indico due progetti di Claude-Nicolas Ledoux che segnano alla perfezione due posizioni estreme, due polarità opposte, nel rapporto con la natura. La *Maison des gardes agricoles de Maupertuis* (1784) costruisce in modo esemplare una forma di distanziamento spaziale dal contesto. In questo caso, la natura si organizza in un paesaggio disordinato e animato da una varietà incoerente, quasi pittoresca, di elementi diversi. In questo progetto Ledoux allestisce un dispositivo di distanziamento, geometricamente rigido e sviluppato con una forte spazialità architettonica e infrastrutturale, con muri di contenimento e ponti, per costruire la cornice

adatta a isolare e circoscrivere un edificio in forma di sfera, la figura più conclusa e perfetta, che ne risulta protetta ed esaltata, esposta come un simbolo e distanziata dall'intorno, dalla vita reale e contingente, come un corpo estraneo e, forse, pericoloso.

Nella *Maison de surveillants* (1804), la casa per le guardie della sorgente del fiume Loue, Ledoux, pur restando fedele alla matrice geometrica e stereometrica della sua architettura, persegue la strategia opposta. L'elemento più fluido caotico e informale che esista, l'acqua, è convogliato dentro l'edificio, come e molto più che in un mulino, e il passaggio, il vuoto attraversato dal fiume, stabilisce la forma perfetta dell'edificio che racchiude e controlla, per un breve tratto, il fluire, libero e spontaneo, dell'elemento naturale. Opzioni e scelte di strategia progettuale che si possono sviluppare in diverse maniere, e che si incontrano in molti progetti, e vale la pena di segnalare quelli più connotati ed espliciti nel definire il rapporto con l'ambiente naturale.

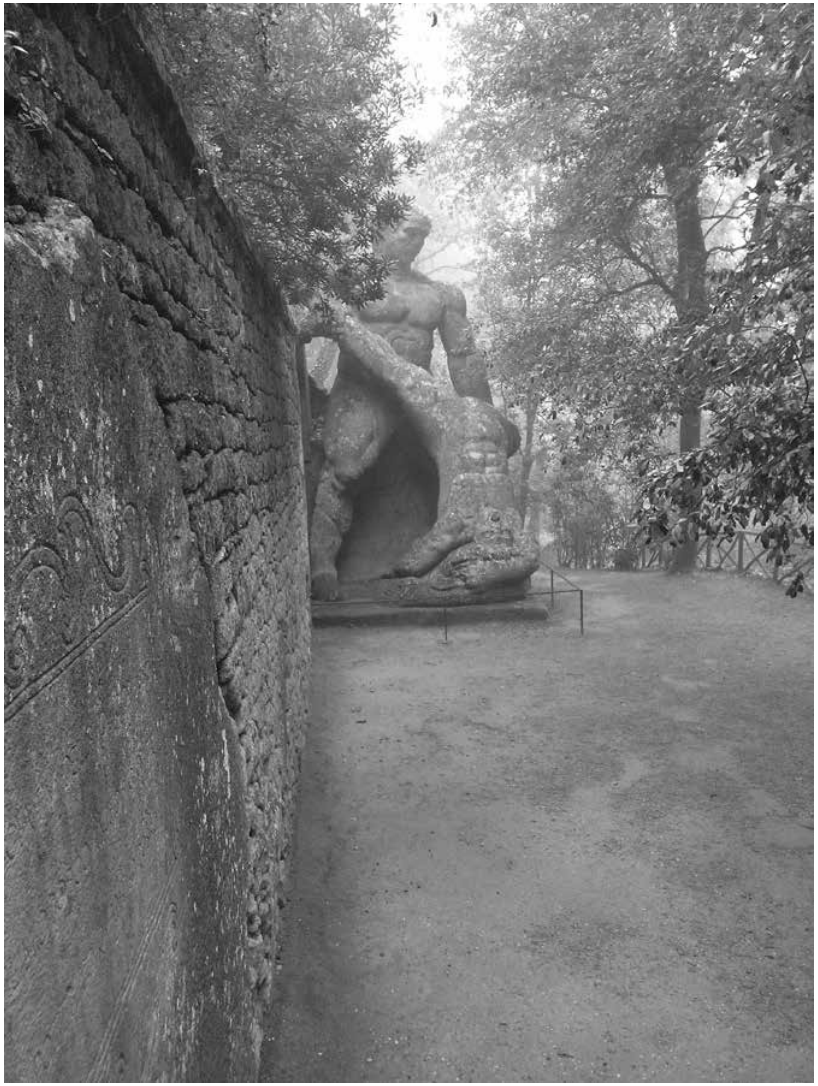
Dani Karavan ha realizzato nella scogliera di Portbou il monumento che rende omaggio a Walter Benjamin, che qui morì nel 1940. Il titolo del progetto, *Passages* (1994), cita una delle opere più famose di Benjamin e descrive letteralmente il percorso in acciaio che attraversa e scende tra le rocce incorniciando un unico punto di vista verso il mare. Dentro il paesaggio naturale la discesa d'acciaio è un elemento totalmente rigido, un vuoto geometrico quanto il cavo che accoglie la Loue, che trafigge e trapassa la roccia, materiale denso e incoerente, fissando un collegamento visivo istantaneo tra la cima della scogliera e l'acqua del mare.

Nei due progetti di Ledoux e nel memoriale di Karavan si riscontra la stessa condensazione architettonica nell'elemento di passaggio e, ancor più, in quello di soglia, di porta, di accesso e anche di limite. Tutti e tre questi progetti si presentano come avamposti, colonie, testimoni di una cultura che confligge con gli elementi locali, e naturali, per introdurre frammenti che appartengono a un ordine incompleto, nella misura, ma perfettamente e ossessivamente compiuto nella chiarezza didattica della sua forma.

WILDERNESS

Un'altra questione su cui bisogna sicuramente ragionare è quella compresa nel termine, che mi pare intraducibile, della Wilderness, che indica un tema molto importante in tutta la cultura americana del paesaggio, del territorio, della conquista, del Far-West, dell'idea di individuo e del rapporto tra cittadino, società e mondo. Come accade per molte altre idee, anche la Wilderness è, per noi, oggetto di importazione, un aggiornamento della "Selva oscura" dantesca ma anche un concetto radicalmente diverso, meno

Nel bosco di Bomarzo, Pirro Ligorio esprime una versione perfetta dello stile Naturale. Sovrastato dal fantastico delle architetture e delle sculture, il bosco ha un assetto informe, caotico, composto di spazi frammentari e di personaggi fuori di ogni regola. Fotografia di Alessandro Rocca.



Nel bosco di Bomarzo. Fotografia di Alessandro Rocca.

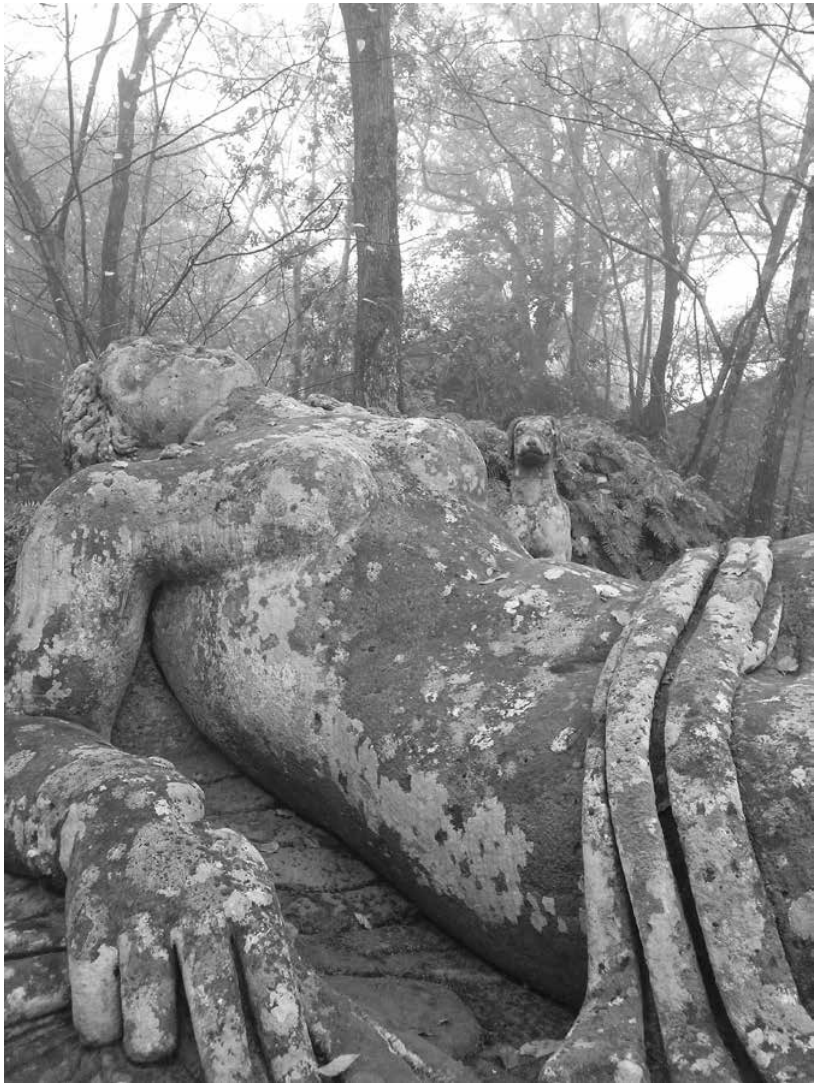
avverso e più chiaro nel tratteggiare qualcosa che ci è meno nemico che estraneo. La Wilderness è la distanza e la differenza e contiene sempre una minaccia ma anche una promessa, un'ipotesi liberatoria e alternativa che può essere pacifica o violenta, come abbiamo già cercato di raccontare in un testo dedicato alla vita nei boschi di due personaggi ad alto potenziale simbolico, come Henry David Thoreau e Theodore John Kaczynski, detto Unabomber.

D'altronde, la Wilderness è ormai dentro di noi, dentro l'architettura e dentro il pensiero ecologico, dove il verde cede il passo a colori ben più scuri. Oppure, per meglio dire, siamo ormai consapevoli della sua presenza e perciò siamo obbligati a riconoscerla e a inserirla nel pensiero progettuale. Un processo di accettazione e di inclusione che può portare a esiti anche radicalmente diversi ma che è, oggi, un elemento imprescindibile. Come ha notato Sara Marini, "la casa non nasconde più la propria natura perturbante. Il corpo è esaltato in due sue componenti fondamentali, sintetiche: la presenza fisica e il pensiero nascosto"[*]. La capacità di assumerlo e di elaborarlo rappresenta una delle discriminanti più forti per distinguere tra la progettazione architettonica autenticamente impegnata in un percorso di ricerca, sperimentale, e quella che si limita al *problem solving*, alla prestazione professionale.

L'installazione di Marcel Duchamp *Étant donnés: 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage* (1946-66) rappresenta molto bene il perturbante (Vidler), la natura oscura (Morton) e il pensiero nascosto che impedisce una interpretazione sana, atletica, del corpo, alla maniera del Modulor Lecorbusiano (Marini) o dell'Athletic Club decantato da Rem Koolhaas nella sua New York onirica.

Con lo humor e la spietatezza quasi pornografica che sono tipici del pensiero e delle profanazioni di Duchamp, *Étant donnés* mette in scena l'ambigua seduzione della Wilderness e, nello stesso tempo, ne mette in pieno risalto la natura umana, culturale. In questa strana opera dalla gestazione ventennale, Duchamp racconta una sua affascinante versione della Wilderness trovandola nel rapporto tra il corpo di una donna e un paesaggio selvatico, selvaggio, vagamente sospeso tra memorie leonardesche e tecniche da modellino ferroviario. *Étant donnés* è chiaramente una dimostrazione per assurdo, una serissima parodia della parodia dove spicca, rispetto alla relazione tra ordine e caos, la costruzione così accurata di un punto di vista unico. Memoria della tavola prospettica rinascimentale, citazione della xilografia di Dürer che rappresenta una (la stessa?) donna nell'identica posizione coricata, *Étant donnés* ruota l'asse visivo, che in Dürer è parallelo al piano della rappresentazione, di novanta gradi, conficcandolo a forza dentro l'occhio del visitatore.

Nel bosco di Bomarzo. Fotografia di Alessandro Rocca.



Nel bosco di Bomarzo. Fotografia di Alessandro Rocca.

Come nell'imbuto d'acciaio di Dani Karavan, c'è un'azione di distanziamento e di fissazione del punto di vista. Il fuoco, l'obiettivo, è un traguardo ottico non raggiungibile, un terminale visivo alla fine di un percorso sbarrato. Un'operazione che Karavan drammatizza e che Duchamp irride chiudendo la stanza con una vecchia porta rustica dove l'epicentro è un grossolano buco della serratura, lo spioncino a disposizione del visitatore voyeur. È teatro, dove la distanza tra il palco e la platea, per quanto piccola, è immensa, separando la realtà dalla finzione, dall'immaginazione, dalla surrealtà scenica. È questo un dispositivo spaziale che nessun architetto ha manipolato come ha fatto Adolf Loos[1], con eleganza spettacolare, nella villa per Josephine Baker (1927, mai costruita) oppure con domestico *understatement*, nascondendo un raffinato scarto concettuale nel gradino troppo alto (effetto Raumplan) che, in casa Moller (1927-28), impedisce il transito tra la sala da musica e la sala da pranzo. Il passaggio interrotto, inagibile, impossibile come era stato, per Walter Benjamin, l'attraversamento del confine franco-spagnolo, sembra la rappresentazione più efficace della Wilderness: il disordine come divieto, come perdita dell'orientamento, della direzione e, quindi, come impossibilità di raggiungere la meta, di porre un termine al viaggio.

Un altro saggio sul tema è la Galleria prospettica di Palazzo Spada (1652-53), di Francesco Borromini, che è la costruzione di un punto di vista su un paesaggio naturale (un giardino segreto) totalmente fittizio, come quello di *Étant Donnés*, e irraggiungibile se non a costo della distruzione dell'illusione prospettica e, quindi, della perdita di senso dello spazio architettonico. La Galleria Spada è un avamposto e una attestazione architettonica concepita e allestita per isolare e, forse, per raggiungere, un paesaggio arcadico in miniatura, composto di statuaria ed elementi naturali. Questa operazione di Borromini è una straordinaria materializzazione dell'avamposto, dell'unione tra il mondo antropizzato, una delle corti di Palazzo Spada, e il mondo naturale che, come nella visione di Duchamp, è sospinto fuori scala, rappresentando la "natura" attraverso l'illusionismo (barocco), con l'artificio più dichiarato e più spregiudicato. Avanzando nella galleria, il visitatore si lascia alle spalle il mondo civilizzato e, avvicinandosi alla Wilderness del giardino segreto, avverte a ogni passo il malessere crescente del trovarsi fuori scala, in un ambiente che non corrisponde più alla realtà percepita e dove le regole dell'ordine architettonico cedono all'irruzione del fuori misura, alla vertigine di uno spazio sregolato, conformato da leggi trasgredite, ostile all'occhio e al corpo dell'uomo.

I pochi progetti che abbiamo ricordato rappresentano con evidenza il ruolo dell'architettura nel suo farsi tramite tra l'or-

dine e il caos, tra la civiltà e la natura, tra un mondo costruito a immagine e somiglianza del pensiero razionale e l'alterità. L'architettura, se vuole essere interessante, oppure se, più semplicemente, vuole continuare a esistere, non deve mai cessare di misurarsi con la selva oscura che è sempre presente, vicina e magari nascosta, minacciosa e seducente come la selva dantesca e come la Wilderness che oggi invade le campagne, i sobborghi, gli spazi opachi del mondo reale.

Il manifesto è un lavoro collettivo, firmato da Alessandro Rocca, Jacopo Leveratto, Francesca Zanotto, Silvia Mundula, Chiara Pradel, realizzato in occasione della mostra "OCiam", dedicata ai "Paesaggi fragili"; a cura di Guya Bertelli con Pierre-Alain Croset e Carlos Garcia Vazquez, Politecnico di Milano-Polo Territoriale di Piacenza, dal 12 al 30 settembre 2019.

Si veda B. Colomina, M. Wigley, *Are We Human? Notes on an Archaeology of Design*, Lars Müller, Zürich 2016.

Y.-A. Bois, Y.-A., Krauss R., *Formless. A User's Guide*, The Mit Press, Cambridge MA 1997.

Si veda A. Rocca, J. Leveratto, *Thoreau e Kaczynski, la capanna mediatica. Costruire un manifesto / Thoreau and Kaczynski, the Media Cabin. Building a Manifesto*, in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria/ Journal of Architecture, Arts & Theory", 3, 2020, pp. 36-48.

Si veda A. Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, The Mit Press, Cambridge MA 1992.

T. Morton, *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016.

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, 2017, p. 46.

Si veda G. Agamben, *Profanazioni*, Nottetempo, Milano 2005.

Si veda B. Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, The Mit Press, Cambridge MA 1994.

VIVERE ~~NEL~~LA SELVA: ABITARE SENZA ADDOMESTICARE

JACOPO LEVERATTO

In principio, prima della città, del villaggio e dell'architettura stessa, era la selva, non è un mistero. Nessun Eden può mettere in dubbio il suo ruolo. Perché è in una selva che la civiltà umana ha preso forma, ritagliandosi letteralmente uno spazio al suo interno. E la selva, di contro, ne ha sempre definito il limite, opponendo a quella civiltà uno spazio di costituzionale alterità. Uno spazio di profanità, dissolutezza e rischio, ma anche di sacralità, abbandono e incanto. Utopia e rifugio. Tutto è dipeso da come culture differenti, in epoche differenti, hanno interpretato la sua alterità. È solo, però, durante l'Illuminismo, nel momento in cui il concetto di "civilizzazione" è andato a definire l'unico orizzonte di sviluppo umano, che la selva ha iniziato a rappresentare anche una figurazione spaziale per la costruzione di un'idea alternativa di abitare. Non solo in opposizione a quell'appartamento borghese che si stava informalmente affermando, ma anche a tutti quegli altri nuovi dispositivi di potere, come le scuole, gli ospedali e le prigioni, che le scienze sociali stavano progettando. Come se, improvvisamente, la selva avesse iniziato a rappresentare la spazializzazione di un principio di resistenza all'idea che la civilizzazione fosse l'unica forma di vita "naturale" per chiunque volesse considerarsi "uomo". E che l'umanità, di conseguenza, potesse trovare spazio esclusivamente all'interno dei suoi limiti.

Non è una coincidenza, per esempio, che Italo Calvino abbia ambientato proprio nel 1767 il suo *conte philosophique* sulle avventure di un ragazzo che fugge le regole della società vivendo la sua vita sugli alberi. Perché è nella foresta primaria che Jean-Jacques Rousseau aveva immaginato il suo "uomo nuovo", incorrotto dalla civiltà, alle prese con una vita più semplice, innocente e felice. Ed è sempre nei boschi che era stato trovato Victor, l'*enfant sauvage* raccontato da François Truffaut, di cui Jean Marc Gaspard Itard aveva tentato la "rieducazione". È stato necessario, però, quasi un secolo perché questo ideale di resistenza alle norme sociali dominanti lasciasse la dimensione filosofica per svilupparsi in un vero e proprio modo di abitare. E precisamente il tempo intercorso fra la pubblicazione del trattato di Rousseau e i due anni, due mesi e due giorni che Henry David Thoreau ha passato da solo in una capanna tra i boschi di Concord, Massachusetts, nel tentativo di realizzare concretamente una sorta di utopia personale. In un esperimento che, nel corso degli anni, ha portato generazioni di seguaci nella natura selvaggia, per mettere in pratica il loro rifiuto di conformarsi all'identità che la società proiettava su di loro.

La storia è molto nota, anche perché è stata pubblicata nel 1854 con il titolo di *Walden*, uno dei testi più influenti di tutta la letteratura americana. Tutto ha inizio nel 1844, quando la rivista

The Dial termina le pubblicazioni e Thoreau, che era un suo redattore, si trova senza occupazione. È a questo punto, infatti, che, prima di compiere trent'anni, decide di prendersi una pausa dai doveri quotidiani dell'impresa di famiglia, per diventare un vero scrittore e ritagliarsi un proprio ruolo nella società, come aveva sempre immaginato. Qualcosa che, dal suo punto di vista, necessitava di più introspezione e, allo stesso tempo, apertura di quelle che aveva sperimentato fino a quel momento, vivendo una vita "normale". Attraverso, cioè, un distacco temporaneo dalla civilizzazione e dalle sue categorie normative, per tornare a uno stato di natura in cui potesse realmente ritrovarsi. Per questo, decide di accettare l'offerta del suo mentore Ralph Waldo Emerson di prendersi cura, in cambio di alloggio, di un bosco di sua proprietà vicino al lago Walden. E qui di vivere solo, senza nessun tipo di supporto, con l'intenzione di capire per cosa davvero stava vivendo e scrivere di questo, in una rinnovata relazione con il mondo.

Questo è, in poche parole, il punto di partenza dello straordinario viaggio verso uno stato di natura, attraverso cui Thoreau completa il suo percorso di autodeterminazione. Un processo realizzato non per "riduzione", mettendo alla prova le sue capacità di sopravvivenza, ma per immersione e comunione con quell'"Essere Universale" che, secondo Emerson, permeava ogni cosa, animata o meno. Attraverso, cioè, uno studio fenomenologico del mondo circostante che lo porta gradualmente, osservazione dopo osservazione, a dare maggiore importanza all'"interesse naturale rispetto a quello umano", in una delle prime progressioni filosofiche, nella cultura occidentale, "dall'antropocentrismo al biocentrismo". Il tutto narrato come una sorta di diario, in cui riflessioni etiche e ontologiche vengono giustapposte a istruzioni pratiche "per vivere con saggezza [e] affrontare solo i fatti essenziali della vita". Come i suggerimenti per coltivare un orto, per esempio, o quelli per costruire dei mobili con i materiali trovati nel bosco. Ma soprattutto come le indicazioni per costruirsi da soli quella casa che, in ultimo, avrebbe rappresentato il dispositivo essenziale con cui realizzare il proprio progetto esistenziale, in tutta la sua complessità.

Come egli stesso riconosce, infatti, la progressione filosofica di Thoreau inizia con la costruzione del proprio rifugio, che rappresenta il primo atto essenziale del suo viaggio. A questo scopo, una volta presa a prestito un'ascia, va prima nei boschi verso il lago, per abbattere dei pini da cui ricavare il legname per la struttura. Poi, compra una baracca su un terreno non lontano per recuperare le tavole e i chiodi. E infine, una volta radunato il materiale, sale su una collinetta, dove una talpa aveva già fatto la propria tana, per scavare una cantina. Qualche giorno dopo, quindi, con l'aiuto di alcuni

amici, mette in piedi il telaio, successivamente tamponato e impermeabilizzato, ricavando, così, una semplice stanza di tre metri per quindici, con due grandi finestre sui lati lunghi e una porta e un camino sugli altri due. Con all'interno un letto, un tavolo, una scrivania e tre sedie che si costruisce da solo. Il tutto assemblato nella forma di un semplice "nido", come lo chiama ripetutamente, in consonanza con la sua idea che "ciò che c'è di bello nell'architettura" debba crescere "dall'interno all'esterno, dalle necessità e dal carattere dell'inquilino che è l'unico costruttore".

In questo senso, quindi, l'idea che la costruzione della sua capanna corrisponda a un vero pensiero architettonico può essere legittimamente messa in discussione. Specialmente perché Thoreau prende esplicitamente in giro la pratica professionale corrente, al punto che, in alcuni passaggi, *Walden* sembra una parodia dei manuali dell'epoca. Allo stesso tempo, però, come ogni altro architetto, Thoreau considera il suo rifugio non soltanto come un riparo, ma soprattutto come un'opera portatrice di significato. Per questo, negli anni, i suoi scritti sono stati al centro di numerosi studi e di diverse speculazioni critiche di ambito architettonico, che sono andate a convergere in tre linee di ricerca fondamentali. La prima, tracciata da Lewis Mumford, che interpreta il libro come il mezzo con cui Thoreau, in continuità diretta con il lavoro successivo di Frederick Law Olmsted, costruisce la nozione americana di paesaggio, prendendo in considerazione la totalità dell'ambiente naturale che ancora sfuggiva ai suoi contemporanei. La seconda, avanzata da Joseph Rykwert, che invece vede la sua ideazione come una riflessione spontanea e autodidatta sul tema della capanna primitiva, così come era stato impostato da Marc-Antoine Laugier e successivamente tradotto in area anglosassone da William Chambers. E la terza, infine, che considera la sua costruzione alla luce della riforma americana sull'architettura domestica portata avanti dai *villa books* pubblicati in quel periodo da architetti come Andrew Jackson Downing, in cui il cottage rustico inglese veniva presentato come un modello di integrità, semplicità e onestà morale. Al contrario, poca attenzione è stata riservata al ruolo interpretato dal suo progetto come dispositivo di espressione e promozione di un ideale di vita alternativo, in relazione a un diverso pensiero filosofico.

A questo proposito, però, le parole di Thoreau sono piuttosto chiare nel definire il ruolo fondamentale che l'architettura interpreta all'interno del proprio manifesto teorico. Prima di tutto, infatti, come anche testimoniato dal racconto del processo di costruzione e dalla lista dei costi che correda il testo, la capanna rappresenta un dispositivo essenziale di autosufficienza. Un concetto col quale Thoreau traduce in termini finanziari un principio

di indipendenza personale. Perché per lui la possibilità di definire deliberatamente la propria soggettività deve oltrepassare i limiti delle norme sociali esistenti. Il che implica non solo la necessità di allontanarsi da tutte le futilità che la società prevede, ma anche il rifiuto di avere bisogno degli altri. Per questo, per esempio, dopo avere modellato gli elementi strutturali con le proprie mani, opta per il semplice sistema a tenone e mortasa invece del *ballon-frame*, che avrebbe richiesto l'impiego di chiodi. E per la stessa ragione, compone la parte del libro relativa al progetto di quella che lui paragona a un *wigwam* come una specie di manuale di autocostruzione, destinato a dimostrare anche alle persone urbanizzate la fattibilità della sua scelta di vita.

In secondo luogo, come sottolineato in un passaggio del libro in cui Thoreau descrive tutti i suoi possedimenti come il bagaglio di una carovana nomade, il progetto della capanna, come spazio di deliberazione, serve anche come dispositivo di liberazione. Liberazione da tutto ciò che sente superfluo o imposto e che possa interferire con l'introspezione di cui sente il bisogno. Un'idea riflessa dalle dimensioni, dalle proporzioni e dall'arredo del suo rifugio, che sono quelle tipiche di una modesta camera singola dell'epoca. E che sono pensate per obbligarlo, volente o nolente, a disfarsi di qualunque cosa ecceda i suoi bisogni fondamentali. Non, però, in un atto di rinuncia, ma in risposta a un desiderio di libertà ben identificato dal paragone ricorrente che fa dell'architettura con nidi e tane. Sia come critica al tradizionale modo di costruire, sia come tentativo di trovare un modo originale di espressione. Un tentativo che ignora la tradizionale separazione delle funzioni dell'abitare in categorie gerarchiche e contesti spaziali esclusivi, per proporre un'idea non stereotipica dell'abitare, capace di tradurre l'esperienza quotidiana in struttura architettonica. Come se la casa fosse costruita dai semplici gesti dell'abitare materializzati nel suo arredo.

Il più rilevante ruolo strumentale però, che il progetto della capanna interpreta, come parte dell'originale esercizio di autodeterminazione intrapreso da Thoreau, è quello di costruire una specie di interfaccia sensibile con il mondo, con cui contemplare e vivere la natura per immersione. Non solo per la sua localizzazione, però, ma per il progetto stesso che, allo scabro aspetto esterno, oppone un'apertura interna che va ben oltre i limiti delle sue dimensioni fisiche. La struttura leggera, le finestre parallele poste a poco più di mezzo metro da terra e la mancanza di tende o scuri sono infatti pensate per far sentire Thoreau sempre e inevitabilmente all'esterno, che sia in piedi, steso, o alla scrivania, visto che da nessun punto della stanza si possono evitare la vista e il rumore della foresta. Come se la dimensione della casa non

potesse essere limitata al suo perimetro, ma dovesse espandersi alla portata entro cui il mondo esterno viene attratto all'interno dell'esperienza sensoriale degli abitanti. Per questo, Thoreau scrive talvolta della capanna come di un "vestito". Perché la considera, nel suo assetto spaziale, come il primo strato di un paesaggio abitato esteso di cui si sente parte.

Quindi, anche se Thoreau ogni tanto si riferisce a essa in questi termini, la struttura che costruisce non rappresenta affatto una casa, visto che non serve ad addomesticare un certo ambiente adattandolo a sé e alle proprie abitudini. E non è nemmeno un rifugio, visto che non viene costruita semplicemente per sopravvivere in un territorio ostile. Al contrario, nel suo essere una semplice stanza da letto gettata in mezzo alla selva, rappresenta un dispositivo di defamiliarizzazione dalle tradizionali categorie normative, progettato per immergersi nella natura nel modo più diretto e immediato possibile. Ed è proprio qui che risiede la vera ragione della sua straordinaria originalità architettonica. Nell'idea costruita, cioè, che l'abitare possa essere qualcosa di diverso dalla concezione kantiana del costruirsi un "bastione contro il terrore del nulla, dell'oscurità e del buio" del mondo esterno. E che una casa possa costituire anche uno strumento per "adattarsi al mondo naturale, piuttosto che per cercare di dominarlo". Un'idea realizzata attraverso non solo una serie di soluzioni progettuali specifiche, ma anche un particolare approccio che sarebbe stato teorizzato solo qualche anno dopo da Gottfried Semper e August Schmarsow, per tornare, nel giro di un secolo, in una celebre *rêverie* di Gaston Bachelard. Quello che guarda alla propria abitazione "da dentro a fuori", in un processo proiettivo di costruzione, dell'architettura come della propria identità.

Thoreau, in altre parole, usando il progetto della sua capanna come un dispositivo di partecipazione con la natura, anticipa di più di un secolo non solo la manualistica che, da Conrad Meinecke in poi, troverà in *Walden* il suo riferimento principale. Ma anche le più straordinarie sperimentazioni costruite in questo senso. Come il giardino surrealista che Edward James realizzerà dal 1947 a Las Pozas, nella giungla messicana, per esempio, o la casa sperimentale di Alvar Aalto nei boschi di Muuratsalo, di due anni successiva. Ponendo, inoltre, le basi per quel metodo progettuale che verrà sviluppato pienamente solo da Le Corbusier, quando disegnerà il suo Cabanon come uno di quegli "oggetti-membra umane" pensato per aderire ed espandere le proprie capacità di abitare. L'aspetto più rilevante, però, del suo progetto, è che con Thoreau si assiste per la prima volta, dalla rivoluzione borghese, alla dissoluzione dell'identità fra la casa e il senso di seclusione domestica che anticipa di parecchi anni il gradua-

le declino del secolo successivo. Prima con la sua identificazione da parte di Wilhelm Reich con il dispositivo primario per la formazione di individui portati a perpetuare l'ordine sociale esistente. E poi con l'imperativo categorico di Theodor Adorno per cui sarebbe stato morale non sentirsi mai a casa propria.

L'abitare, infatti, per Thoreau, non significa "lasciare delle tracce", come avrebbe poi scritto Walter Benjamin a proposito dell'*interieur* borghese. Né tantomeno comporta quell'ottica trasformativa che, da Martin Heidegger a Christian Norberg-Schulz, avrebbe caratterizzato la successiva letteratura sul tema, attraverso una corrispondenza univoca fra sfere spaziali e modi di abitare. Al contrario, vivere nella natura "selvaggia", nella sua quotidianità e nella sua temporalità estesa, per lui implica il ritorno a un mito originario, che trascende ogni norma sociale e ogni contrasto fra l'essere e il dover essere. E l'architettura, come dispositivo di autonomia, deliberazione e apertura, rappresenta il primo mezzo per ristabilire una relazione ingenua con il mondo. Per questo, la sua influenza sarà ancora più marcata a partire dai primi anni Settanta del Novecento, quando una prima coscienza ecologica a proposito dei limiti dello sviluppo conflagrerà con l'onda lunga della contestazione del decennio precedente, nella messa in discussione dei rapporti di produzione e dei modelli produttivi correnti. Perché il suo esperimento inizierà a essere considerato, da un lato, come un riferimento metodologico per tutti i manuali di autocostruzione che, da quello di Stewart Brand a quello di Johan van Lengen, proveranno a fornire gli strumenti per una vita autosufficiente ed ecologicamente consapevole. E dall'altro, come un guida concettuale per tutta una serie di proposte progettuali "radicali" che improvvisamente, come nella scena finale di *Zabriskie Point*, si troveranno a confrontarsi con l'"esplosione" della casa e con l'idea che il progetto dell'abitare abbia bisogno di altri modelli per sopravvivere. Non più un rifugio, ma piuttosto, come scriverà Herbert Muschamp a proposito di un altro progetto, "a shelter from a shelter", o un rifugio dall'idea di rifugio.

La casa nel bosco di Jan Szpakowicz e il capanno di Ted Kaczynski, infatti, così come i neoprimitivismi di Superstudio e Archizoom e le "metafore" di Ettore Sottsass, sono tutti esempi di questa nuova idea di abitare, in cui è la selva a essere il rifugio, e all'architettura tocca, in qualche modo, scomparire. E questa tendenza, entro la prima metà degli anni Settanta, si andrà a ramificare in tre linee di ricerca distinte che, dopo le prime sperimentazioni teoriche, si consolideranno definitivamente un ventennio dopo. La prima, impostata in ambito *radical* italiano e incentrata su una concezione dell'abitare delocalizzata, che sfocerà in una serie quasi infinita di dispositivi mobili e portatili.

La seconda, portata avanti nel contesto anglosassone da Walter Segal e Alexander Pike e focalizzata sull'autocostruzione e l'efficienza energetica, che avrà grande influenza in quasi ogni campo della produzione edilizia. E la terza, avviata da Tadao Ando e relativa al tentativo di traslare il contatto con la natura selvaggia anche in ambito urbano, che strutturerà gran parte delle sperimentazioni della scuola giapponese dei decenni successivi. Anche se, in realtà, saranno i tentativi informali e non "autoriali" a esplorare il tema con maggior convinzione, sperimentando nuovi modelli abitativi integrati che aggiorneranno i temi proposti da Thoreau a nuove visioni del mondo e dell'umanità.

I reportage fotografici di Danila Tkachenko e Antoine Bruy sugli outsider contemporanei, per esempio, così come gli studi etnografici di Phillip Vannini e Jonathan Taggart su chi ha deciso di vivere *off-grid*, mostrano infatti un modo di vivere contemporaneo radicale e radicato allo stesso tempo. Uno in cui la scelta della selva significa il rifiuto di un modello antropocentrico, visto come al collasso, e il tentativo di inserirsi in un ordine metabolico più ampio, attraverso i principi di autosufficienza, mobilità e autocostruzione. Mentre le contemporanee esperienze delle ZAD e delle comunità rurali francesi lasciano intravedere forme innovative di associazione collettiva, che nascono non tanto per cercare rifugio nella natura, quanto per proteggerla da possibili rimozioni. Il tutto attraverso un processo di autodeterminazione, personale o comunitario, che emerge invariabilmente dalla ridiscussione deliberata degli automatismi dell'abitare che la civiltà ha dato per scontati. Non è un caso, quindi, che gli interventi architettonici più riusciti degli ultimi anni di dare forma a questa nuova idea di vivere, da quelli di Atelier Bow-Wow a quelli di Raumlabor, si basino sempre su un meccanismo partecipativo. Perché ogni tentativo di abitare davvero la selva, come mostra Thoreau, nel suo carattere dirompente e controintuitivo, non può mai nascere da un automatismo stereotipico. Al contrario deve iniziare ponendosi delle domande su come uno intende vivere e sulla posizione che vuole occupare nel mondo. E sia che uno ci resti due giorni, due anni, o tutta la vita, deve finire comunque senza lasciare tracce.

Si veda R.P. Harrison, *Forests: The Shadow of Civilization*, The University of Chicago Press, Chicago 1992.

Si veda A. Ferguson, *Essay on the History of Civil Society* (1767), A. Finlay, Philadelphia 1819.

Si veda M. Foucault, *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Alcan, Paris 1975.

Si veda I. Calvino, *Il barone rampante*, Einaudi, Torino 1957.

Si veda J.J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Marc-Michel Rey, Paris 1755.

Si veda J.M.G. Itard, *De l'éducation d'un homme sauvage ou des premieres developpements physiques et moraux de jeune sauvage de l'Aveyron*, Goujon Imprimeur-Libraire, Paris 1801.

"La vita è un esperimento che in gran parte io non ho ancora tentato". H.D. Thoreau, *Walden: Ovvero vita nei boschi* (1964), Rizzoli, Milano 2016, p. 76, ed. or. *Walden; or, Life in the Woods*, Ticknor and Fields, Boston 1854.

R.W. Emerson, *Nature, James Munroe and Company*, Boston 1836, p. 13.

L. Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau Nature Writing and the Formation of American Culture*, Harvard University Press, Cambridge MA 1995, pp. 135-138. Sulla maturazione di Thoreau da un idealismo trascendentalista a un materialismo ecologico, si veda C. Ellis, *Antebellum Posthuman: Race and Materiality in the Mid-Nineteenth Century*, Fordham University, New York 2018, pp. 61-95.

H.D. Thoreau, *op. cit.*, p. 161.

Si veda J.M. Zimmer, *A History of Thoreau's Hut and Hut Site*, in "Concord Saunterer", 3, supplement, 1973. Malgrado la capanna di Thoreau sia stata smantellata poco tempo dopo la sua partenza, oggi esiste una replica fedele, ricostruita dall'archeologo Roland Robbins, il quale nel 1945 ne ha scoperto i resti. Si veda R.W. Robbins, *Discovery at Walden* (1947), Thoreau Foundation, Somerville 1970. Una buona ricostruzione grafica è presente nel testo di U.P. Flückiger, *How Much House: Thoreau, Le Corbusier and the Sustainable Cabin*, Birkhäuser, Basel 2016.

H.D. Thoreau, *op. cit.*, pp. 110-114.

Ivi., p. 116.

R.N. Masteller, J.C. Masteller, *Rural Architecture in Andrew Jackson Downing and Henry David Thoreau: Pattern Book Parody in Walden*, in "New England Quarterly", 57, 1984, pp. 483-510.

"Varrebbe la pena costruire con ponderazione ancora maggiore della mia, tenendo conto per esempio del peso che, nella natura dell'uomo, hanno una porta, una finestra, una cantina, una soffitta, forse senza mai alzare sovrastrutture che quando se ne abbia una ragione migliore delle nostre necessità temporali". H.D. Thoreau, *op. cit.*, p. 115.

L. Mumford, *Roots of Contemporary American Architecture*, Dover Publications, New York 1972, pp. 104-107.

J. Rykwert, *On Adam's House in Paradise: The Idea of Primitive Hut in Architectural History*, The Museum of Modern Art, New York 1972, p. 17. Si vedano anche M.A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris 1753; W. Chambers, *A Treatise on Civil Architecture*, J. Haberkorn, London 1759.

M.W. Barksdale, *Thoreau's House at Walden*, in "The Art Bulletin", 81, 1999, pp. 303-325. Si veda anche A.J. Downing, *Architecture of Country Houses*, Wiley and Putnam, New York 1841.

H.D. Thoreau, *op. cit.*, p. 184.

La si confronti, per esempio, con la mostra del 2018 *Machines à penser*, curata da Dieter Roelstraete per la sede veneziana della Fondazione Prada, in cui venivano confrontate le "capanne" di Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein e Theodor W. Adorno.

B. Edelman, *La maison de Kant*, Payot, Paris 1984, pp. 25-26.

D. Worster, *Nature's Economy: A History of Ecological Ideas*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, p. 76.

Si veda G. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik*, Frankfurt 1860; A. Schmarsow, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Hiersemann, Leipzig 1894; G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris 1957.

Si veda J. Leveratto, *Dall'interno: Verso un approccio multiscalare all'abitabilità*, LetteraVentidue, Siracusa 2018. Curiosamente questo approccio era già stato descritto efficacemente in un racconto di E.T.A. Hoffmann, dal titolo *Rat Krespel*, in *Die Serapionsbrüder*, G. Reimer, Berlin 1819.

Le Corbusier, *Arte decorativa e design*, Laterza, Bari 1972, pp. 73-78, ed. or. *L'art decoratif d'aujourd'hui*, Editions Vincent Fréal & Cie, Paris 1959.

W. Reich, *La rivoluzione sessuale* (1963), Feltrinelli, Milano 1975, p. 71, ed. or. *Die Sexualität im Kulturkampf*, Sexpol-Verlag, Copenhagen 1936.

T.W. Adorno, *Minima moralia: Meditazioni della vita offesa* (1954), Einaudi, Torino 1994, p. 34, ed. or. *Minima moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Suhrkamp, Berlin-Frankfurt am Main 1951,

W. Benjamin, *I "passages" di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, Einaudi, Torino 2002, p. 12.

Si veda C. Norberg-Schulz, *L'abitare. L'insediamento, lo spazio urbano, la casa*, Electa, Milano 1984.

Si veda S. Brand, *Whole Earth Catalog,*

Santa Cruz 1968; J. van Lengen, *Manual del Arquitecto Descalzo*, Editorial Concepto, Mexico 1980.

Si veda H. Muschamp, *Living Boldly on the Event Horizon*, in "The New York Times", 19 novembre 1998.

Si vedano, per esempio, i progetti inclusi in E. Ambasz, *Italy: The New Domestic Landscape*, The Museum of Modern Art, New York 1972.

Si pensi al metodo di autocostruzione che, a partire dal 1963, prende il nome dal primo e l'*autonomous house* (1974) progettata dal secondo.

In particolare ci si riferisce al progetto della casa Azuma (1975).

Ci si riferisce ai rispettivi *Escape* (2014) e *Scrublands* (2013).

Si veda P. Vannini, J. Taggart, *Off the Grid: Re-Assembling Domestic Life*, Routledge, London-New York 2014.

AMO/R. Koolhaas, *Countryside: A Report, Taschen*, Köln 2020, pp. 42-51.

Ci si riferisce ai rispettivi Osthang project (2014) e Floating University (2018).

Henry David Thoreau e la decostruzione dello spazio domestico.
Elaborazione digitale di Jacopo Leveratto.

LO STATO DI NATURA

II

IL DIRITTO SELVAGGIO: UN'INTRODUZIONE

FULVIO CORTESE

1.

Come ricordano sia i cultori del diritto amministrativo, sia gli studiosi del diritto privato, nel 1999 le Sezioni Unite della Corte di Cassazione compiono una svolta fondamentale. Con la sentenza n. 500 qualificano l'art. 2043 c.c. – che pone il principio del *neminem laedere* a cardine del regime della responsabilità civile extracontrattuale – come *norma primaria*. Da ciò fanno discendere la conseguenza che, attivando il relativo rimedio, trattandosi di proteggere qualunque interesse giuridicamente rilevante ritenuto meritevole di tutela dall'ordinamento giuridico, è tendenzialmente possibile ottenere anche il risarcimento dei danni subiti dagli interessi legittimi di cui siano titolari i cittadini di fronte alla pubblica amministrazione.

Giusto per tradurre l'importanza della pronuncia anche per i non addetti ai lavori, si può affermare che con essa la pubblica amministrazione è diventata potenzialmente responsabile di tutti i danni che siano cagionati a soggetti privati dall'esercizio non legittimo dei suoi poteri. Ad esempio, laddove un cittadino chieda un permesso all'amministrazione e questo gli venga illegittimamente negato, è possibile che, se da questo diniego sia derivato un danno e sussistano anche altre condizioni, quel cittadino possa rivolgersi al giudice per ottenere un risarcimento.

Pertanto, ciò che fino a quel momento pareva strutturalmente non risarcibile è diventato improvvisamente risarcibile. Meglio, come è stato presto detto, con quella sentenza si è abbattuto un *muro*, che pareva solidissimo e invalicabile[1]. Ma si è detto di più: in particolare, c'è stato chi, tra gli interpreti, al di là del ricorso alla figura del muro, si è espresso anche in altro modo, segnalando che con la sentenza n. 500 si sarebbe verificata una trasformazione molto più ampia, in forza della quale, cioè, si stava transitando "dalla foresta pietrificata al bosco di Birnam"[2].

La puntualità di questa differente rappresentazione si può apprezzare, in primo luogo, sul piano tecnico: infatti, con la lettura fornita dalla Cassazione le frontiere della responsabilità civile della pubblica amministrazione non sono più predeterminate dalla definizione specifica degli interessi che possono essere pregiudicati (diritti soggetti o interessi legittimi, per l'appunto), ma si sono fatte *mobili*, al pari della misteriosa selva del Macbeth, che nasconde un esercito mimetizzato e dà l'illusione di poter avanzare essa stessa, passo dopo passo, ma senza che il generale scozzese si possa accorgere in tempo di ciò che la selva medesima porta con sé. Tuttavia è sul piano strettamente metaforico che questo riferimento letterario dice molto; anzi, in questa seconda prospettiva esso dice ancor più di quanto non sembri apparentemente rivelare.

Innanzitutto il parametro silvestre assume una duplice configurazione, che da un lato rimanda a un senso di imponente, riconoscibile e *monumentale* certezza (la foresta pietrificata), dall'altro richiama l'idea di un perimetro *ingannevole*, che non è quello che sembra (il bosco mobile di Birnam). In questa opposizione si nasconde l'implicito e acuto rilievo sulla pari dialettica tra due diverse concezioni, che non sono soltanto proprie del regime della responsabilità civile della pubblica amministrazione (o della responsabilità civile in generale), ma alludono anche a una traiettoria di diversa percezione e, per questa via, di trasformazione del diritto. È come se, per mezzo di questa riuscita metafora, si affacciasse già in quella specifica contingenza tutta l'ambiguità di un'evoluzione molto più profonda e trasversale: quella di una *transizione* dagli esiti ancora incerti e misteriosi; di un processo di "inselvatichimento" capace di sprigionare, certo, alcune energie – e di mettere per ciò solo in discussione alcuni equilibri settoriali – ma anche di alterare i lineamenti stessi con cui è stato inteso per lungo tempo l'ordinamento giuridico nella sua interezza.

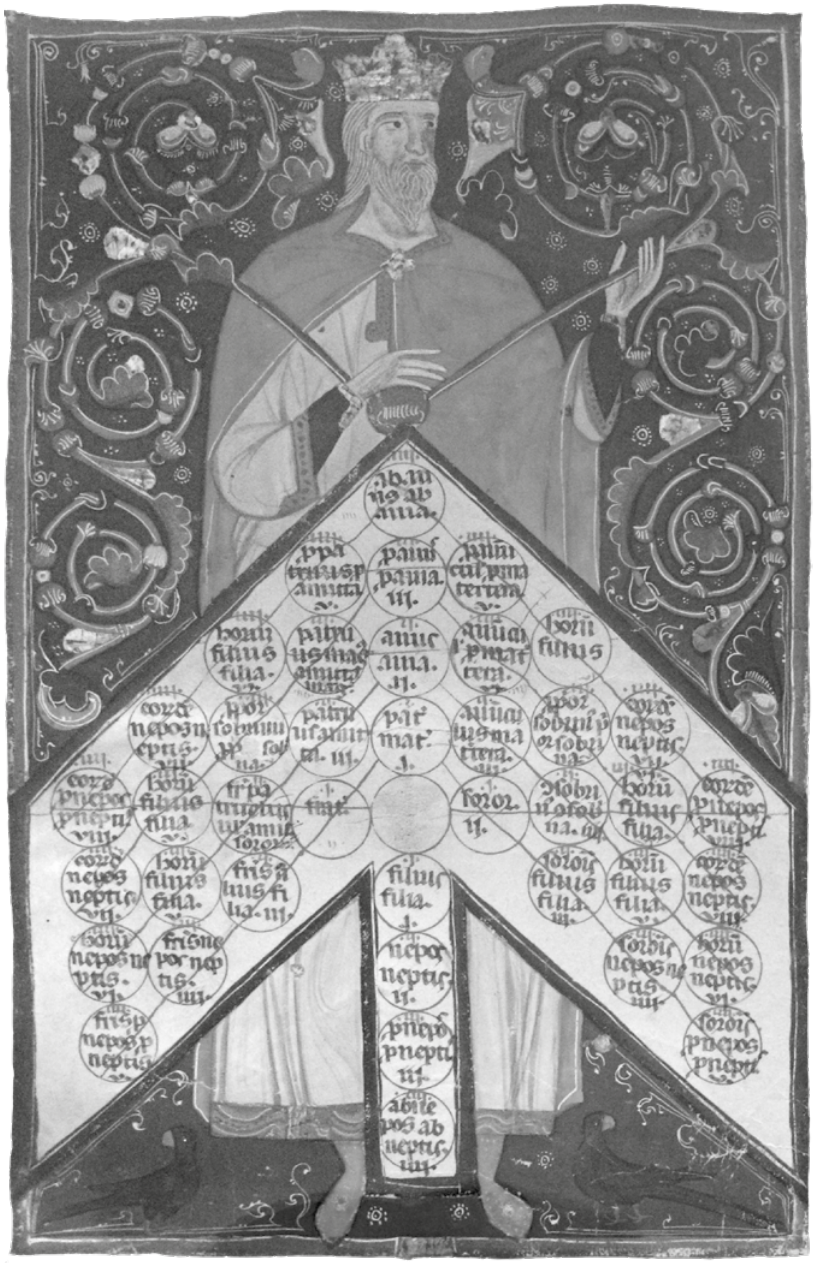
2.

Da quest'ultimo punto di vista, si potrebbe rammentare che l'utilizzazione della selva come parametro di raffronto è *di per sé* assai esplicativo.

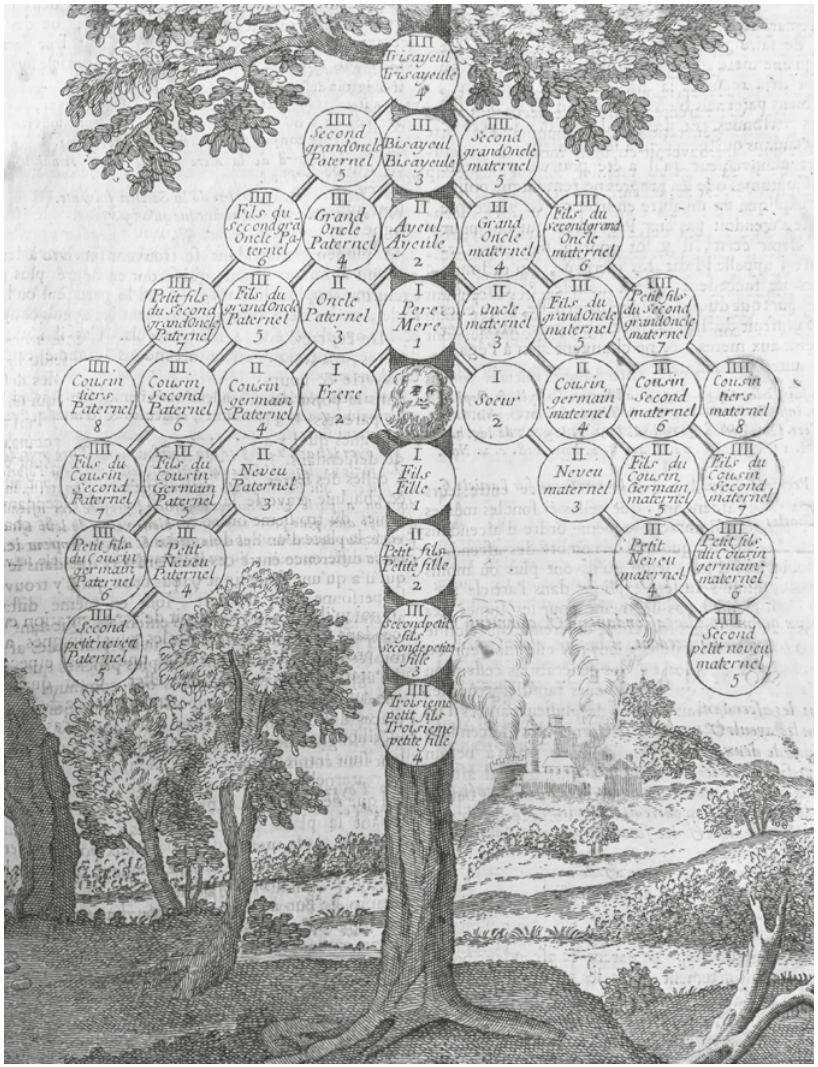
Se c'è qualcosa che si sta facendo selva, infatti, il pensiero corre immediatamente allo stato di natura di hobbesiana memoria, alla condizione di anomia, disorientamento, pericolo e conflittualità diffusa che ha giustificato una specifica teorizzazione sulla fondazione dello Stato moderno, protagonista, a sua volta, di una dominazione di ciò che è selvaggio: di una protezione di ambiti ben definiti, confinati, sui quali estendere una sovranità territoriale e la vigenza di un apposito e riconosciuto meccanismo di produzione di diritto. L'incombere della selva mette in discussione l'ordine così costituito, ne rende incerte le declinazioni e l'alfabeto, e impedisce anche le pacificate ricostruzioni in cui l'*elemento arboreo*, a segno di una raggiunta e sinergica conciliazione, o si sovrappone, incorporandovisi, al corpo del sovrano, come nelle miniature illustrative del commento di Bernardo da Parma (1290) ai *Decretales* di Gregorio IX, o si presta a elegante architettura di classificazione, come nelle *Loix civiles dans leur ordre naturel* di Jean Domat (1723), o si traduce in sistematico discorso di gerarchia tra ciò che è pubblico e ciò che è privato, come ne *L'ordinamento giuridico* di Santi Romano (1918)⇓. È chiaro, quindi, che se alcune tassonomie sono messe in discussione, o vengono *mobilizzate*, si può anche arrivare a maturare l'impressione che l'albero oggetto

Il bosco di Birnam, fonte: Rosser 1954 – Roger Griffith
(in John Stoddart, *Scenery and Manners of Scotland*, 1800).

Miniatura tratta dai *Decretales* di Gregorio IX, con commento di Bernardo da Parma, e testi di Innocenzo IV e Gregorio X, 1290 ca. nel manoscritto conservato presso la Biblioteca Laurenziana di Firenze.



Les Loix Civiles dans leur ordre naturel. Le Droit Public, et Legum Delectus... nouvelle Edition revue et corrigee, di Jean Domat, stampato da Michel Brunet, Paris 1713.



della consolidata coltivazione e potatura da parte del sovrano a ciò legittimato si faccia improvvisamente selvaggio e possa diventare anche fattore di un dis-ordinamento complessivo.

Non è che nella cornice tradizionale la foresta non sia contemplata, ma essa ha una delimitazione, è comunque *controllata*, rientra in ogni modo nelle prerogative di un potere che la disciplina e la sorveglia. Viceversa, se l'elemento selvatico fa la sua comparsa anche in ciò che è coltivato, si può lasciare spazio a un "diritto selvaggio", a qualcosa che, sfuggendo al dominio sovrano del disordine, o riattiva il rischioso caos che la sovranità avrebbe debellato o, addirittura, impone un nuovo ordine, qualcosa di completamente diverso, se non apertamente concorrente.

Negli ultimi anni non sono mancate le letture che hanno percorso quest'ultima via con sguardo quasi pessimistico, in particolare segnalando l'indebolimento progressivo, o lo scacco, dei dispositivi della sovranità moderna e del diritto dello Stato, con sostituzione di un paradigma di legittimazione da parte di un nuovo modello, ancora da definirsi in modo chiaro, ma senz'altro contraddistinto dalla sua funzione *dis-organizzatrice*.

Si tratta di una ricostruzione che ha enfatizzato, in questa direzione, la capacità profondamente mutante delle forze provenienti dal diritto sovranazionale di matrice ordoliberale e l'affermazione conseguente di un'arena in cui gli attori che monopolizzano la scena non sono più né gli Stati, né le comunità che li innervano, ma pure forze di carattere economico-produttivo. L'orizzonte che si è traguardato è nientemeno che quello del ritorno di Gengis Khan, come figura simbolica di una nuova ed eroica "contesa di orde per la conquista di un mondo ridotto a una sconfinata Mongolia"[5].

È un filone interpretativo che in larga parte si dimostra coevo a quello che, sempre in anni recenti, è stato affacciato con toni altrettanto sconsolati da chi ha segnalato la stretta correlazione tra il presente contesto di diffusione e radicamento della cultura consumeristica di massa e la contemporanea diffusione di dinamiche di dissimilazione sociale, culturale e politica, capaci di scuotere proprio la legittimazione di origine hobbesiana[6]. Ancora: queste impostazioni tendono a dimostrare come a questi mutamenti siano collegati anche fenomeni di rottura dei più classici dispositivi del potere istituzionale (politico, giuridico e amministrativo), con indebolimento del tessuto connettivo delle società occidentali, che in tal modo perderebbero il loro caratteristico punto di forza e si evolverebbero rapidamente in comunità più fragili, meno resistenti alle crisi, curiosamente inclini alla moltiplicazione della complessità e per ciò solo molto più aggredibili dagli attacchi che possono derivare dai cambiamenti climatici e dalla difficile gestione delle pandemie[7].

Ma non si può neanche trascurare l'efficacia analogamente dis-organizzante dei processi di diffusione della tecnologia digitale e del ricorso a decisioni algoritmiche, nella gestione dei grandi processi privati di commercializzazione come nell'assunzione di puntuali decisioni pubbliche. Come è stato bene spiegato[8], quello algoritmico è una sorta di nuovo ecosistema, che produce slittamenti capaci di mettere fuori gioco sia le presupposizioni organizzative sui cui si basano meccanismi decisionali più tradizionali, sia, ancor prima, la loro forte matrice assiologica; e capaci, soprattutto, di compiere questo passaggio in un processo autoproduttivo, che, paradossalmente, si legittima sulla base di ciò che la società stessa, regolata dal diritto e democratica, propone sul piano scientifico e tecnologico come nuovo referente simbolico. A volerlo prendere sul serio, il linguaggio digitale si distingue per l'attitudine a traguardare un'organizzazione alternativa, che si sostituisce a quella pre-esistente e che, specialmente, ne scombina i rapporti interni e le catene di causa-effetto. Non ci si trova semplicemente di fronte a un cambio di mezzi; meglio: con i nuovi mezzi si producono inevitabilmente effetti anche assai distanti da quelli che si produrrebbero con i mezzi tradizionali, e ciò tanto più laddove il contesto operativo dei primi rimanga quello dei secondi. Ed è per questa via che, con toni che ancora una volta preludono alla configurazione di uno scenario hobbesiano, ci si è riferiti anche all'immagine dell'avvento di una nuova era oscura, un medioevo digitale percorso da intollerabili diseguaglianze, preludio, per taluni, di cambiamenti o sconvolgimenti tali da mutare per sempre il volto del pianeta[9].

Eppure, proprio l'avvento e la diffusione di un linguaggio digitale così pervasivo, se da un lato offrono proprio la possibilità di costruirsi l'idea che la produzione istituzionale e giuridica del valore, del senso e delle identità si sia frammentata e vada, così articolandosi in percorsi concorrenti e potenzialmente conflittuali, dall'altro paiono "selvaggi" solo perché fuoriescono, quasi riottosamente, ai meccanismi di dominio dei dispositivi più classici di legittimazione. Per certi versi, essi ambiscono a produrre e a conclamare un approccio di pensiero totalmente sostitutivo, ma non per questo *meno ordinato* del precedente. Si può avere talvolta la sensazione che si tratti di sperimentazioni molto pervasive dell'ordine, di rimozioni, cioè, radicali del "selvaggio", o per via della riedizione, in chiave privatizzante, dello spazio della sovranità assoluta del consueto canone hobbesiano, o per via della proposizione di lenti e schemi di visione e di azione sul mondo che l'ordine numerico rende onnipresenti e certissimi, anche all'interno di ciò che è già naturalmente selvatico o sperduto.

In un libro recente e ricco di informazioni particolarmente stimolanti[10], Deirdre Mask, una scrittrice afroamericana con una

forte formazione giuridica, riporta l'esperienza, allo stato vincente, del progetto *what3words*, una start up che ha sviluppato un nuovo sistema di indirizzi, proiettato su scala mondiale e funzionante sulla base della combinazione casuale e priva di significato di tre parole, di volta in volta identificative, in moltissime lingue, di un singolo luogo: "Oggi, ogni punto della superficie terrestre ha un indirizzo basato su questo sistema. Per trovarlo, basta andare sul sito dell'azienda o scaricare l'app gratuita. Il punto al centro del Taj Mahal ha come indirizzo doubt.bombard.alley. La Torre Eiffel sorge in daunting.evolves.nappy. What3words può portare le persone ovunque, senza bisogno degli indirizzi tradizionali. […]. Gli impieghi di questa tecnologia sono sterminati. Gli amici vi aspettano per un picnic sotto un albero? Possono mandarvi l'indirizzo nel formato di what3words. Volete indicare esattamente il punto del marciapiede in cui avete scattato una fotografia? Non riuscite a trovare la casa sull'albero in Costa Rica che avete prenotato su Airbnb? What3words può aiutarvi. Ma ci sono anche utilizzi più seri. Il Rhino Refugee Camp in Uganda ricorre a what3words per aiutare le persone a raggiungere le chiese, le moschee, i mercati e l'ambulatorio medico all'interno del campo. Il servizio postale della Mongolia ha adottato questo sistema per recapitare la posta alle famiglie nomadi. E ora il dottor Louw usa le combinazioni di tre parole per trovare i pazienti nelle townships sudafricane. Anche nel Regno Unito i servizi di emergenza hanno cominciato ad abbracciare la tecnologia. Nell'Humberside, i poliziotti sono riusciti a trovare una donna che era stata portata in un posto a lei sconosciuto e stuprata, aiutandola a recuperare l'indirizzo di tre parole con il GPS del telefono. Così l'hanno raggiunta rapidamente e hanno arrestato lo stupratore".[14]

L'estratto – con l'immagine qui contestualmente riprodotta – è di per sé eloquente. Dinanzi a un tale sistema, quale selva è veramente oscura o sconosciuta o irraggiungibile? Ma c'è dell'altro: non è forse vero che, almeno per ora, un tale sistema può essere *amministrato* in modo anche assai produttivo?

3.

Da queste ultime notazioni si può intravedere che il riferimento al "diritto selvaggio" non è necessariamente negativo. Può valere come un'espressione di sintesi, nella quale compendiare l'idea dell'espansione progressiva e diffusa di un certo modo di essere – di *porsi* – del diritto, in un contesto, come quello odierno, in cui il richiamo alla selva non è né soltanto un modo di sostituire un'immagine a un'altra nell'ambito di un dibattito, per così dire, localizzato, né un espediente per traghettare, più o meno espli-

Screenshot dell'indirizzo dell'ingresso della Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Trento, ricavato mediante *What3words*. Elaborazione di Fulvio Cortese.

citamente, un discorso sulla delegittimazione di uno specifico sistema di produzione e applicazione del diritto.

La lente del "diritto selvaggio", infatti, può costituire il veicolo per abbracciare e comprendere l'esplosione continua e l'ambiguità ricorrente di un processo di "inselvatichimento" dell'ordinamento giuridico, da intendersi, però, non come "imbarbarimento" inevitabile ed esiziale, bensì come contaminazione di una "vegetazione" pre-esistente di regole e istituti con un intreccio di esperienze regolatorie e sperimentazioni innovative, a loro volta funzionali anche alla rivisitazione o al rilancio, in chiave di ritrovata effettività, di principi già noti e non rinunciabili.

Valgano, sul punto, alcuni esempi sintomatici.

Nel corso delle fasi più critiche della pandemia da SARS-CoV-2, per un verso, si è verificata la storica e fondamentale emersione dello Stato amministrativo con tutta la sua forza, di comando e di controllo, e di governo della straordinarietà per il tramite di un adeguamento delle regole del potere pubblico alle peculiarità del fenomeno da combattere. A essere riconfermata, in questo caso, è la tradizionale capacità ordinante del "corpo" del Leviatano, che, come tale, è stato anche in grado di sottoporre a vistosa deroga l'applicazione di discipline che si potevano dire più che consolidate. In questo senso si può senz'altro dire che la crisi ha rafforzato la spina dorsale della modernità giuridica, ponendola a confronto con le consuete tecniche di limitazione del potere e di razionalizzazione del suo episodico abuso.

Per altro verso, tuttavia, si è verificato il bisogno di forme di regolazione molto miste, porose, più flessibili, aperte, per così dire, al contributo di forze che il comune articolarsi del procedimento decisionale pubblico non riesce ad assorbire preventivamente e che, nonostante ciò, risultano essenziali per la finalizzazione concreta delle misure da adottare. In proposito, la diffusione, nel diritto dell'emergenza pandemica, della figura variabilissima delle *linee guida* è stata fonte di grande preoccupazione negli interpreti. Lo stesso è avvenuto per lo stile (davvero confuso e non certo commendevole) dei provvedimenti assunti dal Presidente del Consiglio (d.P.C.M.), peraltro oscillanti tra la cornice della disciplina della protezione civile, quella della legge sul sistema sanitario nazionale e quella posta dai decreti legge che si sono susseguiti, l'uno dopo l'altro, nei mesi più duri del *lockdown*. Eppure non c'è dubbio che, nel primo come nel secondo caso, si è trattato dello "sbocciare" evidente di una modalità di normazione che, pur criticabile, cerca un riconoscimento da molto tempo: perché tenta di adeguarsi alla logica ormai pervasiva delle più sofisticate tecniche della regolazione (pur sempre) amministrativa; e perché prova a specializzare e declinare

nel modo più possibile efficiente (quasi in aderenza stretta e rafforzata al canone costituzionale del buon andamento dell'amministrazione) il tenore delle prescrizioni che si propongono di indirizzare l'assunzione di certi comportamenti.

Oltre a ciò, nella pandemia si sono "viste" fattispecie potenzialmente molto nuove e interessanti, ad esempio in tema di tracciamento tecnologico degli spostamenti individuali. Anche questo tema si è rivelato spinoso.

A questo riguardo, l'enfatizzazione del paradigma per definizione flessibile della legittimità amministrativa ha fatto riflettere sulla piena praticabilità di un bilanciamento credibile tra le esigenze della tutela di alcuni interessi generali molto sensibili (la salute pubblica) e le istanze di garanzia connesse al rispetto della sfera individuale (sia in termini di libertà di circolazione, sia in termine di tutela della privacy): un campo operativo, questo, nel quale, lungi dal riuscirne indebolito, si può riscoprire utilmente uno dei cardini del principio di legalità nella sua concreta dimensione, ossia il principio di proporzionalità[1]. Sicché si può constatare che, sul punto, la crisi pandemica ha dimostrato la possibile coesistenza tra un diritto che si contrappone alla potenziale "selva" indotta dal disequilibrio nella disciplina costituzionale dei poteri e un diritto parzialmente nuovo, che, in quanto scaturito da questa situazione, può dirsi "selvaggio", pur risultando assai sofisticato e foriero di una nuova riaffermazione del ruolo dell'amministrazione.

Sempre in via esemplificativa, è possibile registrare un fenomeno simile anche al di fuori della crisi pandemica.

Lo si può evidenziare con riferimento a un altro fattore di "inselvatichimento", che agisce da lungo tempo e le cui ricadute sono sempre più visibili. Con ciò ci si riferisce alla formazione progressiva di un nuovo "diritto delle città"[2]: di una disciplina plurale e polimorfa, che trova la sua fonte in autonome regolamentazioni locali, in singole norme di legge, in piani di azione finanziati dall'Unione Europea, in progetti privati capaci di aggregare utilità espressamente ridondanti anche a vantaggio della collettività. È anche lo spazio nel quale si diffonde, in modo parassitario, la cultura dei "beni comuni", come nozione parassitaria[3] che si aggrappa ad altre qualificazioni coinvolgendole in esperienze di organizzazione e di gestione più partecipate di quelle consuete.

Da un lato, non c'è niente di più "selvatico". Si riconoscono e legittimano momenti spontanei di amministrazione condivisa pubblico-privato, al di là della tradizionale capacità di governo degli organi riconducibili al circuito politico-amministrativo territoriale; e si delineano funzioni amministrative nuove – come quella di rigenerazione urbana – che solo in parte sono regola-

te dalla legge e che prefigurano modelli di intervento pubblico assai originali[1]. Dall'altro lato, tuttavia, il "diritto selvaggio" che così prende forma non ha una valenza esclusivamente dis-organizzante o de-strutturante: esso tenta di riconfermare e rendere nuovamente afferrabili obiettivi di politica pubblica che sono riconducibili al patrimonio assiologico della disciplina costituzionale, e cerca di farlo in una cornice in cui l'attuazione di questa disciplina viene programmaticamente estesa anche al coinvolgimento di soggetti che non sono istituzionali in senso proprio. In tal modo, a ben vedere, non si elimina l'ambito dell'amministrazione e del suo diritto, né lo si sostituisce, ma lo si estende.

4.

Ciò che il "diritto selvaggio" dischiude è la veduta su un paesaggio diverso, sicuramente più vivace e multipolare di quanto si sia abituati a credere: una sequenza di elementi spontanei e di manufatti, di istanze di conservazione strutturale e di bisogni di valorizzazione di energie essenziali. A suo modo, il panorama è quello che si potrebbe apprezzare traguardando l'orizzonte attraverso la *difficile stratificazione* che offre oggi il territorio della Gibellina storica, con il Grande Cretto di Burri in primo piano e la coesistenza, "multilivello" (come direbbero i giuristi…), di fattori apertamente dissonanti, e se si vuole anche disturbanti (come possono risultare le pale eoliche sullo sfondo), eppure incastonati nel medesimo contesto.

Questo, d'altra parte, è l'effetto che potrebbe constatare chi volesse tornare a verificare lo stato dei movimenti (e dei *sommovimenti*) causati dallo spostamento del mobile bosco di Birnam, nella tuttora vivace materia della responsabilità civile della pubblica amministrazione. L'esercito dell'innovazione, nascosto in quella selva, non ha semplicemente reso responsabile chi prima non lo era. Lo ha fatto mutando un intero paesaggio: cambiando, cioè, ancora una volta, le definizioni della situazione giuridica del cittadino di fronte al potere pubblico; rivedendo i rapporti tra la giurisdizione amministrativa e quella del giudice civile, secondo un confine nuovamente frastagliato e conflittuale; agevolando, dall'interno del regime del rimedio risarcitorio, l'introduzione (prima in via dottrinale, poi in via legislativa) di nuovi rimedi, come l'azione di condanna al rilascio del provvedimento richiesto (o azione di adempimento); spingendo, di fatto, giudici e studiosi a constatare, ancor più a monte, il mutamento dell'oggetto del processo amministrativo. Il quadro complessivo, oggi, è quello di una compresenza di elementi tradizionali e di spinte originali; e non si può certo dire che questo tipo di "inselvatichimento" non sia stato foriero di sviluppi positivi.

[1] Si vedano M.R. Morelli, *Le fortune di un obiter: crolla il muro virtuale della risarcibilità degli interessi legittimi*, in "Giustizia civile", 1999, 2274 ss.; R. Pardolesi, *Crolla il muro della irrisarcibilità del danno da lesione di interessi legittimi*, in "Foro italiano", 1999, 2487 ss.; M. Protto, *Tutela risarcitoria. È crollato il muro della irrisarcibilità delle lesioni di interessi legittimi: una svolta epocale?*, in "Urbanistica e appalti", 1999, 1067 ss.; F.D. Busnelli, *Dopo la sentenza n. 500. La responsabilità civile oltre il "muro" degli interessi legittimi*, in "Rivista di diritto civile", 2000, 335 ss.

[2] Si vedano L. Torchia, *La risarcibilità degli interessi legittimi: dalla foresta pietrificata al bosco di Birnam*, in "Giornale di diritto amministrativo", 1999, pp. 843 e seguenti. L'immagine della foresta pietrificata, utilizzata dall'autrice, è stata a sua volta tratta da una celebre metafora formulata nel 1988 da Giuliano Amato, che in quei termini aveva definito il sistema creditizio italiano.

[3] Si veda S. Romano, *L'ordinamento giuridico*, Spoerri, Pisa 1918, rist. Sansoni, Firenze 1977, pp. 7-8: "il diritto, in ciò che ha di culminante e, quasi, si direbbe, di più essenziale, è principalmente pubblico. [...] [Il diritto privato] è, senza dubbio, una semplice specificazione del primo, una delle sue forme e direzioni, una sua diramazione. Non soltanto esso è sospeso al diritto pubblico, che ne costituisce la radice e il tronco, ed è necessario alla sua tutela, ma è dal diritto pubblico continuamente, per quanto a volte silenziosamente, dominato".

[4] A. Sandri, *Struttura costituzionale ed epoche dell'economia. Indagini sull'evoluzione eterogenea della costituzione politica*, Editoriale Scientifica, Napoli 2018, p. 113.

[5] Si allude al saggio di R.A. Ventura, *La guerra di tutti. Populismo, terrore e crisi della società liberale*, Minimum fax, Roma 2019.

[6] Si veda R.A. Ventura, *Radical choc. Ascesa e caduta dei competenti*, Einaudi, Torino 2020.

[7] Si veda A. Garapon, J. Lassègue, *Justice digitale*, Puf, Paris 2018; il volume è stato da poco edito anche in italiano *Giustizia digitale. Determinismo tecnologico e libertà*, il Mulino, Bologna 2021; si veda anche A. Garapon, *La despazializzazione della giustizia*, Mimesis, Milano 2021.

[8] Si veda J. Bridle, *Nuova era oscura*, tr. it. F. Viola, Nero, Roma 2019, ed. or. *New Dark Age: Technology and the End of the Future*, Verso Books, New York 2018.

[9] Si veda D. Mask, *Le vie che orientano. Storia, identità e potere dietro ai nomi delle strade*, Bollati Boringhieri, Torino 2020.

[10] Ivi., pp. 331-332.

[11] Si veda il contributo "propositivo" offerto da D.-U. Galetta, G. Carullo, *L'app Immuni quale requisito per lo svolgimento di attività a rischio (di diffusione del contagio)? Una proposta per incentivare l'uso delle ICT nella lotta alla pandemia*, in "CERIDAP-Rivista Interdisciplinare sul Diritto delle Amministrazioni Pubbliche", 4, 2020, 124 ss.

[12] Per un'introduzione si veda F. Cortese, *Il nuovo diritto delle città: alla ricerca di un legittimo spazio operativo*, in G.F. Ferrari (a cura di), *Smart City. L'evoluzione di un'idea*, Mimesis, Milano 2020, 79 ss.

[13] Per l'uso di questo termine si veda F. Cortese, *Riuso e rigenerazione tra Stato, Regioni e autonomie locali*, in E. Fontanari, G. Piperata (a cura di), *Agenda Re-cycle. Proposte per reinventare la città*, il Mulino, Bologna 2017, 41 ss.

[14] V., per tutti, E. Chiti, *La rigenerazione di spazi e beni pubblici: una nuova funzione amministrativa?*, in F. Di Lascio, F. Giglioni (a cura di), *La rigenerazione di beni e spazi urbani. Contributo al diritto delle città*, il Mulino, Bologna 2017, 51 ss.

STATO AMMINISTRATIVO E IL PARADIGMA DELLA SELVA

GIUSEPPE PIPERATA

1. UNA PREMESSA

Oggetto del presente intervento è l'esame di alcune interessanti dinamiche che riguardano le relazioni esistenti tra il diritto pubblico e il paradigma della selva, tema che può essere utilmente considerato specialmente con riferimento al ruolo dei poteri amministrativi nella regolazione del patrimonio silvano, nonché nel confronto e bilanciamento dei numerosi interessi che esso evoca.

Per offrire un'analisi puntuale delle diverse questioni, il ragionamento può essere sviluppato in quattro parti. Nella prima, in una prospettiva più generale, l'attenzione verte sul rapporto tra la selva e il diritto; nella seconda, le riflessioni insistono sui "nemici" della selva, cioè su quegli interventi antropici che ne limitano il naturale sviluppo, influendo soprattutto sul binomio città-mondo rurale; la terza riflette sul rapporto tra l'approccio tradizionale dei poteri amministrativi, diretti a contenere l'espansione della selva, e l'attuale controtendenza, incline ad avviare un percorso di riconoscimento giuridico del "selvaggio", che presti maggiore attenzione alla natura; infine, nella quarta parte, sono individuati alcuni nuovi scenari e interrogativi su cui oggi il giurista è chiamato a riflettere nel momento in cui si relaziona al paradigma della selva.

2. SELVA E DIRITTO

Nella prospettiva giuridica, il tema "selva e diritto" implica un rapporto che può essere declinato almeno in due diverse accezioni: il diritto della selva e la selva del diritto.

Con la prima accezione proposta si intende sottolineare che la selva è uno degli oggetti di cui il diritto si interessa, considerando che esso si occupa – ovviamente – anche di questioni legate alla natura, regolando aspetti che riguardano i patrimoni naturali, come, ad esempio, quello forestale[1]. In questo settore, il diritto ha sempre mostrato grande attenzione verso i nuovi interessi emergenti e pronta capacità di adeguarsi alle principali innovazioni richieste dalle trasformazioni in atto: si pensi alla regolazione delle aree naturali per tramite della l. n. 394/1991, al Testo unico dell'ambiente (d.lgs. n. 152/2006), o ancora alla revisione del diritto del paesaggio di cui al d.lgs. n. 42/2004, solo per citare alcune delle normative più note.

Se, invece, la prospettiva da seguire è quella della selva del diritto, allora il riferimento è alle principali metafore della selva che oggi valgono anche per il diritto, in quanto possono servire per definirne alcune manifestazioni. Basti pensare all'"oscurità", che se vista in relazione al diritto può descrivere anche un lin-

guaggio normativo troppo spesso burocratico, di difficile comprensione e caratterizzato da eccessiva tecnicalità; oppure, alla "inaccessibilità", cioè alla tendenza del mondo giuridico e dei pubblici poteri ad apparire come spazi inaccessibili per il comune cittadino; o, ancora, al "disordine", condizione facilmente riscontrabile nel mondo giuridico in presenza di stratificazioni normative o di sovrapposizioni competenziali tra istituzioni, che rendono spesso disordinato il contesto regolativo di riferimento per la società e all'interno del quale comunità e singoli sono chiamati a muoversi. Si tratta di metafore che, tra l'altro, oltre che al diritto possono essere anche applicate alla pubblica amministrazione e alle istituzioni in generale.

Pertanto, se rappresentato attraverso le metafore della selva, il diritto perde quella sua naturale funzione ordinatrice e si trasforma in un fenomeno che presenta rilevanti criticità. Non è un caso, allora, che oggi molti degli indirizzi legislativi di riforma si muovano proprio nella direzione di correggere le disfunzioni sopra segnalate. Parole come partecipazione, trasparenza, semplificazione, digitalizzazione sono sempre più spesso presenti nelle politiche del diritto e a queste ci si affida per ridurre l'oscurità delle norme e il disordine dei sistemi giuridici, nonché migliorare i rapporti con le istituzioni.

Tuttavia, in questa sede è il diritto della selva che desta maggiore interesse, poiché davanti al nuovo paradigma della natura selvaggia il diritto stesso può contribuire alla definizione di una rivisitata alleanza tra la natura e la società, aiutando a risolvere i conflitti tra la selva e i suoi nemici tradizionali, e anche a riscrivere i rapporti che essa vanta con le istituzioni e le persone. Il paradigma della selva, infatti, sta cambiando, poiché "ciò che è selvaggio" non rappresenta più solo un pericolo e una fonte di paura, ma oggi appare sempre più spesso un alleato dell'uomo e delle istituzioni per reagire a pericoli ancora maggiori: la selva allora diventa spazio dove trovare "rifugio"♌ dagli effetti terribili di pandemie o di altre crisi sanitarie, diventa strumento per correggere gli effetti negativi dei cambiamenti climatici, rappresenta una nuova dimensione spaziale del vivere e dell'abitare, diventa risorsa su cui operare per conquistare nuove sicurezze.

Si tratta di cambiamenti che – è evidente – richiedono, in maniera non più procrastinabile, anche di definire un nuovo diritto pubblico degli spazi e del loro utilizzo.

3. LA SELVA E I SUOI NEMICI

Tradizionalmente la selva ha avuto tre nemici: le città e il conseguente sviluppo delle aree urbane; le infrastrutture del progresso, che un tempo erano, ad esempio, le strade e, a seguito della rivoluzione industriale, sono state le fabbriche e, più in generale, i complessi edilizi legati alla produzione su larga scala; infine, l'agricoltura, che ordina la natura tramite attività organizzate, sottoponendola a processi produttivi non spontanei, che contrastano con il libero sviluppo della selva.

La contrapposizione più rilevante, nella quale i conflitti segnalati si collocano, è però quella tra città e mondo rurale. Del resto, come è stato autorevolmente segnalato, "le trasformazioni qualitative nel rapporto tra città e campagna hanno cambiato l'Italia"⇓. La selva, quindi, rappresenta il paradigma della natura che prova a imporsi dentro e fuori la città, attraverso processi costanti e spontanei di occupazione e riconquista di spazi.

4. IL PARADIGMA DELLA SELVA E IL RUOLO DEL DIRITTO E DEI PUBBLICI POTERI

Per molto tempo, il diritto ha favorito processi di intervento dei pubblici poteri diretti a guidare e organizzare l'espansione dei ricordati fattori rispetto alla presenza di contesti selvaggi. Tra i diversi esempi che possono farsi, si ricorda la progressiva importanza acquisita nel nostro ordinamento dal diritto urbanistico e dalle politiche pianificatorie, ma anche il riconoscimento legislativo delle dinamiche di tutela di ambienti naturali, inizialmente, nella sola prospettiva estetica. In questo secondo caso, si pensi al concetto di paesaggio, che almeno fino all'inizio di questo secolo non ha realmente valorizzato il connubio tra bellezza *in sé* e interventi antropici, o alle politiche di tutela degli alberi monumentali (di cui un valido esempio è la l. reg. Emilia-Romagna n. 2/1977), o ancora alla valorizzazione degli stessi all'interno di giardini, parchi e, più in generale, delle aree destinate a verde urbano.

Tuttavia, ultimamente, è possibile registrare alcune innovazioni che, muovendosi in controtendenza rispetto a quanto detto, definiscono un cambio di direzione alla cui origine c'è un mutamento nei rapporti tra città e natura.

Questa inversione di tendenza consiste in un nuovo riconoscimento giuridico del "selvaggio", ben evidenziata da diversi elementi, tra cui il fatto che il confine tra l'ambiente urbano e l'ambiente naturale non è più nitido, né tantomeno netto, per effetto di alcuni fenomeni che sempre più spesso connotano le dimensioni spaziali e che sono rappresentati dalla elasticità dei territori e dalla dinamicità dei confini⩚. Altre ragioni di tale riconoscimento sono, poi, da ricercarsi, da un lato, nei limiti al consumo di suolo definiti da vari legislatori regionali (si pensi, ad esempio, alla l. reg. Veneto n. 14/2017) e, dall'altro, nella centralità della legislazione di tutela dei parchi naturali e della legisla-

zione forestale, nel nuovo concetto di paesaggio, incentrato sul connubio tra estetica e interventi antropici, nella legislazione di promozione del paesaggio agrario e del verde urbano, ecc. [7]

5. IL GIURISTA E IL NUOVO PARADIGMA DELLA SELVA

Davanti ai cambiamenti ricordati, il giurista non può rimanere immobile, fermo alle impostazioni del passato, ma deve porsi alcuni interrogativi e approfondire alcuni nuovi scenari interpretativi e concettuali [8].

Per prima cosa, davanti ai cambiamenti ricordati, deve andare alla ricerca delle invarianti, cioè dei profili che non cambiano neppure a seguito dei mutamenti nel rapporto tra città e mondo della selva. L'invariante più significativa consiste nella conferma della selva come patrimonio, questione che pone a sua volta diversi interrogativi: le differenze tra la selva e l'ambiente e le conseguenti differenze sotto il profilo regolativo; la titolarità della selva e il relativo regime proprietario; le modalità di tutela e gestione. In particolare, quest'ultimo profilo richiama temi che ci portano ancora più lontano, in merito alle possibili modalità di utilizzo della selva anche in una prospettiva economica, indagando chiaramente anche i limiti di questa destinazione.

In un secondo momento, il giurista deve riflettere sulle nuove funzioni (urbane e non) per la selva, che comportano interessanti sfide. Tra queste, il ripensamento della pianificazione, non solo urbanistica, la definizione di processi di rigenerazione urbana attraverso il patrimonio silvano; la promozione di nuove figure professionali che possano muoversi in questo ambito; il riconoscimento della selva attraverso diritti e doveri della cittadinanza attiva e il rapporto della selva con la nuova cornice concettuale dei beni comuni.

Infine, il giurista dovrebbe offrire un sostegno progettuale nella definizione di (nuovi) strumenti per la soluzione di (vecchi) conflitti. A oggi, infatti, gli strumenti di azione a nostra disposizione sono quelli del passato, possiamo però provare ad adeguarli all'approccio richiesto dal nuovo paradigma della selva. Disponiamo, ad esempio, di una disciplina che regola molti fenomeni ambientali, occupandosi incidentalmente anche del "naturale non spontaneo" (come, ad esempio, la normativa sul verde urbano), ma che potrebbe essere utilizzata anche per regolare forme di invasione del "selvaggio". Ma al giurista si chiede uno sforzo maggiore, più coraggio e disponibilità all'innovazione, dato che il nuovo paradigma della selva sollecita l'adozione di strumenti *ad hoc* in ragione delle sue peculiarità. È una sfida, che come giuristi non possiamo non raccogliere.

[6] Si veda F. Di Lascio, G. Piperata, *La disciplina giuridica del patrimonio naturale e dei beni pubblici naturali in Italia*, in F. Lopez Ramon (a cura di), *El patrimonio natural en Europa y Latinoamérica*, in "Monografías de la Revista aragonesa de administración pública", XVII, Zaragoza 2018, 91 ss.

[7] S. Marini, *Nella selva/ Wildness*, in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria/ Journal of Architecture, Arts & Theory", 3, 2020, p. 11.

[8] E. Sereni, *Agricoltura e mondo rurale*, in AA. VV., *Storia d'Italia. I caratteri originali. Il territorio e l'ambiente*, Einaudi-Il Sole 24 Ore, Torino-Milano 1972-2005, 136 ss.

[9] Si veda S. Mezzadra, *Metamorfosi di un solco. Terra e confini*, in "Parolechiave", 1, 2018, 41 ss.

[10] Per un approfondimento Si veda M. Brocca (a cura di), *I boschi e le foreste come frontiere del dialogo tra scienze giuridiche e scienze della vita*, Editoriale Scientifica, Napoli 2014.

[11] Sulla necessità di ripensare un nuovo approccio anche giuridico al rapporto tra uomo e natura, Si veda M. Serres, *Il contratto naturale* (1991), Feltrinelli, Milano 2019, ed. or. *Le contrat naturel*, F. Bourin, Paris 1990. Nella stessa direzione si muovono U. Biemann e P. Tavares, *Forest law / Foresta giuridica*, Nottetempo, Milano 2020.

LA SELVA NELLA CITTÀ: STATO DELL'ARTE E PANORAMA GIURIDICO

MARCO BROCCA

1. I TERMINI DEL RAPPORTO GIURIDICO

Il tema della "selva nella città" non conosce nel mondo giuridico una regolamentazione autonoma e unitaria e i due termini mantengono una separatezza e reciproca indifferenza, anzi il loro accostamento è visto come una contraddizione in termini, secondo una concezione ancora tributaria di quell'impostazione antropologica che vede nei boschi e nelle foreste luoghi impervi e oscuri, per questo realtà evocative di insicurezza e di difficile controllo, mentre le città, protette dalle mura cittadine, sarebbero luoghi sicuri; ovvero secondo quella concezione più evoluta che vede nei boschi dei luoghi da scoprire, da esplorare, da visitare per i vantaggi che offrono in termini di benessere psico-fisico (estetica, amenità, qualità dell'aria, ecc.), condizione che risalta proprio perché contrapposta agli stili di vita tipici della città.

La progressiva consapevolezza, anche da parte del legislatore, della multifunzionalità dei boschi ha contribuito solo in minima parte a giustificare e sollecitare questo accostamento, che rimane un dato marginale. Un riferimento utile è al fenomeno della "forestazione urbana", ampiamente caldeggiato dal mondo scientifico, ma ancora trascurato dal legislatore, specie quello nazionale. Il termine deriva da quello inglese *urban forestry*, il quale indica la disciplina che si occupa dello studio e dello sviluppo del verde nelle aree urbane e che secondo un'accezione stretta inerisce alla diffusione delle formazioni boschive in ambito urbano e in un'accezione più lata ricomprende ulteriori misure, come lo sviluppo di orti urbani, la progettazione di parchi e giardini pubblici, la realizzazione di tetti e facciate verdi.

Il canone della multifunzionalità ha ispirato progressivamente la normativa in materia di boschi: all'inziale disciplina dettata dal codice civile e dalla normativa speciale (r.d.l. n. 3267/1923, la cosiddetta legge Serpieri) incentrata sulla componente economica del bene-bosco, per la sua capacità di generare prodotti, primari (legname) e secondari (erba, frutti, resine, ecc.), si è affiancata quella posta a presidio della funzione ambientale (l. n. 353/2000 sugli incendi boschivi; l. n. 431/1985 secondo cui il bosco è zona di interesse ambientale, ecc.), sino all'emersione di quel filone normativo che valorizza la dimensione sociale e culturale dei boschi, la cosiddetta terza dimensione dei boschi di cui parla l'ecologo Sismel già negli anni Settanta (il bosco come bene paesaggistico, d.lgs. n. 42/2004; i boschi didattici secondo la legislazione regionale). Più recentemente il testo unico forestale (d.lgs. n. 34/2018), ha recepito il canone della multifunzionalità configurandolo come principio e, al contempo, obiettivo della nuova disciplina forestale (art. 2, c. 1, lett. b: "promuovere la gestione attiva e razionale del patrimonio forestale nazionale al

fine di garantire le funzioni ambientali, economiche e socio-culturali") e, in particolare, come principio ispiratore ed elemento costitutivo della nuova concezione di gestione forestale (la cosiddetta gestione sostenibile o attiva: art. 3, c. 2, lett. b).

L'accostamento del mondo boschivo alla dimensione urbana muove dalla consapevolezza che la citata multifunzionalità può riferirsi anche al contesto urbano dove, anzi, l'effetto utile può amplificarsi: la densità abitativa elevata nei centri urbani (si calcola che nel 2050 la popolazione mondiale che vivrà nelle città sarà il 66% del totale) e, simmetricamente, la consistenza dei fenomeni di inquinamento in città enfatizzano la necessità e, al contempo, favoriscono le condizioni perché le aree verdi possano esplicare al meglio le utilità ambientali; peraltro, nel contesto urbano le aree verdi rappresentano per ampie fasce di popolazione la più immediata, se non esclusiva, occasione di contatto con la natura.

Il connubio tra "promozione del verde" e "ambito locale" è una delle linee direttrici del modello di sviluppo delle cosiddette città verdi e la forestazione urbana è tra le misure più ricorrenti in programmi e documenti strategici internazionali. Tra questi, la Strategia dell'UE sulla biodiversità per il 2030 (Comunicazione della Commissione europea del 20 maggio 2020, COM2020-380) sottolinea l'importanza di politiche di "inverdimento" delle aree urbane anche attraverso la creazione di boschi in città (punto 2.2.8) e la nuova Strategia forestale europea, in corso di approvazione (da ultimo, si veda la Risoluzione del Parlamento europeo dell'8 ottobre 2020), pone tra gli obiettivi prioritari l'incremento forestale in ambito urbano sulla base dell'acquisita consapevolezza degli effetti positivi delle foreste nell'ambiente cittadino.

Il collegamento tra boschi e dimensione urbana, sebbene non di immediata evidenza, appare denso di potenzialità applicative e offre spunti di interesse anche al giurista perché delinea nuove prospettive e chiavi di lettura delle politiche pubbliche, specie quelle orientate al paradigma dello sviluppo sostenibile, che faticano a emanciparsi da approcci tradizionali incentrati sulla specialità e sulla separatezza dei settori a favore di una visione di tipo integrato e sistemico, qui invece necessaria per accostare categorie *prima facie* distanti.

2. LA FORESTAZIONE URBANA

A livello interno la forestazione urbana, qui intesa nell'accezione stretta di creazione o recupero di formazioni boschive in città, rappresenta uno di quei settori in cui le iniziative, dapprima episodiche poi ricorrenti, di tipo volontario e di livello locale, hanno preceduto e, in qualche misura, sollecitato l'attenzione del legislatore, con l'ulteriore precisazione che l'intervento del legislatore statale è stato anticipato da quello regionale. In altre parole, si tratta di esperienze che, pur riflettendo esigenze comuni, denotano sensibilità e attivismo differenti tra i territori, producendo altresì un effetto emulativo veicolato sino al livello statale, rinforzato peraltro da ulteriori sollecitazioni di fonte internazionale.

Significativa è l'esperienza degli anni Settanta promossa da *Italia Nostra* nel comune di Milano denominata "Boscoincittà", cui sono seguite molteplici esperienze virtuose che tuttora sono attivate attraverso forme di partenariato pubblico-privato, come quella recente di "Forestami", che vede il coinvolgimento di diversi attori, istituzionali e non, e prevede l'ambizioso progetto di piantare tre milioni di alberi nel territorio della Città metropolitana di Milano.

Se si guarda il dato normativo, si noterà che esso è ancora scarno: neanche la l. n. 10/2013, pure specificamente dedicata allo "sviluppo degli spazi verdi urbani", rivolge autonoma attenzione al tema, che riconduce ai canoni e ai modelli di intervento per l'incremento del patrimonio arboreo urbano.

Più recentemente uno specifico riferimento compare nel cosiddetto decreto clima (d.l. 14 ottobre 2019, n. 111, convertito con modificazioni dalla l. 12 dicembre 2019, n. 141). Una specifica disposizione, infatti, è dedicata alle "azioni per la riforestazione" (art. 4) ed è interessante notare, da un lato, la tipologia delle misure propugnate, tra le quali rileva "la creazione di foreste urbane e periurbane" (c. 1), dall'altro, l'ambito spaziale di applicazione che è identificato con il territorio delle città metropolitane, ossia quegli enti istituzionali, formalmente previsti dalla l. 7 aprile 2014, n. 56, rappresentativi delle realtà urbane più popolose e complesse dal punto di vista socio-economico e urbanistico, che in quanto tali avvertono maggiormente le problematiche legate alle diverse forme di inquinamento. La norma promuove un programma – emblematicamente qualificato come "sperimentale", per ammettere lo stato ancora embrionale delle iniziative pubbliche – di forestazione urbana attraverso lo stanziamento di 15 milioni di euro per gli anni 2020 e 2021 ed è significativa anche l'impostazione di tipo progettuale e selettivo data all'iniziativa, nel senso che esclude lo stanziamento "a pioggia" dei fondi a favore degli enti locali e impone l'attivismo degli stessi che devono predisporre e presentare tempestivamente un'apposita proposta progettuale. Un decreto ministeriale (d.m. 9 ottobre 2020) ha specificato modalità di presentazione dei progetti, requisiti di ammissibilità, nonché i criteri di valutazione degli stessi: è interessante notare che questi criteri riflettono la multifunzionalità del verde, valorizzando specialmente la valenza ambien-

tale (assorbimento di CO_2, rimozione di inquinanti atmosferici, aumento di biodiversità, inserimento in reti di aree protette, ecc.) e quella sociale (fruibilità e accessibilità del pubblico, riqualificazione delle aree, coinvolgimento della comunità locale nella pianificazione e gestione dell'area, ecc.).

Maggiori riferimenti normativi sono rinvenibili nella legislazione regionale. Possono citarsi, ad esempio, l'art. 21 l.r. Emilia-Romagna, 21 dicembre 2017, n. 24, che ricomprende le foreste urbane nell'ambito delle "dotazioni ecologiche e ambientali", le quali costituiscono un nucleo di opere, interventi e spazi essenziali e irrinunciabili nell'ambito della pianificazione urbanistica comunale; l'art. 2 l.r. Toscana, 23 luglio 2012, n. 41, che include la forestazione urbana tra gli interventi di sostegno regionale per la qualificazione e valorizzazione del sistema verde urbano; l'art. 55 l.r. Lombardia, 5 dicembre 2008, n. 31, testo unico forestale, che promuove il progetto "grandi foreste" da realizzare anche nei contesti urbani; l'art. 15 reg. Campania 28 settembre 2017, n. 3, regolamento forestale regionale, che definisce la categorie dei "boschi urbani" e vi ricollega determinate misure di sostegno. Più spesso, si è in presenza di atti regionali di programmazione e pianificazione che prevedono e incentivano interventi di forestazione urbana: tra questi, ad esempio, il Programma "10.000 ettari di nuovi boschi e sistemi verdi multifunzionali" approvato dalla regione Lombardia (del. giunta reg. 20 dicembre 2016, n. 8/3839); la delibera della giunta reg. Marche (dell'1 dicembre 2008, n. 1756), che definisce i criteri per la formazione di bandi per l'assegnazione di contributi utili alla realizzazione di progetti di valorizzazione del sistema naturalistico regionale in ambito urbano e periurbano; il Piano per l'attivazione delle iniziative connesse alla pianificazione forestale della regione Veneto (delibera dell'11 dicembre 2007, n. 3956); il piano paesaggistico pugliese (approvato con delib. giunta reg. n. 176 del 16 febbraio 2015), che prevede tra i progetti territoriali la creazione di parchi CO_2, quale proposta di forestazione urbana nelle zone produttive o industriali per dotarle di aree di compensazione ambientale.

3. LA CATEGORIA GIURIDICA DEL "VERDE URBANO"

Il tema dei boschi in città attende ulteriori sviluppi normativi, peraltro nella sua definizione giuridica un contributo importante può derivare dalla riconduzione a categorie e paradigmi giuridici consolidati, tra i quali quello più contiguo è il cosiddetto verde urbano. L'operazione appare di interesse per una duplice, biunivoca ragione: la forestazione urbana può offrire nuovi ambiti esemplificativi per verificare la funzionalità, la tenuta o i possibili sviluppi di categorie tradizionali; queste ultime, a loro volta, concorrono in modo determinante alla definizione del regime giuridico del bene considerato. L'operazione non è di poco conto se si considera che la categoria qui richiamata – il verde urbano – evoca una normativa alquanto eterogenea e il suo statuto deriva dalla sommatoria di diverse fonti, le quali se, da un lato, testimoniano la ricchezza e la multidimensionalità del tema, dunque la pluralità di interessi sottesi riconosciuti anche dall'ordinamento, dall'altro soffrono tuttora di un'insufficiente sistematizzazione o, quantomeno, di un adeguato coordinamento.

3.1 LA LETTURA DEL DIRITTO URBANISTICO

Paradigmatico è il diritto urbanistico che ha dato una prima e tuttora importante chiave di lettura al tema del verde urbano, riconoscendone autonomia e rilevanza giuridica, ma anche una pluralità di qualificazioni. La categoria, infatti, si declina in (almeno) quattro sottocategorie – verde pubblico, verde agricolo, verde attrezzato, verde privato – che evocano peculiari aspetti del tema e riflettono una pratica amministrativa particolarmente vivace, ma anche non immune da profili problematici.

Se il verde pubblico richiama uno specifico standard urbanistico (l. 6 agosto 1967, n. 765; d.m. 2 aprile 1968, n. 1444), che, come noto, costituisce un limite di fonte legale alla potestà, ampiamente discrezionale, di pianificazione urbanistica propria degli enti comunali e denota la consapevolezza del legislatore di ritenere il verde una delle componenti essenziali e infungibili per la buona qualità dell'habitat urbano, il verde agricolo attiene alla tecnica urbanistica della zonizzazione. Il riferimento è alla "zona agricola" (zona E), che costituisce una delle zone urbanistiche predefinite dal legislatore – il medesimo che è intervenuto con l'introduzione degli standard urbanistici – in cui deve suddividersi il territorio comunale e che riflettono le caratteristiche e vocazioni dei suoli e, al contempo, richiamano corrispondenti regimi sugli usi e sulle destinazioni consentite. Del tutto peculiare è la "storia" di questa zona urbanistica. Nata con le intenzioni del legislatore di rivitalizzare il settore dell'agricoltura, destinando aree determinate del territorio comunale alle pratiche agricole, in un momento storico (quello degli anni Sessanta) in cui l'Italia aveva virato con decisione verso l'industrializzazione e la terziarizzazione del sistema economico, in verità l'esperienza amministrativa mostra un diverso significato della categoria: quello della zona agricola come "area di risulta", residuale rispetto alle altre aree ed essenzialmente libera perché connotata da una sostanziale inedificabilità. Questa accezione conoscerà ulteriori declinazioni: la zona agricola come area di attesa, da preservare

provvisoriamente nella prospettiva di una futura utilizzabilità in chiave residenziale o industriale, ovvero l'accezione per cui l'area è utilizzabile per interventi che non possono essere convenientemente localizzati in altre parti del territorio comunale (depositi di esplosivi, canili, discariche, ecc.).

Più recentemente si è affermata un'ulteriore applicazione, che ravvisa nella zona agricola un'area servente all'esigenza di preservare i valori naturalistici del territorio. L'accezione muove anch'essa dalla riconosciuta vocazione della zona agricola all'inedificabilità del territorio e fa leva sull'idea che mantenere inedificate certe aree impedisce il consumo del suolo e, simmetricamente, offre alla collettività condizioni di vivibilità e fruibilità delle risorse ambientali. In altre parole, la destinazione agricola di un territorio, implicandone la sua inedificabilità, vale per contenere l'espansione urbana e, per questa via, funge da presidio di tutela del territorio nella sua valenza ambientale.

Queste diverse accezioni risultano sostanzialmente avallate dalla giurisprudenza amministrativa, la quale, muovendo dalla connotazione in senso urbanistico della zona agricola con il corollario della sostanziale inedificabilità, ritiene che lo scopo essenziale sotteso alla qualificazione agricola di un'area è di garantire un ragionevole equilibrio tra aree edificate e aree libere, con l'effetto che essa non è ricognitiva di un uso o anche solo di una vocazione a fini agricoli dell'area, pertanto non è *a priori* ostativa di qualsivoglia intervento urbanisticamente rilevante. Nelle argomentazioni dei giudici il riconoscimento dell'"accezione ambientale" della zona agricola non trova preclusioni bensì conforto a livello costituzionale, nell'art. 9 della Costituzione, perché è ritenuta un'applicazione esemplificativa della valenza trasversale dell'interesse ambientale e del suo essere un "valore" (ai sensi dell'art. 9 della Costituzione), in quanto tale da perseguire con politiche e strumenti pubblici ulteriori a quelli propri del settore ambientale.

Il tema del verde urbano rileva anche rispetto alla zona urbanistica F, che comprende le aree destinate ad attrezzature di interesse generale, categoria eterogenea di beni, di proprietà pubblica e privata, destinati all'uso collettivo, tra le quali rientrano anche le aree verdi (cd. verde attrezzato). Nella lettura della giurisprudenza il verde costituisce esso stesso "l'attrezzatura pubblica o privata di uso pubblico" cui si ricollega "la fruizione del verde da parte della collettività [che] ne è la funzione tipica nell'ambito dell'organizzazione generale del territorio comunale", con l'effetto che qualora nell'area siano ammesse altre attrezzature (commerciali, sportive, culturali, ecc.) esse sono possibili solo se serventi e compatibili rispetto al verde. La giurisprudenza ha

chiarito, altresì, che si tratta di vincolo di tipo conformativo (dunque non indennizzabile e non soggetto a scadenza temporale) e non espropriativo, sulla base della considerazione che un simile vincolo non svuota il diritto di proprietà né sul piano della disponibilità né su quello dell'utilizzabilità del bene, perché le attrezzature connesse al "verde attrezzato" sono realizzabili anche per iniziativa privata, sebbene sia di tutta evidenza che la tipologia degli interventi e delle opere realizzabili sia alquanto ristretta. Medesima natura conformativa, peraltro a impatto maggiore sul diritto di proprietà, è rinvenibile nel cosiddetto verde privato, vincolo che comporta in capo al proprietario il mantenimento dell'area alla destinazione di giardino o prato. Come ha chiarito la giurisprudenza, si tratta di vincolo che, pur comportando la sostanziale inedificabilità, non impedisce la fruibilità del bene da parte del suo proprietario e non è preordinato all'espropriazione per la realizzazione di opere pubbliche; esso è espressione della potestà pianificatoria comunale, tipicamente discrezionale, e vale a regolare la proprietà privata e a conformarla rispetto a obiettivi generale, costituendo – come il verde attrezzato – una significativa applicazione dell'art. 41, c. 2, della Costituzione che assegna alla proprietà privata anche una funzione sociale.

3.2 LA LEGGE N. 10/2013 E IL "SISTEMA" DI AMMINISTRAZIONE DEL VERDE URBANO

La l. 14 gennaio 2013, n. 10, "Norme per lo sviluppo degli spazi verdi urbani", rappresenta la prima legge in Italia specificamente dedicata al tema del verde urbano. Si tratta di una legge che prevede molteplici misure, di tipo organizzativo e funzionale, di contenuto eterogeneo e di valenza non solo prescrittiva, ma anche educativa e simbolica, segno della volontà del legislatore di elevare la questione del verde urbano al centro delle politiche pubbliche, riconoscendovi un interesse pubblico, autonomo e qualificato, e al contempo di far leva sull'informazione e sulla sensibilizzazione delle collettività.

Di chiara portata simbolica (evocativa, peraltro, dello scopo pratico di incrementare il patrimonio arboreo pubblico) sono le disposizioni che istituiscono la "Giornata nazionale degli alberi" (art. 1) e rivitalizzano l'operazione denominata "un albero per ogni neonato" (art. 2). Anche la misura di tipo organizzativo, consistente nell'istituzione presso il Ministero dell'Ambiente di un "Comitato per lo sviluppo del verde pubblico", denota l'intento del legislatore di innescare una riflessione sul tema e avviare un percorso fatto di analisi del settore, avanzamento di proposte anche normative e consulenza agli enti interessati, in una sorta di *work in progress* inaugurato dalla stessa legge. In questo percorso emerge un'ulteriore opzione di interesse: quella di 'costruire' un sistema di amministra-

zione del verde urbano imperniato su di una sequenza ordinata e graduale, quasi gerarchica, di funzioni e strumenti che muove dalla programmazione strategica, progredisce con la regolamentazione e la pianificazione e approda alla gestione e questo processo veicola dal livello statale a quello locale.

Spetta al Comitato predisporre un apposito "piano nazionale", che è stato approvato, d'intesa con la conferenza unificata, nel 2018 ed è stato intitolato significativamente "Strategia nazionale del verde urbano": la denominazione si spiega con il fatto che non si tratta di un vero e proprio piano, perché non ha un impatto diretto sul territorio, né di un programma perché non determina azioni e misure specifiche di intervento né prevede finanziamenti. L'obiettivo è la definizione di criteri e linee guida per la realizzazione di aree verdi permanenti, peraltro la qualificazione in chiave strategica vuole denotare la prospettiva seguita dal soggetto proponente che aspira a considerare il tema secondo una visione globale e integrata, attenta a confrontarsi e raccordarsi con altri documenti strategici, di fonte nazionale e internazionale, che impattano con il tema del verde pubblico, come la Strategia energetica nazionale-Sen, la Strategia della Biodiversità nazionale ed europea, la Strategia europea sulle infrastrutture verdi e il World Forum on Urban Forest.

La Strategia si fonda su tre obiettivi e altrettante azioni strategiche. Gli obiettivi attengono alla capacità del verde urbano di produrre servizi ecosistemici, declinati nella conservazione della biodiversità, nel mitigamento climatico e nel miglioramento della salute e del benessere dei cittadini. Le azioni strategiche riguardano la sensibilizzazione ed educazione ambientale, l'implementazione delle misure di intervento negli strumenti di programmazione e pianificazione, il monitoraggio dell'attuazione della Strategia.

La Strategia intende stimolare un processo di cambiamento, culturale prima che normativo, che conduca alla piena consapevolezza dei molteplici benefici del verde pubblico e, per questo, ha come destinatari tutti i soggetti pubblici nonché la società civile.

Nel percorso immaginato dalla legge il livello amministrativo ritenuto ottimale è quello locale, in particolare quello degli enti comunali che sono ritenuti gli interlocutori privilegiati del Ministero, ai quali la legge imputa diversi strumenti di settore, utili a guidare il governo del verde pubblico.

Anzitutto rileva, per la valenza normativa, il regolamento del verde urbano, che trova legittimazione nella potestà regolamentare propria degli enti locali (art. 117, c. 6, della Costituzione). Si tratta di atto non obbligatorio, salva la precettività disposta da alcune leggi regionali (ad es. l.r. Marche 23 febbraio 2005, n. 6, art. 20, c. 6, come modificato dalla l.r. 18 marzo 2014, n. 3), di competenza del consiglio comunale, la cui adozione appare estremamente utile perché può fornire un'adeguata regolamentazione di molteplici aspetti, procedurali e sostanziali, relativi alla tutela, alla gestione e alla fruizione del patrimonio arboreo e delle aree verdi. Può definire, tra l'altro, i criteri per il censimento, le norme per la corretta manutenzione del verde, le procedure di autorizzazione degli interventi sugli alberi, le norme sulla fruizione delle aree, la disciplina di affidamento e gestione a soggetti terzi, le prescrizioni tecniche da recepire nei capitolati di gara, le modalità per l'attivazione, anche da parte privata, di iniziative promozionali, come la giornata nazionale dell'albero.

Il censimento è operazione preliminare e funzionale alla corretta gestione del verde, perché mira alla ricognizione del patrimonio arboreo: anche avvalendosi di sistemi informativi geografici, l'amministrazione può conoscere l'esatta consistenza del verde e può disporre di una serie di informazioni (tassonomia, caratteristiche biometriche, contesto ambientale, eventi climatici, fitopatologici e gestionali del passato, ecc.) utili a programmare e realizzare gli interventi a favore del verde. Si tratta di strumento conoscitivo non obbligatorio, sebbene la l. n. 10/2013 abbia enfatizzato la sua utilità in relazione a specifiche componenti, ponendo a carico dei comuni l'onere di censire gli alberi piantati in aree urbane di proprietà pubblica (art. 2, c. 1, lett. c) e gli alberi monumentali (art. 7, c. 2).

Il piano del verde si pone in linea di continuità con i precedenti strumenti: se il censimento è utile per avere contezza del patrimonio arboreo e il regolamento vale per disciplinarne gli usi, il piano serve per predefinire in modo organico e lungimirante le linee di gestione del verde, come la localizzazione delle nuove aree verdi, i criteri di scelta delle tipologie di specie arboree, i criteri per la realizzazione di nuove infrastrutture verdi, i meccanismi di finanziamento e di reperimento delle risorse per l'attuazione delle soluzioni progettuali, le modalità di informazione e partecipazione dei cittadini. Si tratta di piano volontario, che necessita anch'esso di approvazione consiliare e che si inserisce in un sistema regolatorio articolato: da un lato, si colloca sulla scia del censimento e del regolamento, ove esistenti; dall'altro si correla con il piano nazionale del verde pubblico (la cosiddetta Strategia) di cui è strumento attuativo, nonché, da altra visuale, con il piano regolatore comunale; rispetto a quest'ultimo si pone come piano di settore, idoneo a indirizzare le politiche urbanistiche, specialmente quelle incidenti sul verde urbano. La l. n. 10/2013 non lo prevede espressamente, sebbene incardini l'obiettivo della "previsione e realizzazione di grandi aree ver-

di" nell'ambito della pianificazione urbanistica (art. 6, c. 1, lett. e), sancendo in modo definitivo l'approccio urbanistico alla questione del verde urbano. La legislazione regionale valorizza questa impostazione includendo l'incremento del verde urbano tra gli obiettivi strategici del piano comunale (l.r. Emilia-Romagna, 21 dicembre 2017, n. 24), più spesso dei piani di riqualificazione/rigenerazione urbana (l.r. Puglia, 29 luglio 2008, n. 21; l.r. Lazio, 18 luglio 2017, n. 7) e non mancano casi in cui è espressamente previsto il piano del verde urbano (l.r. Calabria, 16 aprile 2002, n. 19; d.P.P. Bolzano, 22 novembre 2018, n. 31).

Questa sequenza ordinata di operazioni di tipo programmatico e pianificatorio è funzionale alla concreta gestione del patrimonio arboreo.

La cura del verde urbano costituisce, come ha chiarito da tempo la giurisprudenza un "servizio pubblico locale", formula che esprime la primarietà di un bisogno della collettività cui corrisponde l'obbligatorietà della sua istituzione e la doverosità della relativa erogazione da parte del soggetto pubblico, con i corollari della continuità della prestazione e della generalità dei beneficiari.

Che la fruizione del verde costituisca un bisogno essenziale della collettività è un'acquisizione giuridica consolidata. Si pensi, tra le diverse prospettive normative, al diritto urbanistico e al diritto tributario. Nello strumentario urbanistico il verde pubblico rileva come componente degli standard urbanistici, i quali, come già detto, sono parte essenziale e irrinunciabile del piano urbanistico comunale (d.m. n. 1444/1968), inoltre elementi legati al verde sono ricompresi nella categoria delle opere di urbanizzazione, primaria ("spazi di verde attrezzato", art. 16, c. 7, d.p.r. 6 giugno 2001, n. 380, t.u. edilizia, che recepisce l'art. 1, lett. b, l. 29 settembre 1964, n. 847) e secondaria ("aree verdi di quartiere", art. 16, c. 8, t.u. edilizia, che recepisce l'art. 1, lett. c, l. n. 847/1964), che esprimono quella dotazione di beni e servizi necessaria per rendere un'area idonea all'uso insediativo previsto dallo strumento urbanistico. Dal punto di vista della normativa sui tributi locali, la gestione del verde pubblico è stata ricondotta alla categoria dei "servizi indivisibili", ossia quei servizi che l'ente locale deve assicurare a favore della collettività senza poter frazionare l'erogazione, per la cui copertura è stato istituito un apposito tributo-Tasi (art. 1, c. 639, l. 27 dicembre 2013, n. 147, legge di stabilità 2014, ora abolito per effetto dell'art. 1, c. 738, l. 27 dicembre 2019, n. 160, legge di bilancio 2020).

Si tratta indubbiamente di un servizio dalle caratteristiche peculiari, che riflette la complessità dell'oggetto. La gestione spazia dalla progettazione e realizzazione di nuove aree verdi, alla manutenzione di quelle esistenti, alla riqualificazione di quelle degradate, alla cura colturale e alla gestione fitosanitaria delle

piante, alla garanzia delle condizioni di accessibilità da parte dei cittadini. In particolare, la manutenzione è l'attività costante di mantenimento dell'efficienza e della sicurezza dell'area verde nel suo complesso e nelle singole componenti. Secondo la concezione più avanzata essa si basa sul principio di gestione differenziata, corollario del paradigma della sostenibilità, per cui occorre definire livelli di manutenzione differenti in funzione non soltanto della tipologia della dotazione arborea che caratterizza l'area, ma anche della tipologia dell'area, della sua localizzazione e delle dimensioni, della destinazione d'uso e delle modalità di fruizione. È improntato a questo principio il documento predisposto dal Ministero dell'Ambiente, per il tramite del comitato per lo sviluppo del verde pubblico, che reca le "Linee guida per la gestione del verde urbano" (deliberazione n. 19/2017 del comitato).

Le modalità organizzative per la gestione del verde sono molteplici e spetta all'ente locale, in base a una valutazione di natura politico-amministrativa, scegliere la soluzione più appropriata. Le opzioni vanno dalla gestione diretta da parte dell'ente locale a formule di gestione indiretta, da parte di soggetti terzi collegati a vario titolo all'ente (azienda speciale, società *in house*, società mista, ecc.), sino all'esternalizzazione mediante affidamento a soggetti privati selezionati attraverso meccanismi di evidenza pubblica. In relazione alla manutenzione del verde l'esperienza dimostra che è frequente l'affidamento all'esterno del servizio, peraltro non in forma autonoma bensì congiunta con altri servizi, come quello di gestione dei rifiuti ovvero di igiene urbana. Come ha avuto modo di precisare il Ministero dell'Ambiente, per il tramite del comitato per il verde pubblico, l'affidamento congiunto dei servizi, pure fattibile e giustificabile per ragioni tecnico-operative nonché di economia di scala, non deve comportare una sovrapposizione dei regimi, perché dal punto di vista giuridico si tratta di servizi autonomi che impongono una distinta regolazione (deliberazione del comitato n. 6/2015).

Il tema del servizio di gestione del verde pubblico è rilevante per il conseguimento degli obiettivi ambientali previsti dal "Piano d'azione per la sostenibilità ambientale dei consumi nel settore della pubblica amministrazione". Si tratta di piano (introdotto dall'art. 1, c. 1126-1127, l. 27 dicembre 2006, n. 296, e approvato con d.m. 11 aprile 2008) che, muovendo dalla considerazione per cui l'ambito di approvvigionamento pubblico di beni e servizi può essere utile alla tutela dell'ambiente se ecologicamente orientato, prevede l'adozione di misure volte all'integrazione di esigenze di sostenibilità ambientale nelle procedure di acquisto pubblico. Tra queste misure, rileva la definizione di criteri (i cosiddetti criteri ambientali minimi-Cam), attinenti alle specifiche tecniche, alle

clausole contrattuali e ai criteri di selezione delle offerte, destinati a caratterizzare le suddette procedure per specifiche categorie merceologiche. La loro natura è vincolante, nel senso che le amministrazioni devono inserire nella documentazione progettuale e di gara almeno le specifiche tecniche e le clausole contrattuali contenute nei criteri ambientali minimi (art. 34 del d.lgs. 18 aprile 2016, n. 50, codice dei contratti pubblici). Tra le categorie merceologiche ritenute funzionali ai suddetti obiettivi ambientali è prevista la gestione del verde pubblico: il recente d.m. 10 marzo 2020 ha determinato i criteri ambientali minimi che devono essere recepiti nella documentazione progettuale e in quella di gara in relazione all'affidamento dei servizi di progettazione di nuove aree verdi e di riqualificazione di aree già esistenti, di manutenzione del verde pubblico e di fornitura di prodotti per la gestione del verde.

Il verde urbano – e propriamente il profilo gestorio – suscita ulteriori spunti di riflessione giuridica, perché costituisce un laboratorio di virtuosa applicazione del principio costituzionale della sussidiarietà orizzontale (art. 118, c. 4 della Costituzione), che propugna un nuovo modello di agire amministrativo, in cui è ammessa – anzi promossa – l'autonoma iniziativa dei cittadini, singoli e associati, per lo svolgimento di attività di interesse generale; principio che, a sua volta, si relaziona e si aggancia all'art. 3 della Costituzione in quanto offre un'ulteriore prospettiva utile alla Repubblica per realizzare la missione affidatale dalla Costituzione di favorire il pieno sviluppo della persona umana; principio che traduce in termini giuridici quei concetti propri delle scienze sociali di "civismo" e "cittadinanza attiva", che enfatizzano la sensibilità dei cittadini per le esigenze della comunità e l'attivazione di forme di azione collettiva nell'ambito delle politiche pubbliche.

È esperienza sempre più diffusa che i cittadini, singoli o associati (in forme più o meno organizzate: comitati di quartiere, comitati di genitori, associazioni ambientaliste, associazioni culturali, proloco, ecc.), in modo spontaneo e *no-profit*, siano disposti a partecipare attivamente alla gestione del verde urbano, proponendosi con interventi di messa a dimora di nuove piante, di manutenzione, di presenza e vigilanza per rendere fruibili le aree.

La l. n. 10/2013 dimostra attenzione verso questa opzione e fornisce una cornice giuridica utile per favorirne la riuscita. L'art. 2 statuisce che il comune determini una procedura di messa a dimora di alberi "quale contributo al miglioramento urbano i cui oneri siano posti a carico di cittadini, imprese o associazioni per finalità celebrative o commemorative" (c. 2); l'art. 4 ammette la concessione in gestione di aree e immobili pubblici, quali le "aree riservate al verde pubblico", a favore dei cittadini, con diritto di

prelazione ai residenti del comprensorio in cui è situato il bene o l'area in questione, con l'avvertenza che l'affidamento avviene mediante procedura di evidenza pubblica (c. 4) e con la specificazione di un ulteriore modello che prevede prestazioni corrispettive tra le parti, nel senso che a fronte della gestione dell'area assicurata dai privati l'ente locale si impegna a garantire incentivi, come la riduzione dei tributi (c. 6).

Le fattispecie previste dall'art. 4 sono state recepite e perfezionate dal citato codice dei contratti pubblici (d.lgs. n. 50/2016), in particolare dall'art. 189, significativamente intitolato "interventi di sussidiarietà orizzontale". Il codice ha previsto l'ulteriore fattispecie del baratto amministrativo, secondo cui tra ente territoriale e cittadini, singoli o associati, si conclude un contratto di partenariato sociale, in base al quale i privati si impegnano allo svolgimento di attività di pubblico interesse, come "la pulizia, la manutenzione, l'abbellimento di aree verdi" e l'amministrazione garantisce una riduzione o esenzione di tributi corrispondenti al tipo di attività svolta dal privato (art. 190). Come si vede, l'istituto del baratto amministrativo esprime, già nel *nomen*, l'idea dello scambio e questo elemento vale a connotare l'istituto e a differenziarlo dagli altri: mentre nel baratto amministrativo la corrispettività del contratto è elemento necessario e caratterizzante e assume la forma della riduzione o esenzione tributaria, nelle figure dell'art. 189 è dato eventuale e accessorio.

Dall'esperienza recente emerge un ulteriore modello di azione, quello dei cosiddetti patti di collaborazione. Si tratta di atti convenzionali, con i quali i cittadini e l'amministrazione comunale concordano, fissando le obbligazioni reciproche, la realizzazione di specifici interventi di gestione di beni comuni urbani, tra i quali rientrano quelli di gestione e manutenzione del verde urbano. Questi atti sono generalmente preceduti e autorizzati da un apposito regolamento comunale, che si fonda, a sua volta, sulle norme costituzionali relative alla potestà regolamentare degli enti locali e sulla sussidiarietà orizzontale (artt. 117, c. 6 e 118, c. 4). Con l'atto regolamentare l'amministrazione definisce i possibili ambiti di intervento dei soggetti privati e disciplina le modalità di presentazione e approvazione dei progetti, nonché le agevolazioni e le forme di sostegno a carico del comune e ulteriori profili, come quelli relativi alla responsabilità e alla vigilanza.

Il sistema architettato dalla l. n. 10/2013 "si chiude" con il cosiddetto bilancio arboreo (art. 2). Si tratta di un atto di competenza del sindaco, che va presentato due mesi prima della scadenza del mandato elettorale e deve fornire una serie di dati relativi alla gestione del verde garantita durante il mandato (numero di alberi piantati, stato di consistenza, manutenzione, ecc.), quindi

una sorta di resoconto che offre alla collettività elementi utili di informazione e valutazione dell'operato politico-amministrativo dell'ente locale.

4. COMPONENTI SPECIFICHE

La forestazione urbana, nell'accezione ampia, implica una pluralità ed eterogeneità di interventi, accomunati dall'intento di valorizzare il patrimonio arboreo presente nei centri urbani, sulla base della consapevolezza dei molteplici benefici che questa realtà può apportare all'ambiente urbano. Le componenti arboree sono differenti, come i loro contesti di localizzazione e le modalità necessarie di gestione. Questa diversità si riverbera anche sul piano giuridico, in cui si riscontrano alcuni filoni normativi, aggiuntivi alla disciplina generale, specificamente dedicati a peculiari componenti e manifestazioni del verde urbano.

4.1 GLI ALBERI MONUMENTALI

Nell'ambito del patrimonio arboreo gli alberi monumentali spiccano per le loro singolari caratteristiche, rilevanti sul piano naturalistico o storico-culturale, tali da renderli elementi portanti del paesaggio e finanche dell'identità di un territorio. Oggetto di attenzione giuridica dapprima a livello regionale attraverso leggi di tutela e valorizzazione che fanno leva soprattutto sull'aspetto identitario (tra le prime, l.r. Valle d'Aosta, 21 agosto 1990, n. 50; l.r. Piemonte, 3 aprile 1995, n. 50; l.r. Toscana, 13 agosto 1998, n. 60), più recentemente sono considerati dal legislatore statale: il codice dei beni culturali del paesaggio, d.lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, nella versione modificata dal d.lgs. 26 marzo 2008, n. 63, include gli "alberi monumentali" tra i beni paesaggistici che possono essere oggetto di provvedimento di vincolo, riscontrando in essi significative ipotesi di beni "che hanno cospicui caratteri di bellezza naturale […] o memoria storica" (art. 136, c. 1, lett. a).

La l. n. 10/2013 ha perfezionato la disciplina fornendo la definizione di albero monumentale e rafforzando il regime di tutela. Secondo la definizione di cui all'art. 7, c. 1, sono monumentali gli alberi ad alto fusto, isolati o facenti parte di formazioni boschive naturali o artificiali "che possono essere considerati come rari esempi di maestosità e longevità, per età o dimensioni, o di particolare pregio naturalistico, per rarità botanica e peculiarità della specie, ovvero che recano un preciso riferimento ad eventi o memorie rilevanti dal punto di vista storico, culturale, documentario o delle tradizioni locali" (lett. a), nonché "i filari e le alberate di particolare pregio paesaggistico, monumentale, storico e culturale, ivi compresi quelli inseriti nei centri urbani" (lett. b), "gli

alberi ad alto fusto inseriti in particolari complessi architettonici di importanza storica e culturale, quali ad esempio ville, monasteri, chiese, orti botanici e residenze storiche private" (lett. c) e, per effetto di integrazione apportata dal d.lgs. 3 aprile 2018, n. 34, i "boschi vetusti" (c. 1-*bis*). Come si vede, si tratta di tipologie diverse, tutte pienamente annoverabili tra quelle costitutive del verde urbano: esemplare è l'ipotesi dei filari e delle alberate inseriti nei centri abitati, che ne connotano l'aspetto paesaggistico.

Tra le misure apprestate dalla legge rileva quella del censimento degli alberi monumentali, attività assegnata al corpo forestale dello Stato (ora carabinieri forestali) in collaborazione con le regioni e i comuni, e l'istituzione dell'"Elenco degli alberi monumentali e dei boschi vetusti d'Italia" (c. 2-3). Un apposito decreto ministeriale (d.m. 23 ottobre 2014) ha fissato i principi e i criteri direttivi, nonché la tempistica del censimento e nel 2017 è stato approvato il primo elenco, periodicamente aggiornato negli anni successivi.

Importante è anche l'apparato sanzionatorio previsto dalla legge in caso di abbattimento o danneggiamento di alberi monumentali: salvo che il fatto costituisca reato, è applicabile la sanzione amministrativa del pagamento di una somma di denaro da euro 5.000 a euro 100.000 (c. 4).

Un'ipotesi di attestazione *ex lege* della monumentalità riguarda il caso peculiare degli alberi che compongono e connotano i "viali e parchi della rimembranza". Si tratta di aree costituite essenzialmente da viali alberati o giardini che sono stati realizzati per commemorare i caduti della Prima guerra mondiale e che la l. 21 marzo 1926, n. 559 qualifica come "monumenti pubblici". È da ritenere che la qualificazione legale di monumentalità abbracci tanto l'intera area delimitata come viale o parco nonché i singoli elementi costitutivi, anzitutto gli alberi espressamente piantati per ricordare i soldati caduti; anzi, apposite circolari dell'epoca specificavano che il numero degli alberi doveva corrispondere a quello dei soldati cittadini del comune in cui si realizzava il parco o il viale e che dovevano essere apprestate targhe rievocative dell'evento bellico e delle generalità dei caduti. Ne deriva che questi alberi sono riconducibili all'ambito di applicazione dell'art. 7 l. n. 10/2013 e, pertanto, siano da includere negli elenchi degli alberi monumentali (sul punto si veda la delibera n. 14/2016 del comitato per lo sviluppo del verde pubblico).

4.2 GLI ORTI URBANI

Il carattere poliedrico del verde urbano trova un'ulteriore manifestazione negli orti, in cui il tema del verde si confronta con quelli dell'agricoltura e dell'alimentazione e l'effetto è la creazione di

un nuovo elemento dell'habitat urbano. Significativa è la qualificazione data a livello regionale, secondo cui gli orti urbani sono "innovativi elementi del paesaggio urbano contemporaneo" (l.r. Lombardia, 3 luglio 2015, n. 27, art. 2, c. 1, lett. c). Le finalità sottese agli orti urbani sono molteplici: dal recupero di aree dismesse e valorizzazione degli spazi pubblici all'attenzione per la qualità estetica del paesaggio, dalla sicurezza alimentare per la promozione di stili di vita e di alimentazione sani, alla cittadinanza attiva che implica l'aggregazione sociale e il rafforzamento del senso di appartenenza alla comunità e al territorio, al sostegno delle famiglie con lo sviluppo di piccole autosufficienze alimentari sino alla promozione di opportunità di impresa e occupazione.

Gli orti urbani occupano spazi verdi posti all'interno dell'agglomerato cittadino ovvero in aree periferiche e segnano un'ipotesi virtuosa di partenariato pubblico-privato, perché la parte pubblica mette a disposizione della comunità aree abbandonate o terreni agricoli inutilizzati e quella privata vi appresta attività agricole. Secondo lo schema più diffuso, spetta ai comuni effettuare la ricognizione dei terreni disponibili, pubblici ovvero privati se messi a disposizione dai proprietari, quindi attivare la procedura di assegnazione, mediante avviso pubblico e valutazione comparativa delle domande, e sottoscrivere con i beneficiari (generalmente nuclei familiari) l'atto-contratto di concessione o di comodato, a titolo gratuito o con un canone di modestissima entità; la regione può intervenire con misure di sostegno, soprattutto finanziario (significativo è, ad esempio, il progetto della regione Toscana "Centomila orti in Toscana", previsto dall'art. 1 della l.r. 28 dicembre 2015, n. 82, collegato alla legge di stabilità per l'anno 2016).

Le tipologie degli "orti" sono diverse e si declinano soprattutto in base alle caratteristiche degli assegnatari: gli orti urbani e periurbani sono destinati a tutti i residenti, con la precisazione che essi possono ulteriormente essere riservati a particolari categorie, come gli anziani o le associazioni; gli orti didattici, gestiti da istituti scolastici ed eventualmente presenti all'interno del plesso scolastico, sono destinati all'educazione ambientale degli studenti; gli orti terapeutici hanno finalità propriamente riabilitativo-terapeutiche per persone con disagi o disabilità.

Dal punto di vista normativo, il dato statale è ancora scarno (tra i pochi riferimenti si veda l'art. 13, c. 3, lett. e, l. 1 dicembre 2015, n. 194, in relazione alle attività delle cosiddette comunità del cibo), mentre più consistente è quello regionale, in cui il tema è inserito specialmente nella legislazione urbanistica o in quella agraria (ad es. l.r. Liguria, 29 novembre 2018, n. 23, art. 3, c. 1, n. 8; l.r. Veneto, 6 giugno 2017, n. 14, art. 8, c. 2) e non mancano leggi *ad hoc* (ad es. l.r. Lombardia n. 27/2015; l.p. Trento 26 gennaio 2018, n. 2). Maggiore attenzione è rivolta a livello locale, in cui si registra l'attivismo dei comuni che si avvalgono della potestà regolamentare: il tema è trattato nell'ambito dei regolamenti sul verde urbano o in quelli sulla gestione dei beni comuni ovvero è oggetto di specifici atti regolamentari.

4.3 I GIARDINI STORICI

I giardini storici sono aree verdi di impianto non recente, nati coerentemente con lo sviluppo urbanistico della città, talvolta luoghi di importanti eventi storici. Spesso sono corredati da elementi artistici (fontane, statue, ecc.) ovvero da edifici di interesse storico-artistico (ville, casine, ecc.) che arricchiscono il valore culturale dell'area. Necessitano di una gestione particolare perché si tratta di preservare il disegno originario del giardino e l'integrità degli esemplari arborei in esso presenti, spesso vetusti, e, al contempo, di favorirne la fruizione pubblica. La gestione, pertanto, si muove su di un duplice piano, quello della tutela dell'area e delle essenze arboree rispetto a fattori naturali, ma anche alla pressione antropica, e quello della sicurezza dei visitatori rispetto alle condizioni fitosanitarie e statiche degli esemplari. Rappresentano al meglio la multifunzionalità del verde: sono componenti del verde estremamente utili in termini di compensazione ambientale urbana, in quanto generalmente sono collocati nelle aree centrali delle città caratterizzate da elevata densità abitativa, sono luoghi di aggregazione sociale e di accrescimento culturale, nonché importanti siti di attrazione turistica.

Dal punto di vista normativo, il riconoscimento dei giardini storici avviene nell'ambito del diritto dei beni culturali. Inizialmente esclusi dal novero dei beni tutelati dalla legge sulle antichità e belle arti (l. 24 giugno 1909, n. 364, la cosiddetta legge Rava-Rosadi), "le ville, i parchi e i giardini che abbiano interesse storico o artistico" sono stati inseriti con la l. 23 giugno 1912, n. 688, in virtù del riconosciuto valore culturale. Successivamente sarà riconosciuta anche la valenza paesaggistica, dapprima con la l. 11 giugno 1922, n. 778 (la cosiddetta legge Croce), che pure non li menzionerà tra le "bellezze naturali", quindi con le leggi del 1939 (le cosiddette leggi Bottai), in particolare con la l. 29 giugno 1939, n. 1497, che include tra le bellezze naturali "le ville, i giardini e i parchi che, non contemplati dalle leggi per la tutela delle cose d'interesse artistico o storico, [che] si distinguono per la loro non comune bellezza" (art. 1, n. 2).

In questo modo si completa quel percorso, culturale prima che normativo, che ammette la rilevanza storico-artistica e naturalistico-paesaggistica dei giardini storici, con il corollario giuridico dell'applicabilità della disciplina in materia di beni culturali

e di quella sui beni paesaggistici; impostazione che è stata pienamente confermata dall'attuale codice dei beni culturali e del paesaggio, d.lgs. n. 42/2004 (art. 136, c. 1, lett. b).

La legislazione regionale ha ripreso la categoria dei giardini storici potenziandola soprattutto nell'ambito della normativa in materia di valorizzazione del patrimonio culturale e in quella sul turismo: tra le misure apprestate significativa è l'istituzione – e la connessa promozione – di reti regionali di ville, dimore, complessi architettonici, parchi e giardini storici (l.r. Lazio, 20 giugno 2016, n. 8; l.r. Piemonte 1 agosto 2018, n. 11).

La l. n. 10/2013 ha avuto il merito di far emergere e valorizzare il collegamento di queste realtà con il sistema del verde urbano, anzi il loro essere parte integrante del verde urbano: tra i compiti del comitato per lo sviluppo del verde pubblico è enunciato quello di "promuovere gli interventi volti a favorire i giardini storici" (art. 3, c. 2, lett. g).

Più recentemente il legislatore ha dimostrato consapevolezza della rilevanza e delle potenzialità, anche in termini di sviluppo economico dei territori, dei giardini storici nel contesto del Piano nazionale di ripresa e resilienza–Pnrr (trasmesso dall'Italia alla Commissione europea il 30 aprile 2021): tra gli ambiti di intervento della "Missione1C3 – Turismo e cultura" sono inclusi i "parchi e giardini storici", che sono significativamente definiti "hub di 'bellezza pubblica' e luoghi identitari per le comunità urbane e come fattori chiave nei processi di rigenerazione urbana" e di cui sono evidenziati i vantaggi "in termini di benessere, inclusione sociale e benefici economici" (investimento 2.3).

Venezia 2020. Fotografia di Vincenzo Moschetti.

IL PATRIMONIO FORESTALE COME "BENE COMUNE"

GABRIELE TORELLI

1. IL REGIME GIURIDICO DEL PATRIMONIO FORESTALE IN ITALIA: UNA BREVE INTRODUZIONE

Nel nostro ordinamento, il patrimonio forestale è disciplinato dal d.lgs. 3 aprile 2018, n. 34, il cosiddetto "Testo unico forestale" (d'ora in avanti Testo unico), che ne delinea il regime di protezione, valorizzazione e gestione. A scanso di equivoci, va per prima cosa chiarito che, a differenza di quanto accade per altre scienze, nell'ambito giuridico i termini "foresta", "bosco" e "selva" sono sinonimi (come sancito dall'art. 3, comma 1, del Testo unico), e verranno dunque utilizzati come tali. Circa il regime giuridico del patrimonio forestale, l'art. 3, comma 2, del Testo unico distingue tra i beni forestali in proprietà pubblica e quelli in proprietà privata, le cui principali differenze saranno ora brevemente esaminate[1].

Ai sensi dell'art. 826 c.c., i beni forestali in proprietà pubblica fanno parte del patrimonio indisponibile, il quale trova la propria disciplina di riferimento all'interno del codice civile, in particolare nell'art. 826 c.c.: non deve quindi ingannare il fatto che sia talvolta utilizzata l'espressione "demanio forestale", retaggio di una delle prime normative organiche in materia, ovvero il regio decreto n. 3267/1923. Per il giurista è importante distinguere tra le categorie del demanio e del patrimonio indisponibile perché muta il regime di utilizzo del bene. Cioè, mentre i beni demaniali sono, di regola, inalienabili e permangono nell'appartenenza dello Stato, i beni patrimoniali indisponibili possono essere ceduti dalle amministrazioni, a condizione che il cambio di proprietà non sopprima il vincolo di destinazione che caratterizza quel bene, a vantaggio di un interesse pubblico[2].

Rientrando nel patrimonio indisponibile, le foreste possono dunque essere alienate, a condizione che non ne venga incisa la funzione di tutela paesaggistico-ambientale, o che comunque la cessione non condizioni i bisogni della collettività, intesi soprattutto in termini di disponibilità delle risorse agro-silvo-pastorali. Del resto, la riconduzione alla categoria del patrimonio indisponibile è più coerente con gli usi delle foreste (anche) a fini prettamente economici – si pensi alle filiere produttive del settore, che rappresentano un ambito di vitale importanza per l'economia del Paese – radicati nel nostro ordinamento già dal Novecento[3], e confermati anche dall'impostazione del Testo unico, molto sensibile all'utilizzo delle aree boschive con finalità produttive[4].

Si diceva, però, che le foreste possono essere anche in proprietà privata: in tal caso, si parla di "beni privati di interesse pubblico", i quali sono incisi da una regolazione vincolistica, che ne limita la libera fruizione da parte del proprietario, per la vigenza di superiori interessi pubblici (ambientali, paesaggistici, idrogeologici), la cui salvaguardia è connessa alle modalità d'uso di quel bene[5].

Dopo avere definito le principali peculiarità del patrimonio forestale, occorre ora esaminare la categoria dei beni comuni, per poi verificare se il primo sia riconducibile all'interno della seconda.

2. LE PRINCIPALI CARATTERISTICHE DEI BENI COMUNI

I beni comuni sono una categoria giuridica che sfugge alle tradizionali classificazioni del codice civile in tema di beni (demaniali, patrimoniali indisponibili e patrimoniali disponibili)[4].

Per prima cosa, sono caratterizzati da una titolarità diffusa in capo alla collettività, con il conseguente rifiuto del concetto di proprietà (pubblica o privata) intesa in senso soggettivo, secondo l'accezione fatta propria dal codice civile[5].

Il rifiuto della titolarità dominicale si accompagna a una *governance* collettiva del bene, e cioè una cura realizzata dalla comunità di riferimento, che si arroga il diritto di gestire e fruire dell'immobile seppur a titolo non escludente rispetto alla generalità dei terzi[6]. Non a caso, altri autori hanno evidenziato che ai fini della qualifica di "bene comune", occorre altresì che l'uso sia, appunto, non escludibile – cioè la fruizione da parte dell'utente non esclude di per sé l'utilizzo da parte di altri soggetti – oltre che rivale, cioè l'oggetto si consuma con il godimento[7].

In breve, seppur i ragionamenti da farsi sarebbero molto più complessi, in ragione della concisione delle riflessioni da svolgersi in questa sede si può concludere che le principali peculiarità della categoria dei beni comuni si riassumono nella funzionalizzazione del bene rispetto ai bisogni della collettività, che si traduce nella regolazione e gestione condivisa, e dunque nel rifiuto del concetto di proprietà (pubblica e privata) secondo l'impostazione soggettiva del codice civile, nonché nella assoluta secondarietà delle logiche economico-imprenditoriali.

A questo punto, rimane da verificare se il regime giuridico del patrimonio forestale sia coerente, o meno, con queste caratteristiche, al fine di valutare se esso possa definirsi "bene comune"; per dare una risposta, è necessario esaminare più nel dettaglio la disciplina del d.lgs. n. 34/2018.

3. GLI ELEMENTI CHE NON CONSENTONO DI QUALIFICARE IL PATRIMONIO FORESTALE COME BENE COMUNE

Nel Testo unico sono presenti diversi elementi che precludono la qualifica del patrimonio forestale in termini di bene comune. Non sempre, infatti, viene assicurata in modo incondizionato la funzionalizzazione ai bisogni della collettività, né sono secondarie le logiche economico-imprenditoriali[8].

Si pensi all'art. 8, il quale ammette la possibilità di trasformare le foreste, ovvero operazioni che implicano l'eliminazione della vegetazione arborea e arbustiva, al fine di svolgere attività differenti da quella della gestione forestale, e cioè delle pratiche selvicolturali, con l'effetto di consentire il mutamento della destinazione del terreno boschivo, per evidenti ragioni di carattere economico-produttivo.

Ovviamente, l'art. 8 prevede delle condizioni perché la trasformazione della foresta sia legittima, e dunque: l'attività non deve causare un danno ambientale (definito come un deterioramento significativo e misurabile) secondo la disciplina del Testo unico dell'ambiente (d.lgs. n. 152/2006); è necessaria un'autorizzazione paesaggistica rilasciata dalla Regione; le autorità competenti devono attestare la compatibilità della trasformazione con le esigenze di difesa idrogeologica; occorre un'opera di compensazione da parte del soggetto autorizzato, che ne sopporta i costi, generalmente consistente in opere di rimboschimento e piantumazione di altra vegetazione.

Ancora, l'autorizzazione alla trasformazione è resa dalla Regione, che come compensazione può imporre anche la creazione *ex novo* di aree forestali (art. 8, comma 4, lett. b, d.lgs. n. 34/2018). Poiché i boschi, per espressa previsione di legge[9], sono un bene di interesse paesaggistico, ne deriva che le amministrazioni regionali, quando creano le foreste "costruiscono paesaggio", seppur con il necessario ausilio degli strumenti di pianificazione[10].

Il potere di modificare la geografia delle aree boschive – e con esse la disciplina del governo del territorio – attraverso le opere di compensazione "tradisce" la volontà del Testo unico di ricercare un punto di equilibrio tra, da un lato, la protezione del bosco in quanto tale e, dall'altro, lo sfruttamento delle sue risorse e la valorizzazione della sua vocazione produttiva.

Considerata la vicenda sotto questa prospettiva, il patrimonio forestale non può configurarsi come bene comune, se non altro perché le opere di trasformazione e le conseguenti compensazioni dimostrano che le logiche economiche legate all'utilizzo delle filiere silvane, sebbene non possano chiaramente giungere alla distruzione della foresta, non sono certo secondarie, come invece preteso dal regime giuridico dei beni comuni. Inoltre, l'utilizzo delle risorse silvane incide marcatamente sull'economia del Paese, il che è un motivo ulteriore per escludere una regolazione e una gestione condivise del bene secondo una *governance* collettivistica, che appare del tutto incompatibile con gli interessi economico-finanziari sottesi alla valorizzazione del patrimonio forestale.

4. LA PROSPETTIVA INVERSA: GLI ELEMENTI CHE CONSENTONO DI QUALIFICARE IL PATRIMONIO FORESTALE COME BENE COMUNE

A ben vedere, però, esistono altre disposizioni nel Testo unico che "aprono" alla qualifica del patrimonio forestale – o quantomeno di alcune sue aree in casi specifici – come bene comune, se non altro per la compressione del diritto di proprietà. Il riferimento è, in particolare, alla possibilità di programmare e pianificare, attraverso i piani di gestione forestale (art. 6), la riqualificazione delle foreste private, per agevolarne la fruizione collettiva, soprattutto quando "latita" il proprietario.

Il punto è dunque capire come la programmazione e la pianificazione forestale possano spingersi sino a recuperare un terreno privato, abbandonato o che ha perso la propria funzione originaria.

È noto che questo problema sia molto sentito per gli immobili nelle aree urbane, in particolare da parte dei comuni, i quali non dispongono di strumenti efficaci per intervenire con azioni di riqualificazione – a meno che non sussistano pressanti esigenze di pubblica incolumità – stante il diritto di proprietà sul bene in capo a terzi[18]. I regolamenti sui beni comuni urbani – si pensi, su tutti, all'esperienza del comune di Bologna che ha redatto il primo regolamento in materia[19] – hanno promosso i cosiddetti patti di collaborazione, i quali non consentono però di occupare immobili privati (o pubblici) abbandonati in assenza dell'accordo con il proprietario[20]. Altri comuni hanno tentato alcune esperienze regolamentari analoghe, che non hanno però condotto agli esiti sperati di riuso urbano[21].

Il regime normativo in tema di patrimonio forestale appare affatto diverso, perché alcune norme sulla pianificazione sembrano "aprire" a una qualifica delle foreste come bene comune.

Il primo riferimento è l'art. 7, comma 6, del Testo unico, che concede alla Regione il potere di eseguire interventi di ripristino obbligatorio sui terreni boschivi in caso di violazione delle norme sulla gestione forestale, sostituendosi al proprietario, previa occupazione temporanea dell'area, e senza corrispondere alcun indennizzo. Tuttavia, questa norma non è "rivoluzionaria" nel contesto giuridico perché, essendo definita per esigenze di tutela della pubblica incolumità, trova alcuni antecedenti nel nostro ordinamento[22].

Diversamente, appare ben più rilevante per il suo carattere innovativo l'art. 12 del Testo unico, che consente alle Regioni di intervenire sui terreni abbandonati (cioè non coltivati per almeno tre anni) e silenti (di cui non è possibile individuare il proprietario) per motivi di valorizzazione funzionale e di recupero[23]. Ferme queste finalità, le Regioni possono procedere alla stipulazione di accordi con i privati proprietari; in particolare, il comma 3 consente a tali enti – in caso di mancato raggiungimento dell'accordo, ovvero di inadempimento dei relativi obblighi concordati da parte del proprietario, o ancora là dove non sia stato possibile rintracciarlo – di sostituirsi a esso, svolgendo in via autonoma l'intervento di recupero, o comunque affidandolo tramite concessione a terzi. In altre parole, l'art. 12, comma 3, permette alle regioni l'adozione di misure provvedimentali in deroga al diritto di proprietà, non solo per esigenze di pubblica incolumità, ma anche per motivi di carattere funzionale, e cioè di ripristino, consentendo l'avvio di processi di gestione condivisa sulle foreste recuperate, seguendo le linee di indirizzo delle Regioni[24].

Sono infatti queste ultime che possono intervenire, ai sensi dell'art. 12, comma 4, tramite gli strumenti della pianificazione (i piani di gestione forestale), così da definire i criteri per le operazioni di recupero funzionale e miglioramento dei boschi.

Il legislatore ha fatto quindi la sua parte per offrire alle amministrazioni gli strumenti normativi con cui rendere le aree forestali dei "beni comuni". Occorre a questo punto verificare come questi strumenti siano stati attuati e gestiti.

5. VERSO L'ATTUAZIONE DELLE NORME CHE POSSONO QUALIFICARE IL PATRIMONIO FORESTALE COME BENE COMUNE: QUALI OGGI GLI ELEMENTI MANCANTI?

La presa di posizione del legislatore statale sul recupero dei terreni abbandonati e silenti, si diceva, rappresenta una importante novità nel panorama normativo. Per rendersene conto, è sufficiente osservare, in termini di confronto, le norme regionali.

Si prenda a titolo di esempio la legge della Regione Veneto sulle foreste, ossia la l.reg. n. 52/1978 e il suo più recente regolamento di attuazione, il n. 2/2020, rubricato "prescrizioni di polizia forestale". In questo sono presenti alcune norme sul ripristino dei boschi distrutti e/o degradati, che obbligano i privati proprietari all'intervento in caso di danneggiamento; in particolare, l'art. 41 ammette gli interventi di ripristino da parte della Regione anche in caso di mancato consenso del proprietario, prevedendo al comma 3 un'occupazione temporanea ai sensi dell'art. 7, comma 6, del Testo unico, senza dunque la corresponsione di alcun indennizzo. Tuttavia, queste norme presuppongono l'accadimento di eventi dannosi, come un dissesto idrogeologico o degli incendi, e non si "spingono" ad ammettere il recupero dei beni privati abbandonati o silenti per la valorizzazione funzionale, come invece prevede l'art. 12 del Testo unico. In altre parole, le norme regionali non vantano quel grado di incisività necessario per intervenire su terreni forestali privati, ponendosi dunque in una prospettiva diversa rispetto all'art. 12, che invece tende a costruire uno statuto di "bene comune forestale".

Cosa manca ancora, quindi, per poter ottenere concretamente questo risultato? L'intervento di recupero dei terreni abbandonati e silenti richiede evidentemente un'attività di programmazione e pianificazione molto accurata, che individui con un disegno preciso i terreni su cui intervenire: è lo stesso art. 12, comma 4 del Testo unico a ricordare che "gli interventi di gestione necessari al ripristino e al miglioramento delle condizioni dei boschi e delle loro funzioni protettive ed ambientali […] avviene in attuazione degli strumenti di pianificazione forestale di cui all'art. 6".

È pertanto necessario disporre di un'adeguata disciplina pianificatoria. Proprio su questi profili si rileva, però, un'*impasse*: tale disciplina sconta ancora oggi una mancata attuazione, poiché non sono stati adottati i relativi decreti ministeriali, come richiesto dall'art. 6 del Testo unico.

Una soluzione è forse prossima considerando che, nel dicembre 2020, in sede di Conferenza Stato-Regioni, è stato approvato il decreto attuativo per la definizione dei criteri minimi nazionali per la redazione dei piani forestali; tuttavia, nel momento in cui si sta scrivendo (gennaio 2021), l'iter procedurale non si è ancora concluso perché il Ministero per le politiche agricole, alimentari e forestali non ha adottato il decreto stesso. L'auspicio è che, nel breve, siano fornite alle Regioni idonee linee di indirizzo per gli interventi di programmazione e pianificazione forestale anche con riguardo alle modalità di intervento sui terreni abbandonati e silenti.

Al di là di questi aspetti, si registra comunque un ulteriore problema, sempre in ambito pianificatorio. L'art. 6 del Testo unico prevede che la pianificazione forestale sia attuata in conformità alla programmazione regionale, che a sua volta andrà definita in armonia con la strategia forestale nazionale. In questo momento, l'iter per l'adozione di tale strategia è ben lontano dall'essere terminato, perché si sono da poco concluse le consultazioni pubbliche, il che rappresenta certamente una notizia negativa, perché la sua funzione è quella di orientare i programmi regionali e, a cascata, i piani di gestione forestale. In mancanza della strategia forestale, e cioè in assenza di una programmazione coordinata e ragionata, c'è il rischio che gli strumenti della pianificazione forestale vengano adottati al di fuori di una cornice coerente e unitaria, ostacolando – o comunque rendendo meno fruttuoso – il processo di recupero funzionale e produttivo dei terreni abbandonati e silenti.

In conclusione, il legislatore statale ha fornito i mezzi per avviare i processi di recupero dei boschi, "aprendo" alla qualifica di patrimonio forestale come bene comune e alla costituzione di uno statuto dei beni comuni forestali; sta ora al Ministero, e di conseguenza alle amministrazioni regionali, operare nella giusta direzione per garantire un'effettiva attuazione alle norme del Testo unico.

Sulla contrapposizione tra boschi in proprietà pubblica e in proprietà privata, si veda A.M. Sandulli, voce *Boschi*, in *Enciclopedia del diritto*, vol. V, Giuffrè, Milano 1959, 617 ss.

Per tutti, anche sulla debolezza della contrapposizione se intesa in modo rigido, si veda M. Renna, *La regolazione amministrativa dei beni a destinazione pubblica*, Giuffrè, Milano 2004.

Si veda A. Abrami, *La disciplina normativa dei terreni forestali*, Giuffrè, Milano 1987, 149 ss.

Si vedano A. Abrami, *La nuova legislazione forestale nel decreto 3 aprile 2018*, n. 34, in "Rivista di diritto agrario", 1, 2018, 101 ss.; Id., *Riorganizzazione ministeriale e politica forestale*, in "Rivista giuridica dell'ambiente", 1, 2018, 201 ss.; A. Crosetti, *Beni forestali, ambiente, territorio e paesaggio nel nuovo t.u.f.*, in "Rivista giuridica dell'edilizia", 2, 2019, 113 ss.; Id., *Evoluzioni normative sulle valenze dei beni forestali*, in "Rivista giuridica dell'urbanistica", 2, 2019, 206 ss.; N. Ferrucci, *Il nuovo testo unico in materia di foreste e filiere forestali*, in "Diritto agroalimentare", 2, 2018, 265 ss.; R. Gallia, *Problematiche ambientali nella pianificazione territoriale. Il nuovo testo unico in materia di boschi e foreste*, in "Rivista giuridica del Mezzogiorno", 4, 2018, 1107 ss.

Si veda A.M. Sandulli, *op. cit.*, pp. 619-620.

Per un riferimento A. Police, *I beni di proprietà pubblica*, in F.G. Scoca (a cura di), *Diritto amministrativo*, Giappichelli, Torino 2019, 429 ss.

La bibliografia sui beni comuni è molto vasta. Senza pretese di completezza si rinvia ad alcuni dei lavori più noti, tra cui U. Mattei, *Beni comuni. Un manifesto*, Laterza, Roma-Bari 2011; S. Rodotà, *Verso i beni comuni*, in "Rivista critica del diritto privato", 2017, 4, 495 ss.; C. Micciché, *Beni comuni: risorse per lo sviluppo sostenibile*, Editoriale Scientifica, Napoli 2018.

Sulla governance collettiva quale tratto caratterizzante dei beni comuni si veda F. Cortese, *Dalle valli da pesca ai beni comuni: la Cassazione rilegge lo statuto dei beni pubblici?*, in "Giornale di diritto amministrativo", 11, 2011, 1170 ss.

Si veda S. Franca, *Cura dei beni comuni e responsabilità condivisa: spunti ricostruttivi*, in "Munus", 1, 2018, 47 ss.

Le stesse considerazioni valgono per la precedente normativa così come del resto si verificava nella precedente disciplina di riferimento, ossia il d.lgs. n. 227/2001.

Art. 142, d.lgs. n. 42/2004, c.d. codice dei beni culturali e del paesaggio.

Cons. St., sez. VI, 3 marzo 2011, n. 1366, il cosiddetto caso "Tuvixeddu", in cui i giudici sanciscono il potere delle Regioni di creare paesaggio *ex novo* attraverso gli strumenti di pianificazione, in specie il piano paesaggistico.

Sui temi della riqualificazione in rapporto (anche) al diritto di proprietà, si vedano i contributi in E. Fontanari, G. Piperata (a cura di), *Agenda Re-cycle. Proposte per reinventare la città*, il Mulino, Bologna 2014.

Per la consultazione del regolamento, http://partecipa.comune.bologna.it/beni-comuni.

Tanto è vero che l'art. 14 del regolamento di Bologna afferma che i patti di collaborazione non possano usarsi per svolgere attività che contrastino con la proprietà privata del bene.

Si veda M. Roversi Monaco, *Il Comune amministratore del patrimonio pubblico inutilizzato*, in "Rivista giuridica dell'edilizia", 5, 2016, 541 ss., ricorda che il comune di Milano ha previsto una occupazione temporanea per recupero sociale, che però richiederebbe indennizzo ex art. 50 d.P.R. n. 327/2001, mentre quello di Napoli aveva promosso in sede di Consiglio comunale una previsione per cui i beni abbandonati sarebbero divenuti di proprietà comunale in quanto beni comuni, proposta mai accettata dalla Giunta comunale.

Per le occupazioni temporanee, si vedano ad esempio gli artt. 49-50, d.P.R. n. 327/2001, il cosiddetto Testo unico per le espropriazioni di pubblica utilità.

Per la definizione di terreni "abbandonati" e "silenti", si vedano rispettivamente l'art. 3, comma 1, lett. g) e h).

Solo una fonte statale avrebbe potuto definire una norma di questo tenore, in quanto le vicende sul regime proprietario si intersecano con la tutela paesaggistico-ambientale: essendo entrambe le materie di competenza esclusiva dello Stato, la Consulta ha dichiarato, in tempi non remoti, l'incostituzionalità di norme regionali che incidano sui medesimi profili in difetto del coinvolgimento delle amministrazioni centrali. Si veda, ad esempio, Corte cost., 21 febbraio 2017, n. 103, che dichiara l'illegittimità di alcune disposizioni di una legge della regione Sardegna, con cui veniva stabilita la sclassificazione di alcuni beni a uso civico, senza il coinvolgimento delle amministrazioni centrali, che sarebbe stato invece necessario perché agli usi civici si ricollegano le materie ambientali e paesaggistiche, la cui tutela è di competenza statale. Ed ancora, Corte cost., 18 luglio 2014, n. 201, afferma che la previsione regionale sulla sdemanializzazione degli usi civici nel territorio sardo, attraverso il piano straordinario di accertamento demaniale e la delega conferita ai comuni (l. reg. 2 agosto 2013, n. 9), esorbita dalle competenze statutarie ed interferirebbe sulla conservazione e sulla tutela dell'ambiente e del paesaggio, di competenza esclusiva dello Stato.

Per maggiori approfondimenti si veda la descrizione dell'iter di definizione della strategia forestale nazionale all'interno della pagina web del Ministero per le Politiche Agricole, Forestali e Alimentari: https://www.politicheagricole.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/15339.

Riserva regionale Lago Piccolo di Monticchio.
Fotografia di Gabriele Torelli, 2020.

NELLA SELVA

III

UN AVAMPOSTO: LA "CASA ALBERO" DI GIUSEPPE PERUGINI

VINCENZO MOSCHETTI

L'aggiornamento dei dati predisposti dai report nazionali, quale RaFItalia, o internazionali, come i documenti prodotti dalla Commissione europea o dalla Fao, evidenziano un aumento della massa boschiva, forestale e selvatica sia in Italia che nel resto d'Europa. Lo stato di progressione delle selve propone informazioni e pone quesiti rispetto alle nozioni di spazio, dando vita a un sistema che si interroga in relazione al progetto d'architettura e a possibili attraversamenti. Alla luce di una presenza "nemica", quali possono essere le strategie da attuare nel campo della progettazione? In che modo lo spazio selvatico reagisce rispetto alla presenza della macchina progettuale? Un palinsesto di domande che costruiscono per gradi un campo performativo all'interno del quale tracciare possibilità operative e azioni tali da rendere la selva attraversabile.

L'apparato di elementi presenti nei territori della Wilderness permette di definire l'organismo selvatico quale dispositivo, nel significato espresso da Deleuze e ampliato successivamente da Agamben, ovvero "una matassa, un insieme multilineare, composto di linee di natura diversa [le quali] […] non delimitano né circoscrivono sistemi di per sé omogenei – oggetto, soggetto, linguaggio ecc. – ma seguono direzioni, tracciano processi in perenne disequilibrio; talvolta si avvicinano, talvolta si allontanano le une dalle altre". Servendosi degli studi di Foucault, Agamben riesamina il dispositivo costruendo un elenco di punti mediante il quale definire la teoria:

> a. È un insieme eterogeneo, che include virtualmente qualsiasi cosa, linguistico e non-linguistico allo stesso titolo: discorsi, istituzioni, edifici, leggi, misure di polizia, proposizioni filosofiche ecc. Il dispositivo in se stesso è la rete che si stabilisce tra questi elementi.
> b. Il dispositivo ha sempre una funzione strategica concreta e si inscrive sempre in una relazione di potere.
> c. Come tale, risulta dall'incrocio di relazioni di potere e di relazioni di sapere.

Quello che Agamben suggerisce è un codice di tessuti in forma di parole basato sull'eterogeneità dei sistemi tracciati da reti di controllo e connessione tra le parti diverse secondo funzioni strategiche. La conoscenza del dispositivo quale strumento aiuta a definire il campo d'azione del selvatico e i movimenti che esso assume in risposta allo stato di avanzata e dimensione, così come di oscurità e sconfinamento. La selva in qualità di dispositivo sembra quindi essere composta da immagini con proprie idee e argomentazioni concrete o astratte, ma anche da un insieme di organismi interessati da relazioni sistemiche e variabili: "i dispositivi sono, appunto, ciò che nella strategia foucaldiana prende il posto degli

universali: non semplicemente questa o quella misura di polizia, questa o quella tecnologia del potere, e nemmeno una generalità ottenuta per astrazione: piuttosto, come diceva nell'intervista del 1977, 'la rete (*le réseau*) che si stabilisce tra questi elementi'" .

L'uso del termine, quindi, può trovare ancoraggio in due principali campi di attraversamento metaforico, quello tecnologico e quello militare. Il primo prefigura una struttura che osserva come siano disposti i pezzi di una macchina e la connessione che si stabilisce fra questi, coincidente con la *Nuova era oscura* di Bridle ; il secondo, ereditato dalla manualistica del genio militare, permette l'introduzione della figura dell'avamposto e della tattica di guerra tale da rendere la selva attraversabile per mezzo del progetto. La rappresentazione che ne emerge è quella di una nuvola dai confini aperti le cui linee risentono della stratificazione temporale, ma allo stesso tempo di movimenti e traslazioni che attuano un paradosso creativo in grado di modificare lo stato di apparente controllo e fissità del corpo. Se le selve avanzano, gli avamposti si àncorano a questo archivio discorsivo dai continui aggiornamenti concreti e immaginali per operare.

Seppur Aldo Rossi in un eroico articolo pubblicato in *Voce Comunista* nell'agosto del 1954 si poneva l'interrogativo di una "coscienza di poter 'dirigere la natura'" , attraverso un sistema statale di educazione e avviamento al mondo naturale tramite una didattica integrata nella URSS staliniana, ritratta da Dovženko nel film *Mičurin*; gli avamposti non si presentano come figure di dominazione quanto di esplorazione e osservazione, di attesa. Introdurre la metafora dell'avamposto nella discussione vuol dire cercare di individuare strategie e processi di conoscenza e penetrazione della massa selvatica, proponendo per mezzo della tattica di derivazione militare un sistema di azioni atto a definire un insieme di figure che collaborino e costruiscano una possibile alleanza tra architettura e sfondo biologico.

AVAMPOSTI

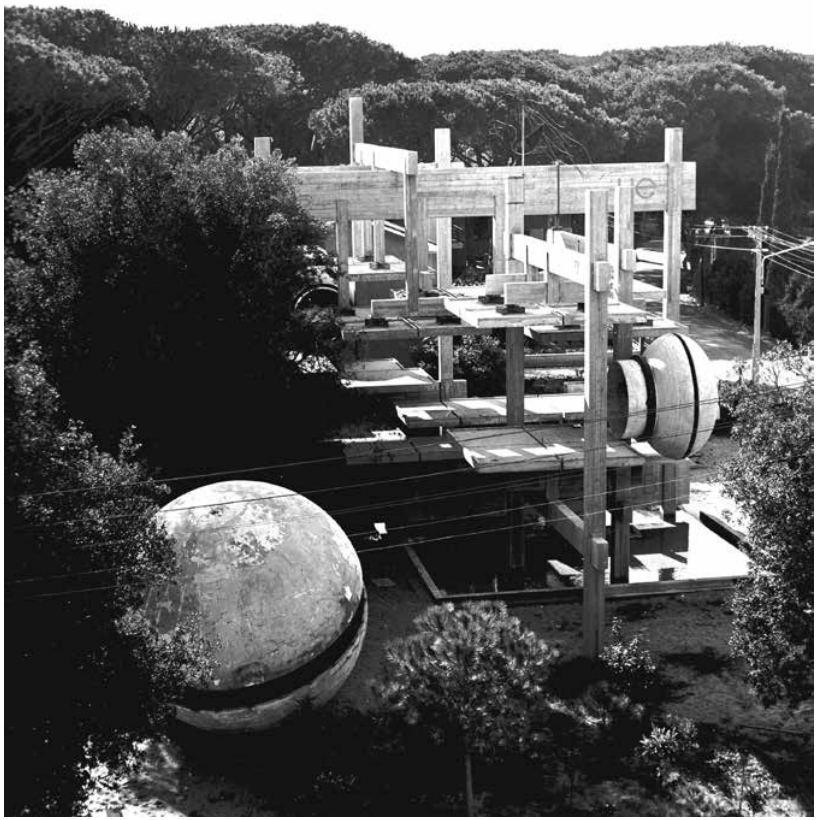
L'avamposto, etimologicamente proveniente dalla Francia del XIX secolo, è un "dispositivo di sicurezza schierato in corrispondenza delle direzioni di prevedibile provenienza del nemico, per garantire unità in sosta da sorprese e assicurarsi la possibilità di entrare tempestivamente in azione" . La formula etimologica è quindi composita, definita dall'unione di un prefisso *avant-* e di un suffisso *-poste* i quali descrivono il piano d'intervento del lemma. La parola *avamposto* è un contenitore di risultati all'interno del quale le figure militari agiscono preannunciando un'azione avventuriera, così come un comportamento di allerta in cui l'uomo e la macchina

progettata si pongono rispetto al nemico. Lo schieramento dell'avamposto segnala attraverso il suo posizionamento nel territorio le possibili direzioni d'arrivo dell'avversario senza tuttavia attuare un'incursione o risposta immediata. La struttura tattica è pertanto un concetto possibilistico che può attaccare e difendere a seconda dei comportamenti che il nemico prospetta rispetto alla sua presenza; dove la temporaneità dell'attraversamento esplorativo, così come il sistema di sviluppo di un organismo complesso diviso in più schieramenti, è il principio essenziale che assorbe il suo ruolo nel campo del progetto.

Alla luce delle azioni che il selvatico suggerisce, la figura dell'avamposto risponde ai requisiti di flessibilità e di mobilità richiesti, agisce dunque in quell'apparato di disposizioni programmatiche che escludono un concetto ordinatore (una "legge") per proporre un ventaglio di azioni e comportamenti così come di possibili attraversamenti. L'operatività si ottiene mediante sistemi logistici che operino per "funzioni" e opportune articolazioni degli organismi disposti ordinatamente in schieramenti. Parallelamente la mobilità è determinata in relazione al tipo delle unità che i comandi posizionano in avanscoperta rifornendo e aggiornando senza soluzione di continuità lo stato di comportamento (statico o dinamico) del nemico. Il fondamento logistico non è un ribaltamento delle posizioni consuete quanto, piuttosto, lo scenario sul quale prende corpo la vita dell'avamposto, fatta di azioni e di linee non omogenee fra loro (appunto dispositivo) capaci di innescare cambiamenti e di intervenire modificando lo spazio e il terreno della battaglia. Il campo nel quale l'avamposto trova luogo è predeterminato dalla specificità del nemico, dal suo possibile comportamento che si svolge in avanzata o ritirata, dimostrando l'attuazione di strategie progettuali per stare all'interno di un sistema denso di ambiguità opposte alla *civitas*.

Il sistema che il genio militare porta a discutere può essere quindi in grado di aggiornare la posizione del progetto d'architettura in certi organismi "vivi" all'interno dei quali coesistono vegetali e animali, ed entro cui non è possibile stabilire confini e controllo. Se la selva è oscura, priva di perimetrazioni, quasi impenetrabile, condizionata da movimenti autonomi ed eteronomi, allora l'avamposto dovrà posizionarsi rispetto a questo ed escogitare strategie offensive e difensive rispetto a tali temi cercando di penetrare, conoscere e osservare. L'avvicinamento non comporterà la vittoria di una guerra, che di fatto non esiste, quanto l'avventura e la scoperta di un organismo in vita che, eccetto in campo letterario e filosofico, oltre che biologico, non conosciamo ancora del tutto ma che inesorabilmente avanza ponendo quesiti in funzione dell'architettura.

Casa Albero, Fregene 1968-1971.
© Archivio dello Studio Perugini dichiarato di interesse storico particolarmente importante con decreto n. 715 del 15 gennaio 2008, courtesy: Raynaldo Perugini.



CASA ALBERO: UN NOME IN CODICE, UNA STRATEGIA

Un tassello pratico funzionale alla ricerca può essere definito dalla *Nuova Dimensione*[11] di Giuseppe Perugini, pubblicato nel 1969, all'interno del quale viene a prefigurarsi un apparato di alleanze possibili. Pur non parlando direttamente di "natura", l'autore costruisce un pensiero attraverso testi e progetti di concorso per mezzo dei quali si tende a modificare e riorganizzare la teoria del controllo dell'uomo sul mondo, suggerendo sperimentazioni meccaniche e autonome al fine di stabilire principi per un sistema di convivenza tra artefatto e selvatichezza o mondo biologico. Il progetto per il *Concorso Internazionale di Idee per la Sede di Organizzazioni Internazionali e di Centro di Conferenze a Vienna*[12], presentato insieme ad altri autori nel maggio dello stesso anno, manifesta in forma architettonica l'immagine anticipata. All'interno del libro il progetto viene catalogato sotto il nome di edificio polifunzionale dove, come è possibile leggere dalla descrizione, il caos e la libertà di ambienti anti-addomesticati vengono posizionati come organismi interiormente a un corpo. Le immagini che ne derivano restituiscono nuvole, stanze "aperte", attraversabili e invertibili nel paradigma proposto, sostenendo principi di una teoria che riflette sulla dimensione che "è una possibilità indefinita di oggetti legati, accordati da una qualità comune, [...]. E in ciò appunto ha le dimensioni di un mondo, dimensioni che sfidano qualsiasi misurazione, non perché ci sia sempre di più da misurare, ma perché non c'è ancora da misurare"[13]. Le parole del Perugini sono ritrovamenti che dimostrano come si tratti di fornire al progetto una dimensione capace di rivedere quote e assetti, rivalutando le posizioni teoriche su confini e apparati, revisionando la propria posizione culturale in un rinnovato campo d'azione. Il progetto per il *Beaubourg*, ad esempio, si affianca ulteriormente a questa visione raccontando un processo di costruzione secondo il quale "il s'agit en fait de pourvoir l'architecture d'une nouvelle dimension: le mouvement dans l'espace et dans les temps"[14]. Restituendo alcuni disegni del Borromini in una visione cibernetica, l'autore ricolloca la metamorfosi biologica in un modernizzato ordine programmatico e sistemico finalizzato al progetto.

Un insieme di immagini teoriche e concrete che trovano posto negli stessi anni in un terreno disponibile nella fitta pineta di Fregene, sul litorale romano, dando vita alla casa Sperimentale archiviata in codice con il nome di casa Albero.[15] Il progetto si posiziona "provvisoriamente" nella macchia vegetale, originariamente una vera e propria selva come è possibile verificare da alcune fotografie del tempo; un organismo biologico inteso sia come immagine che come realtà da attraversare.

Il processo di costruzione, sviluppatosi indicativamente in un triennio (1968-71), accoglie le strategie tattiche riposizionando progressivamente il corpo nell'area di progetto, volto a verificare l'evoluzione della pineta nel tempo e le interazioni con il sistema domestico. L'intera area in realtà si compone di tre distinti episodi: la casa, la sfera e infine i cubi, i quali contengono la cucina e altre funzioni necessarie non "fluttuabili". Perugini in questo senso approfondisce gli studi sul Barocco romano, restituendo nella sua casa borghese un aspetto riconoscibile sotto il principio di "tempo di lavoro", ovvero uno spettro sostenuto dall'analisi nietzscheana della cultura apollinea da ritrovare nella vita selvaggia. La "natura" è assunta quindi come tema di partenza e di prefigurazione dei rapporti ammissibili in un metodo che lavora tra la reinvenzione delle quote e un nuovo apparato di ombre per mezzo dell'avamposto-casa. Ancora una volta non è la forma a determinare lo scopo finale della costruzione quanto la possibilità di far convergere intorno all'architettura una serie di forze, manomissioni e rovesciamenti: "[…] il particolare principio di meccanizzazione e di standardizzazione totale qui applicato, che per sua natura consente di realizzare una gamma di possibilità di aggregazione pressoché infinita – un vero e proprio 'non finibile' più che un 'non finito' – permettendo così di ottenere […] un vero e proprio processo metodologico"[10].

Travi, pilastri e piastre identificano lo svolgimento tassonomico derivato dal selvatico attraverso il quale prende vita la sperimentazione, ovvero un tentativo cellulare che si serve della sospensione strutturale al fine di incoraggiare lo sviluppo dello spazio domestico e di quello vegetale componendo il tutto in un organismo tra attacco (chiome degli alberi) e difesa (sviluppo del progetto). Le quote sono variabili, si sommano all'aggressione naturale circostante fatta di pini e lecci, dando vita al di sotto delle piastre a un ulteriore sottobosco (previsione dell'informe, del movimento). L'imprevedibilità di crescita, il mettersi in posizione di avanscoperta, e quindi una privazione di un adattamento regolatore e/o "regolatorio" della natura sospendendo la struttura-casa, determina la composizione dello spazio abitato, un impianto che sorpassa in parte una logica binaria attuando strategie difensive rispetto all'avanzata. Una rispondenza di azioni verificabili nella lettura dei manuali militari secondo i quali:

> Il terreno è lo scenario sul quale si sviluppa l'azione. Le sue caratteristiche, condizionando l'utilizzazione e il rendimento delle armi e dei mezzi, influiscono in misura determinante sulle operazioni. La possibilità di sceglierlo, sia pure entro certi limiti, di sfruttarlo e di valorizzarlo [...] rappresenta perciò un incremento di potenza tanto maggiore quanto più è in grado di condizionare l'azione nemica e di agevolare la propria.[11]

Casa Albero, Fregene.
Fotografie di Vincenzo Moschetti, 2020.

La casa si "aziona" quindi su due tempi distinti ma paralleli, il primo in risposta alla velocità di espansione della vegetazione, il secondo, invece, quello di riproducibilità degli spazi domestici. Osservando l'articolazione della macchina architettonica – recuperando la recente ricerca svolta presso la Bartlett School of Architecture da Sabine Storp e Patrick Weber – il progetto si manifesta come un *endless building*. L'infinita riproducibilità degli spazi assemblati, la sospensione delle travi, così come il campo libero lasciato a una possibile mappatura di nuovi pilastri fanno in modo che l'architettura possa modificarsi e "muoversi" in parallelo allo stato della vegetazione, proponendo una valutazione di dimensioni e quote sempre aggiornabile. Quello che Perugini presenta è un vero e proprio organismo in calcestruzzo armato che con la complessità del ritorno della selva deve confrontarsi attraverso rimandi e riflessi oltre che opportune differenze.

La parola "Albero" assorbe l'intenzione, definisce la struttura di pensiero determinando sia in alzato che in pianta i punti di ancoraggio al sistema selva. L'interno, allo stesso modo, costituito da piani sfalsati, come un corpo vivo, rappresenta in forma di diagramma la risposta architettonica al mondo degli alberi e alle connessioni, alla fatica dell'abitare il selvatico in azione difensiva governandone la vita. Alcuni elementi riportano impressi nel calcestruzzo i segni di lettere dimostrando il carattere intercambiabile e modificabile dell'architettura-albero. La casa riecheggia in questo senso la struttura di una foresta sommandosi alla pineta, individuando il principio di avamposto nella selva.

L'architettura, tra corpi appesi e compressi si presenta come immagine di una scenografia biologica complessa; sulla scia delle sperimentazioni attuate in occasione del concorso *Inarch-Finsider* del 1967 il sistema si compone di un doppio apparato di esterni "[…] effettivamente fruibili e che si richiamano a vicenda: un 'sotto' e un 'sopra'". L'ancoraggio è dettato da elementi puntiformi intercettati da uno specchio d'acqua, vero dettaglio di comprensione di un dispositivo di giustapposizioni in cui l'ombra di ciò che è sospeso serve a dar vita a un gioco di complicità tra avamposto e selvatichezza. Sulla base dell'operatività dell'informe la sperimentazione della casa si traduce nella possibilità di crescita in tutte le direzioni, senza soluzione di continuità, al contrario della vicina e conclusa sfera, innestando tra ridiscussione delle quote e indici di masse i dati per un'eventuale e continua avanzata, secondo un'alleanza (futura) preferibile tra mondo umano, animale e vegetale. Quello che ne deriva è un sovvertimento delle parti dove, pur mantenendo una propria autonomia, il selvatico e l'avamposto si mescolano infrangendo la "Catena dell'Essere" e integrando nella continuità del diagramma una possibile progressione dell'architettura

in base a quella della selva. L'addizione tra artefatto e biologico mette in luce il ruolo rinnovato tra figura e sfondo anticipando in un tempo non sospetto, quello degli anni Sessanta e Settanta, un mondo che ci attende dove il futuro è divenuto realtà e dove le piante prendono sempre più corpo.

La casa, dovendo osservare eventuali ritorni, fonda una nuova quota provvisoria, servendosi di una struttura temporanea smontabile e riposizionabile in caso di ritirata dove la scala risulta essere l'unico elemento che permette di accedere alla (nuova) dimensione architettonica. Una linea rossa, infatti, stabilisce il punto nevralgico dell'alleanza ma anche della difesa, facendo riconoscere all'architettura il ruolo strategico di avamposto nella selva oscillante tra metafora teorica e corpo costruito. L'esperienza mette in scena la vicenda di una *dispositio* che distribuisce tanto il visibile quanto l'invisibile – afferma Deleuze – attraverso cui oggetti e viventi esistono e si muovono come spettri in uno sfondo. In questo senso anche lo stato di avanzata da parte della selva "si definisce quindi per il suo contenuto di novità e creatività che indica contemporaneamente la sua capacità di trasformarsi o già di incrinarsi a favore di un dispositivo futuro, a meno che non ci sia una ricaduta di forze sulle linee più dure, più rigide, più solide".

Il principio di lettura innescato dal progetto della casa Albero intuisce culturalmente il significato che il selvatico può assumere nella concretezza dello spazio architettonico e nella sua articolazione, una risposta figlia di un contesto operativo teso alle sperimentazioni e alle visioni di un "nuovo Nuovo Mondo". Il tema della dimensione e delle quote tra corpo architettonico (progetto) e spazio della "natura" (selva, bosco, foresta, ecc.) si alimenta nella vicenda tra gli apparati organizzativi innescando nella costruzione del Perugini un complesso schema fruibile e visionario: la costruzione che dalla pineta si articola, anni dopo, è da questa che viene divorata in attesa di essere liberata o semplicemente abitata. L'avamposto, lontano da una logica di controllo, identifica il dispositivo selva quale *anima mundi*, indicando come l'organismo sia animato appunto "non solo [da] animali e piante infusi d'anima, come nella visione dei romantici, ma l'anima data con tutte le cose" secondo "un'ostensione di forme che si autopresentano". Il sistema di strategie attuate non esiste esclusivamente per fornire una risposta immediata, quanto per produrre domande e teorie tali da mettere in campo "la comprensione profonda e sistemica di una tecnologia [che] ci consentirà spesso di ribaltare le sue metafore in favore di modi di pensare differenti" e di poter attraversare la selva attuando operazioni in grado di stabilire l'alleanza possibile prefigurata in relazione a movimenti e alterazioni, o ancora di accrescimenti e aggressioni provenienti dal selvatico.

Casa Albero, Fregene.
Fotografia di Vincenzo Moschetti, 2020.

Casa Albero, Fregene.
Fotografia di Vincenzo Moschetti, 2020.

RaFItalia 2017-2018 è un progetto realizzato dalla Direzione generale delle foreste del Mipaaft nell'ambito delle attività previste dal programma Reterurale Nazionale 2014-2020 (Scheda 22.1 ed ex scheda 22.3, Priorità 1), con il supporto del Centro di ricerca Politiche e Bioeconomia del Consiglio per la Ricerca in agricoltura e l'analisi dell'Economia Agraria e di Compagnia delle Foreste.

"Africa had the largest annual rate of net forest loss in 2010-2020, at 3.9 million ha, followed by South America, at 2.6 million ha. The rate of net forest loss has increased in Africa in each of the three decades since 1990. It has declined substantially in South America, however, to about half the rate in 2010-2020 compared with 2000-2010. Asia had the highest net gain of forest area in 2010-2020, followed by Oceania and Europe. Nevertheless, both Europe and Asia recorded substantially lower rates of net gain in 2010-2020 than in 2000-2010. Oceania experienced net losses of forest area in the decades 1990-2000 and 2000-2010". Fao, *Global Forest Resources Assessment 2020 – Key findings*, Roma 2020, p. 3.

G. Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?* (2007), Cronopio, Napoli 2019, p. 11, ed. or. *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, in AA. VV., *Michel Foucault philosophe, Rencontre internationale, Paris 9, 10, 11 Janvier 1988*, Éditions du Seuil, Paris 1989.

G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?* (2006), Nottetempo, Milano 2018, p. 7.

Ivi., p. 13.

Si veda J. Bridle, *Nuova era oscura*, tr. di F. Viola, Nero, Roma 2019, ed. or. *New Dark Age: Technology and the End of the Future*, Verso Books, New York 2018.

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

Si veda la voce "avampósto", vocabolario Treccani online, consultato il 2.01.2021.

Si veda M. Cacciari, *Un ordine che esclude la legge*, in "Casabella", 498-499, 1984, pp. 14-15.

"La flessibilità è ottenuta mediante: - l'adozione di un sistema logistico che operi prevalentemente per 'funzioni'; - l'opportuna articolazione degli organi logistici, la disponibilità di mezzi adeguati e l'assunzione di idonei schieramenti; - l'adozione di procedure standardizzate che consentano la rapida esecuzione degli ordini ricevuti; - l'alimentazione delle unità senza rigidi schematismi, attuata prevalentemente attraverso lo scambio dei compiti di sostegno e l'attribuzione di compiti sostitutivi ai vari organi. La mobilità, realizzata in misura differenziata secondo il tipo delle unità e in ragione inversa al loro livello, è conseguita mediante: - la disponibilità di mezzi di trasporto organici che garantiscano la completa autonomia di movimento fino al livello di Grande Unità elementare; - l'impiego a ragion veduta dei mezzi di trasporto comunque disponibili a livello di Corpo d'Armata e Scacchiere;- l'opportuna dosatura degli incrementi di materiali assegnati alle unità, che, in relazione alle possibilità di trasporto, non devono subire eccessivi appesantimenti". Biblioteca Esercito Italiano, *Memoria sull'impiego delle grandi unità: (n. 900/A della serie dottrinale), La Logistica*, vol. III, Stilgrafica, Roma 1987, pp. 6-7.

Si veda G. Perugini (a cura di), *Nuova dimensione: strutture*, organizzazione grafica e collaborazione ai testi di R. Bandiera, s.e., s.l. 1969, s.n.p.

Sede dell'Unido (United Netions Industrial Development Organization) e dell'Aiea. Presentazione Concorso 15 maggio 1969 – motto *141917*, arch. coordinatore prof. Giuseppe Perugini con arch. Uga de Plaisant, ing. Vittorio De Benedetti, Guido Menocci, Claudio Bartolini, Raynaldo Perugini, Peter Czerveniak.

G. Perugini (a cura di), *Nuova dimensione: strutture,* cit., s.n.p. (retro di copertina).

Centre D'Art Contemporain / Concours Beaubourg", Paris, France [Concours International pour Le Centre Pompidou, Île-de-France,1972] _ Architects: O. C. Cacoub, G. Perugini, R. Heim de Balsac, Y. Roa & G. G. de Rossi, in "L'Architecture d'Aujourd'hui / "Recherches Matériaux"", 160, Février-Mars 1972, pp. 88-91.

Il progetto situato in via Porto Azzurro, 57, 00054 Fregene, 1968-1971, è eseguito con Uga de Plaisant e Raynaldo Perugini.

G. Perugini, R. Perugini, *La Casa Albero: un esperimento di architettura*, GB EditoriA, Roma 2018, p. 20.

Biblioteca Esercito Italiano, *Memoria sull'impiego delle grandi unità: (n. 900/A della serie dottrinale), Le operazioni difensive*, vol. I, Stilgrafica, Roma 1987, p. 26.

Si veda S. Storp, P. Weber, *Casa Sperimentale: Giuseppe Perugini, Uga de Plaisant and Raynaldo Perugini*, Architekturgalerie am Weissenhof / The Living Laboratory, Stuttgart-London 2019; Si veda anche: http://storpweber.com/publications/casa-sperimentale-giuseppe-perugini/; Si veda anche www.casasperimentale.org.

"The design and construction were an organic process—driven by intuition and starting from sketches, most design decisions were made ad-hoc on site. Whereas the design of the superstructure was developed rapidly the placing and the nature of the enclosing walls in the grid were much debated during the building process. The superstructure consists of three main concrete frames from which further building elements are suspended. Each of the floor and ceiling slabs are divided into individual segments separated by a slither of glass and supported at the centre through a bespoke steel coupling.
The floors and the ceilings are independently supported leaving the walls as non-loadbearing infill elements. […] Their son, Raynaldo, calls the house the 'unfinishable endless house'. Being conceived as an almost Lego like structure, all wall elements are merely bolted together, they can be removed and reconfigured to create a different arrangement of spaces, allowing different connections between the space and the surrounding site. A speculative drawing by the architects shows the structure extended over the entire site creating an endless meandering concrete treehouse complex". Ivi., p. 13.

G. Perugini, R. Perugini, *La Casa Albero: un esperimento di architettura*, cit., p. 30.

La Catena dell'Essere, o Scala Naturale, è un modello classico dell'ordine del mondo derivato dalla filosofia platonica. Essa costruisce una rigida scala gerarchica così composta in ordine decrescente: Dio, angeli, uomini, animali, piante e minerali.

G. Deleuze, *op. cit.*, p. 26.

J. Hillman, *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, tr. it. A. Bottini, Adelphi, Milano 2002, p. 130, ed. or. *Anima Mundi: The Return of the Soul to the World*, in J. Hillman (a cura di), *Spring 1982. An Annual of Archetypal Psychology and Jungian Thought*, Spring Publications, Dallas 1982, pp. 71-93.

J. Bridle, *op. cit.*, p. 14.

“IL RACCOLTO DELL’OCCHIO SILENTE”. NELLE STANZE SELVATICHE DI CEDRIC PRICE

GIORGIA AQUILAR

The harvest of the silent eye. Con queste parole Cedric Price identifica il metronomo esposto alla mostra *Mean Time*, inaugurata al Canadian Centre for Architecture di Montréal allo scadere del secolo scorso. Parafrasando l’*Epitaffio di un poeta* di William Wordsworth, in cui passato e presente sono “raccolti” da un occhio tranquillo, che al contempo vigila e dorme, Price sembra ritrovare una duplice condizione di muta interferenza e fertile indifferenza che si dispiega attraverso la relazione tra tempo, nature e progetto. Se Wordsworth aveva affidato a questo sguardo bivalente la capacità di rivelare alcune verità fortuite, Price attribuisce un ruolo analogo agli “intervalli” di cui il metronomo è simbolo attraverso l’ambiguo e molteplice *mean time*: un tempo medio, intermedio, un tempo di mezzo, un tempo *nel* mezzo, un tempo misurato da una clessidra disposta in orizzontale in cui anti-architetture della sospensione, dell’incertezza, della simultaneità e dell’auto-distruzione sono progettate dalla distorsione della quarta dimensione, delle proporzioni, delle distanze.

DUBBIO, DELIZIA E DEMOLIZIONE

Un’analoga condizione bifronte, di dominio e contemplazione, era stata definita pochi anni prima da Price in un’esposizione dei suoi progetti al Building Centre di Camden, attraverso la triade *Doubt, Delight and Demolition*. Rispetto alla versione alternativa di questa sua formula in cui il terzo criterio è il cambiamento, qui la demolizione diviene dispositivo progettuale e preludio all’inselvatichimento, indispensabile per assolvere il “compito”, attribuito alla società, di incrementare lo spettro della scelta attraverso architetture anticipatorie, con una data di scadenza prestabilita, concepite in vista di un’obsolescenza programmata, progettate per l’imprevedibilità di usi futuri. Il programma della conferenza londinese definisce queste architetture “abilitanti”, in grado di accogliere indecisione e ritardo come variabili di progetto e di *non-progetto*. Per illustrare queste strategie del dubbio e della scelta, Price presenta la sua proposta irrealizzata per la città di Amburgo, elaborata in occasione del Bauforum del 1989. In una Hafen City non ancora reinventata dagli interventi di Kees Christiaanse, che avranno inizio circa un decennio più tardi, l’architetto dello Staffordshire ha l’occasione di lavorare sui suoli che predilige: terreni instabili, intermedi come il *mean time*, che si stagliano tra terra e acqua senza appartenere né all’una né all’altra. Invitato dall’amministrazione locale, lo studio Cedric Price Architects partecipa al workshop internazionale *IV. Hamburger Bauforum 1989*, che prevede la simulazione di un concorso di idee per la rigenerazione dell’area dei *docklands* della città anseatica.

Cedric Price, *Copy of a site map with birds for Duck Land, Hamburg, Germany*, 1989-1991, copia reprografica (DR2004:0891:001).
© Cedric Price fonds, Canadian Centre for Architecture.

Il progetto presentato, che sovverte le mire economiche delle autorità per le aree del bacino di Sandtorhafen, perderà il concorso. Una seconda vita, sempre solo su carta, rinascerà attraverso le *architetture scritte* dall'autorialità molteplice che lo studio concepirà a partire da quella proposta radicale.

Al bando del Bauforum, Price risponde con un progetto che ha come prima azione una demolizione che riduce il profilo dell'area portuale a una bicromia di salvataggi e sacrifici – in rosso ciò che è rimosso, in nero ciò che permane. In didascalia appare la nuova destinazione d'uso: una palude fluviale di quasi due chilometri quadrati andrà a sostituire l'area ridondante dei *docklands*. Il letto del fiume sarà liberato dai detriti e il corso d'acqua inabissato fino ai suoi banchi di sabbia. Gradualmente tutte le strutture spariranno e l'intero sito sarà sommerso; a sopravvivere, solo duecentottanta metri quadri, i principali collegamenti ferroviari e due edifici vincolati della città storica. Nella prefigurazione di Price, le architetture industriali che *infestano* i suoli paludosi della città tedesca sono da divellere come erbacce, invertendo la carica di segno negativo convenzionalmente attribuita a sradicamenti e rimozioni, con un intento che sembra richiamare gli "effetti di estirpamento" invocati dalle "terre non addomesticate" di Stacy Alaimo. In questo gesto ossimorico di *preservation*, il metronomo e il silenzio citati in apertura possono suggerire ulteriori significati attraverso analogie – o, per usare un'espressione di Price, "vaghe similarità" – riguardanti il ruolo che allo stesso strumento di misurazione del tempo attribuisce John Hejduk. Negli ultimi versi della poesia *The Metronome*, Hejduk richiama le "densità [che] implodono silenziosamente". Questo silenzio scandito in battiti regolari dal ticchettio inesorabile del tempo costituisce, sia per Price sia per Hejduk, una forma paradossale di riduzione, in cui l'assenza lascia spazio a suoni altri. "Il vantaggio del silenzio e del dubbio […] è il vantaggio dell'essere incompleto", dichiara Price introducendo *Venic*, il suo "non-schema" per Venezia. Se in un componimento dedicato alla città di lagune Hejduk celebra le "voci di uccelli e uomini", le tonalità forse dissonanti di questi stessi abitanti intervengono nella Amburgo di Price a costruire, dalla intenzionale distruzione, ambienti multi-specie. Alle operazioni sottrattive per una città "in cerca d'uso", l'architetto inglese contrappone inattesi innesti che popolano la planimetria dell'area: con un programma rivolto al futuro, Price individua le specie vegetali da piantare per attirare nuovi *residenti*, o meglio per restituire quelle terre instabili agli abitanti non-umani che originariamente le occupavano. Lo spazio fisico e concettuale abbandonato diviene occasione di indagine e sperimentazione di un serbatoio di possibilità, di una riserva di futuri selvatici, plausibili nella loro intrinseca ambiguità:

> È probabile che in meno di cinque anni un'attenta rimodellazione idrogeologica che utilizzi le rovine, associata a una coltivazione selettiva delle erbe palustri, sia in grado di insediare una riserva per il nutrimento e la sosta degli uccelli selvatici migratori e di altre specie.

Ribaltando le gerarchie prestabilite e le egemonie antropocentriche previste per l'area, Price configura un'alternativa radicale *a tempo*: attirando i volatili che sorvolano Amburgo e vi si fermano come ultima tappa nella loro migrazione dal sud dell'Inghilterra verso la Siberia, l'area dei *docklands* diviene una inaspettata e selvatica *Duck Land*.

MANCARE IL BERSAGLIO

Sovvertendo le premesse del bando del Bauforum – e con esse l'idea stessa di crescita e sviluppo – Price propone una non-architettura in cui specie umane, animali e vegetali convivono e co-evolvono. La predisposizione di condizioni in grado di generare questo habitat urbano per flora e fauna ha inizio con il riconoscimento del pericolo che pervade le aree portuali, minacciate dalle nuove industrie alle foci del fiume Elba. In questo scenario, l'introduzione del non-umano può essere riletto attraverso la nozione di *disturbance*, secondo la quale Anna Tsing considera possibile infrangere il ciclo continuo e alienante di "promesse e rovine" attraverso l'innesto di elementi di disordine, di interferenze in grado di agitare il sistema di partenza, lasciando spazio all'infestante – vegetale, animale, più-che-umano – come possibilità per il futuro.

Di fronte alla ciclicità della natura, che rischia di trasformarsi in un sistema chiuso, Price mette in dubbio e ribalta le "iniziali" decisioni di progetto. Elabora dunque una serie di questionari in cui domanda cosa faccia "crescere" Amburgo e se la città stia effettivamente crescendo. In caso contrario, chiede se una non-crescita sia da considerarsi negativa; in caso affermativo, si interroga sulle ragioni per ritenerla positiva, prefigurando una rinuncia a intendere la crescita come "sollievo". Chiede, inoltre, per quale ragione le città siano così attratte dalla ridondante acqua e così poco interessate alle terre marginali. Mettendo in campo la sua attenzione verso il suolo, si preoccupa di individuare strutture che siano in grado di incontrare il terreno senza lasciare un'impronta, fisica e metaforica, troppo definita. A partire da queste premesse, prefigura un sistema di ponti mobili con l'intento di "ridurre la facilità" con cui specie umane possono addentrarsi nella "zona dei volatili". Interrogandosi su come causare "minimo disturbo" ai migranti non-umani che tornano in questi spazi, concepisce una sequenza di elementi rotanti e semi-sommergibili, volti a diminuire l'interferenza in superficie.

In un altro memorandum, assieme alle vecchie terre anche i nuovi ponti assumono il ruolo di dispositivi di mescolanza[18], allorché la domanda posta è se di questi presidii di attraversamento, non utilizzati dalle persone, si possano appropriare i volatili selvatici[19]. Queste *architectures of enabling* si pongono in tal modo come polo opposto alla persistenza ricercata a tutti i costi, "abilitando" un "ripensamento" in cui "la permanenza non è richiesta":

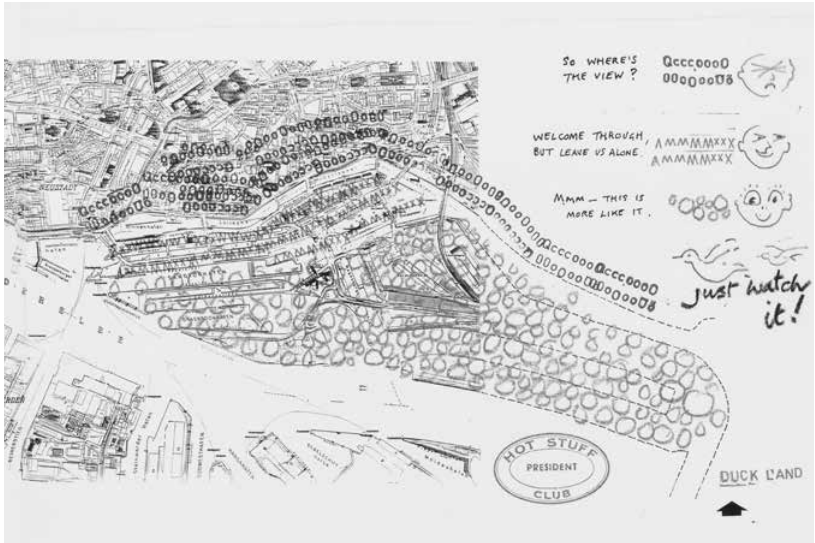
> Distanze calcolate entro il raggio di venti minuti dal sito indicano un accesso variegato, che include elicotteri, traghetti, biciclette e pedoni. 156 ettari di vecchie zone industriali e portuali sono sgomberati, depurati e riportati ai livelli di marea dei fiumi con fondale sabbioso. Le vecchie fondamenta forniscono i necessari sostegni. Un'appropriata piantumazione è progettata per procurare cibo ai volatili acquatici che notoriamente frequentano le aree circostanti. L'accesso commerciale a questo "polmone" della città è realizzato tramite un sistema di passerelle che penetrano nello stabilimento storico di Speicher Stadt. Un parco fluviale è istituito nel centro della città — la permanenza non è richiesta — il ripensamento è abilitato.[20]

La consulenza per guidare lo studio londinese nell'elaborazione di questi ambienti sinantropici è affidata all'ornitologo Peter Scott, che aveva collaborato al progetto per la voliera dello zoo di Londra del 1961. Dallo Snowdon Aviary, Price mutua l'imprevedibilità affidata all'elemento ponte, ma se in Inghilterra aveva realizzato un edificio per abitanti volanti, l'ambizione del salto di scala ipotizzato per Amburgo introduce nell'area geografie assenti che configurano una sorta di *jardin en mouvement*[21] e, al contempo, una *voliera in movimento* che radicalizza il suo progetto temporaneo *CP Experimental Aviary* del 1981, in cui a muovere la città erano gli stessi abitanti volatili[22].

Questi itineranti incontri interspecie sovvertono il dualismo tra nativo e non-nativo, potenzialmente fino a dissolvere quella che Val Plumwood definisce come distinzione tra "incontrare il predatore" ed "essere la preda"[23]. Ed è proprio nello spazio intermedio tra preda e predatore che Cedric Price suggerisce una possibile strategia per "umanizzare il cambiamento" accettando lo "spreco calcolato", quando in una lezione all'Architectural Association fa riferimento a umani e volatili – questa volta meccanizzati nel contesto artificiale di un parco divertimenti – per teorizzare possibilità che fioriscono da ciò che definisce *aiming to miss*:

> Se provate a sparare tra anatre in movimento in un luna park, siete molto meno interessati alle dimensioni delle anatre che alla loro velocità. State comunque guardando il bersaglio. State mirando a mancare il bersaglio.[24]

Cedric Price, *Plan in relation to assumed reactions of its users/occupiers on completion for Duck Land, Hamburg, Germany,* 1989-1991, stampa elettrostatica su carta, pastello, grafite, inchiostro e trasferibili (DR2004:0893:005).
© Cedric Price fonds, Canadian Centre for Architecture.



Addentrarsi nella selva è dunque forse un movimento analogo all'idea suggerita da Price con il bersaglio da "mirare a mancare", per districarsi tra regole imposte e l'indomabile che incombe con la rinuncia ad attenersi al protocollo, aprendo un varco al *ritorno della natura*, intesa – come avverte la lettura spinoziana di Sanford Kwinter – quale *causa sui* e non trascendente.

STANZE SELVATICHE E AMBIENTI-MONDO

Disegnando le possibili reazioni dei diversi abitanti di questi spazi, Price trasforma tali "preoccupazioni" in materia e strumento di progetto; emerge, in tal modo, una sequenza di attraversamenti che, dalla città, consentono a corpi e sguardi di addentrarsi in questa paludosa selva ritrovata. Nell'attenzione alle reazioni e alla visuale di abitanti altri, l'iniziale azione demolitiva si trasforma in presidio di costruzione di inedite narrative spaziali. Riprendendo la logica della voliera londinese, il progetto per Amburgo prefigura *ambienti-mondo* alla von Uexküll: concependo le nuove architetture a partire dal punto di vista non-umano, Price stabilisce un abbassamento del livello del suolo, riportandolo alla sua quota "naturale" e generando un biotopo d'acqua. Rimosso il terreno dal letto del fiume, i ponti divengono inizialmente dispositivi per la semina e l'allevamento e successivamente passerelle regolabili per gestire il passaggio dei visitatori attraverso questo paesaggio fangoso. Mettendo in atto una misura progettuale temporanea, una strategia intermedia, l'intervento prefigurato rovescia l'uso del sito e prevede architetture sospese in attesa di necessità future. In questo gesto è possibile ritrovare il "sogno del cervo" descritto da Anna Tsing, che traccia un asse di coordinamento tra gli immaginari di animali selvatici e cacciatori che, animati da analoghe logiche di sfruttamento dello spazio, finiscono per ritrovarsi con progetti di costruzione del mondo paradossalmente sovrapponibili, generati attraverso attrito e frizione. In modo analogo a quanto aveva annotato nella ricerca sulle *Città del futuro*, Price concepisce un progetto evolutivo in cui i vecchi artefatti assumono nuovi ruoli, i relitti socio-archeologici sono sepolti, e le nuove architetture sono gusci preparati per accogliere nuovi usi. Così come la sua *Città del futuro* avanza a bordo di un carrarmato, queste *paludi del futuro* oscillano tra architetture mobili che nelle forme non hanno molto di umano né di animale, evocando, al contrario, immaginari propri di uno scenario militare. Le passerelle che ricordano sottomarini pronti all'attacco forse ribadiscono il suo celebre *dictum*: "nessuno dovrebbe essere interessato a progettare ponti ma ad andare dall'altro lato".

Protetta dagli attacchi dell'architettura in questa grande riserva fluviale che insorge nel centro di Amburgo, si dispiega una semi-selvaggia *stanza da pranzo* per uccelli migratori. "La popolarità del Duck Land Development di Cedric Price crea un effetto inverso nella stanza da pranzo suburbana", commenta Price in calce a un disegno in cui raffigura una scena domestica, i cui protagonisti sono un divano a fiori e un secchio dal quale fuoriescono volatili acquatici che appaiono privi di vita. In questa immagine, l'apparente neutralità dell'arredamento dal motivo floreale sembra provocare un effetto simile all'agitazione che Hejduk attribuisce ai parati a tema botanico o a quelli raffigurati ne *L'Atelier III* di Georges Braque, in cui i volatili stessi attraversano le profonde superfici piane che si dispiegano lungo le pareti di una stanza per restare intrappolati a disegnarne il motivo, in una natura *morta* che è al contempo immobile *vita*. Nella trasposizione dalla *suburban living room* ai *redundant docklands* trovano spazio le "stanze selvatiche" che guidano questa riflessione: un'espressione che può essere presa in prestito – sulla traccia di Price che si appropria dei versi di Wordsworth – da Charlotte Turner Smith. In un poema del 1807, l'autrice britannica scrive: "Architetterò una stanza selvatica". Contro le minacce dell'invasione francese a Dover, al cospetto delle vulnerabili scogliere di Beachy Head (le cui stesse frane Price colleziona nella sua rubrica di *ritagli* per *The Architects Journal*), la *sylvan room* della Turner Smith è rifugio contro l'assalto, presidio di protezione dall'imprevedibilità del clima o del nemico. Nella prefigurazione di carta che Cedric Price elabora per Amburgo, sequenze di stanze selvatiche attraversano la città anseatica fino a protendersi sull'acqua che un giorno le sommergerà, si insinuano tra le architetture, si proiettano al di fuori di esse e vi "resistono": sono, come in Turner Smith, stanze in assenza.

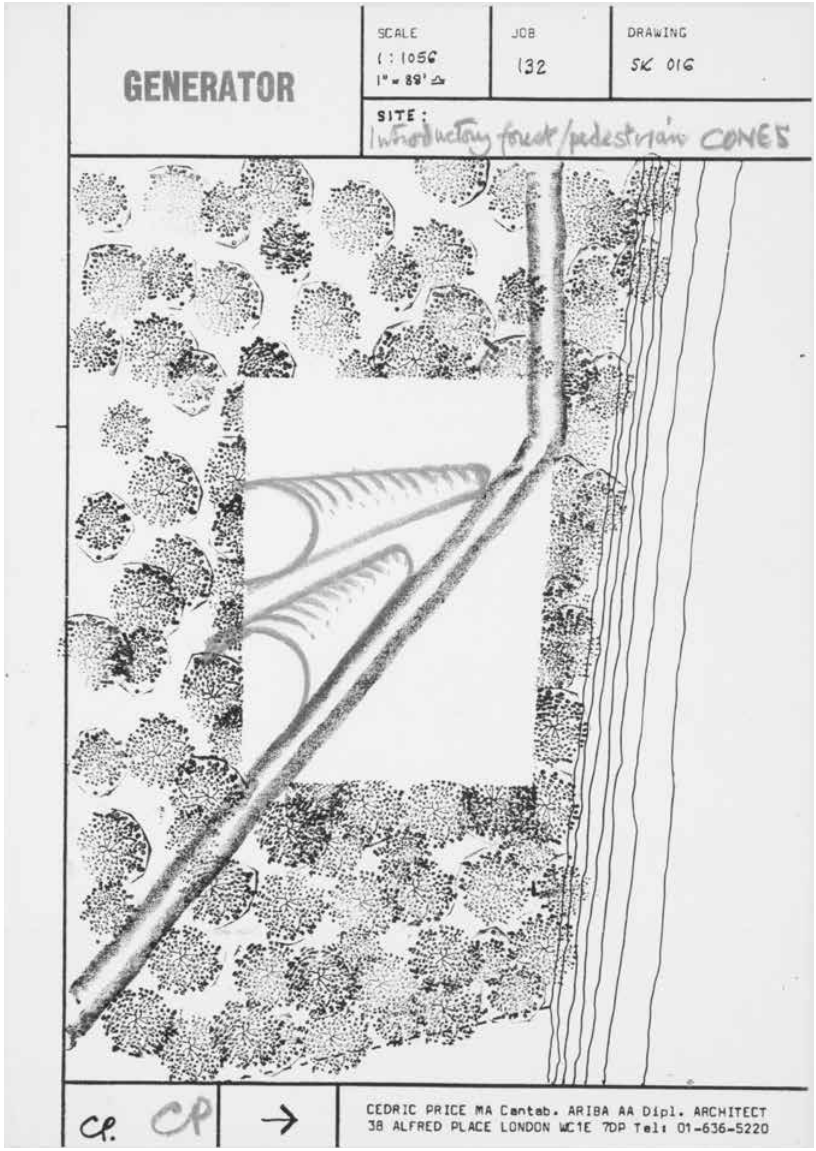
Una possibile visualizzazione di queste stanze può ritrovarsi nella proposta elaborata da Price tra il 1976 e il 1977 per il centro di conservazione della fauna selvatica di White Oaks in Florida. In un disegno del *Generator Project* emerge una radura dal profilo rettangolare, ricavata come da un'estirpazione radicale e geometricamente delimitata all'interno di una fitta trama di alberi: "Foresta introduttiva/coni pedonali", riporta il campo che il documento dedica alla descrizione del sito. Questa *introductory forest* appare come uno dei livelli sovrapposti di città e nature: è il *loco site, ground level* da cui ci si addentra in un paesaggio stratificato duplicemente proiettato in altezza e in profondità. Dalla falda freatica ai livelli più profondi si dispiegano *sub strata* a costituire un *extra site* e nei cieli si apre il *supra site, high level*. Torna la preoccupazione che Price esprime nel caso tedesco per l'inter-

ferenza in superficie, quasi a suggerire un'auspicabile espansione dei regni selvatici attraverso terreni artificiali rialzati o sottoposti: oltre la *frontiera del cielo* celebrata dal manifesto retroattivo di Rem Koolhaas o giù negli "spazi scolpiti e volumetrici" delle *stanze sotterranee* d'Italia attraversate da Mary-Ann Ray. Non si tratta, però, di una conquista dello spazio aereo o della sua immagine inversa, lo spazio negativo degli inferi, ma di una negoziazione continua che, nella rinuncia a qualsiasi risoluzione definitiva, sembra attuare – e, al contempo, liberare da istanze colonizzatrici – le promesse degli insediamenti spaziali di Gerald O'Neil, in cui "le specie di volatili e animali che sono in pericolo sulla Terra" possono trovare paradisi in orbita o interplanetarie arche di salvezza. Nella proposta per Amburgo, questo doppio movimento si concretizza in ciò che Catherine Ingraham definisce l'ossimorico "milieu dell'infinito" abitato dagli uccelli, che agiscono come "significante formale del non-umano". Per estrusione o per estrazione, l'*Umwelt* dei volatili acquatici ai quali Price dedica *Duck Land* moltiplica la città-selva in una sequenza di stanze nel vuoto.

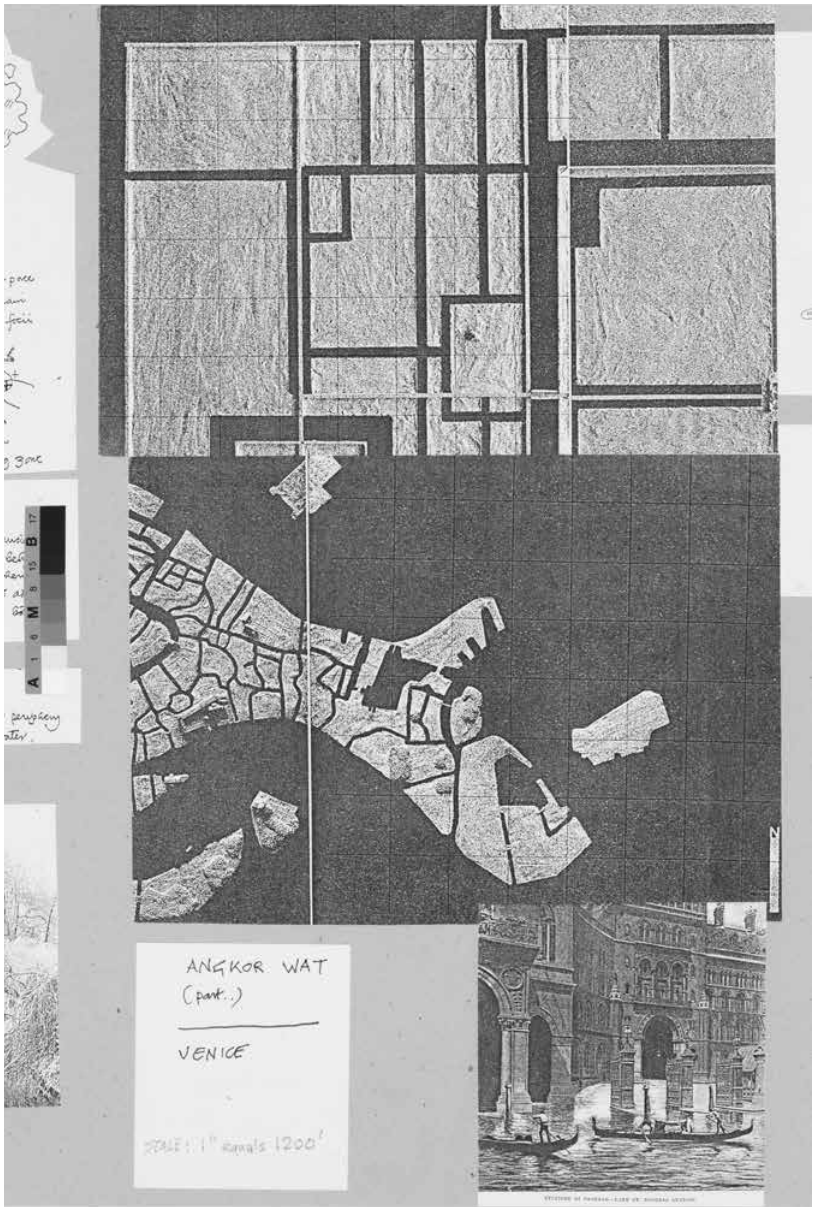
TEMPI DELLA SELVA

Attraverso i fondali, i giunchi, i cieli di Amburgo, Price predispone un'architettura che si inabissa, si radica e si innalza. Le sue *stanze* sono camere di risonanza, in cui si propaga una selvaticità che sfugge alla polarità che Anthony Vidler – in una trasposizione del pensiero di Elaine Scarry dal dolore del corpo alle sofferenze dell'architettura – attribuisce alla nozione di *room*, identificandola al tempo stesso come la più semplice forma di rifugio e una possibile camera di torture. Ricordando la *stanza* che galleggia sull'acqua in una delle *Metafore* di Ettore Sottsass – *Disegno di una delle mille sale d'aspetto dove consumerai la tua vita* – appare chiaro che le stanze selvatiche di questa presente narrazione sono stanze temporali, oltre che spaziali. Tornando dunque agli appunti di Price per la mostra canadese che celebrava l'avvento del nuovo millennio, in una lista di concetti sulla nozione di tempo è forse possibile trovare architetture e tempi della selva: architetture e tempi che si dispiegano nello spazio del labirinto con velocità e lentezze diverse per l'uomo e per il serpente, distorcendo distanze, introducendo rallentamenti e ricercando misurazioni di spazi e durate che ricordano gli esperimenti cronofotografici di Étienne-Jules Marey sul volo di un gabbiano; architetture e tempi inscritti nelle piante selvatiche che il non-progetto di Price riporta ad Amburgo per attirare i volatili migratori. E tra tempo e piante, ricorda Paul Valéry, il nesso è inestricabile, in quanto misura reciproca l'uno delle altre.

Cedric Price, *Perspective sketch of pedestrian cones for Generator, Yulee, Florida*, ca. 1977, inchiostro e pastello su carta wove (DR1995:0280:133). © Cedric Price fonds, Canadian Centre for Architecture.



Cedric Price, *Presentation panel for Venice (7th International Architectural Exhibition), Italy*, dettaglio, ca. 2000, stampa elettrostatica su carta con inserti di testo (DR2004:0341:003). © Cedric Price fonds, Canadian Centre for Architecture.



Oltre al *kairos* del *mean time* e al *chronos* in cui si dispiegano attese e attraversamenti, le architetture di Price inseguono l'*aion* delle stagioni. Coinvolgendo nature selvatiche e il loro inesorabile deperimento, l'anti-architettura proposta per la città tedesca sembra concretizzare le intenzioni elencate per la mostra di Montréal, ove Price cita il vaso di fiori lasciato a deperire da Hans Hollein nell'esposizione viennese in cui *tutto*, anche la morte, *è architettura*, presentando poi nel catalogo, come in un erbario non rilegato, i fragili resti di queste nature effimere. Duplicemente anticipatorie nel predire qualcosa che ancora non può essere o il fallimento di ciò che è stato predetto, le architetture di *Duck Land* sembrano ricordare di Hollein anche la Copenhagen immaginaria, sepolta, inabissata, pochi anni prima che Superstudio lasciasse annegare la città di Graz sotto un fumante ghiaccio secco o *salvasse sommergendo*, sotto perturbanti acque o defamiliarizzanti pavimentazioni, Firenze e Venezia. Proprio a Venezia Price riprenderà, una decade dopo le sperimentazioni tedesche, il concetto di tempo scandito dall'alternarsi del giorno e della notte e dal susseguirsi delle stagioni. Nel progetto *Venic*, elaborato per la Biennale del 2000, il movimento di persone e maree che plasma lo spazio di piazza San Marco diviene dispositivo per concepire attraversamenti della città di lagune che siano al contempo in grado di generare memorie e di "riconoscere il nuovo". In questo viaggio attraverso il sottobosco di architetture multispecie, la proposta di Price per la città delle cento solitudini può forse consentire di tracciare un ipotetico ponte tra quella Amburgo che non è mai stata e una Venezia che (ancora) non è.

AMBURGO, VENEZIA E LA GIUNGLA

A una possibile trasposizione veneziana di *Duck Land* conducono gli stessi volatili selvatici e gli erbacei altri che Price riporta in città: le decalcomanie di flora e fauna che alterano la planimetria di Amburgo sembrano richiamare il rapporto lecorbusiano tra il ritmo delle facciate delle Procuratie e l'uniforme modulo in movimento dei colombi che vi si sovrappongono. Se nel 1978 *Collage City* aveva accostato le scenografie potenzialmente interminabili delle stesse Procuratie Vecchie a una Amburgo di carta, una diretta trasduzione tra le due città d'acqua era stata operata nel 1842 da Gottfried Semper, identificando piazza San Marco come modello per la ricostruzione della piazza del Municipio nel centro storico della città anseatica.

A Venezia, Price prefigura aperture, per il passaggio e per la visione, che appaiono come attraversamenti di una selva di ostacoli, proponendo di sostituire la definizione di *città* con il termi-

ne *concentrato* ⌊ ⌈ e fornendo un duplice enigma. In un angolo di una delle tavole di presentazione del progetto compare un'immagine in cui canali e gondole abitano le strade ai piedi della stazione di St. Pancras. L'illustrazione è tratta dal progetto fotografico *If London Were like Venice*, pubblicato su *The Harmsworth Magazine* nel 1899 in risposta alle notizie che riportavano l'abbassamento del livello della capitale britannica di circa venti metri in cinquecento anni ⌊ ⅄. In una sorta di paradossale salvataggio alla Superstudio, Somers J. Summers immagina che un giorno Londra possa sprofondare al di sotto del livello del Tamigi e diventare una "seconda Venezia" ⊢ Y quasi a riproporre all'inverso quel "teatro di speculazioni" raccontato da Rowe e Koetter attraverso la veduta di William Marlow che nel 1795 aveva trapiantato la cattedrale di Saint Paul tra i canali della Serenissima ⊢ ⋕. Accanto a questa replica distorta e dislocata, un'altra nota compare sulla stessa tavola del progetto per la Biennale: "Angkor Wat". Per cercare di decifrare questo messaggio è forse possibile riprendere due passaggi di Price sulle due città: "Venezia perde acqua in modo irreparabile" ⊢ ⌘, Angkor Wat è "svanita nella giungla perché non era più necessaria" ⊢ ⇓. Un'analoga triangolazione tra Venezia, nature infestanti e l'urbana giungla cambogiana può ritrovarsi nelle parole di Eric Owen Moss, tra le pagine in forma di lessico non-finito del suo *Gnostic Architect* ⊢ ⋀. In apertura Moss presenta Venezia come paradigma di una "architettura respirante", in continua oscillazione tra "ascesa e caduta", generata da "una forza invisibile [che] sospinge [...] infiniti atti di invenzione e reinvenzione — e la loro scomparsa" ⊢ ⌊; alla voce "Angkor Wat" l'architetto californiano riscopre il potere anticipatorio di una architettura che "ha ceduto il passo agli alberi", lasciandoli "crescere dove un tempo era il trono del re" ⊢ ⊢. È dunque attraverso l'impermanenza – traccia che pervade l'opera di Price – che si dispiegano quelle *decomposizioni vitali* che, negli studi di Kristina Lyons, sono riconosciute come proprie della selva:

> La capacità rigenerativa della selva si nutre del deperimento organico, dell'impermanenza, della decomposizione e persino della fragilità che complica le biforcazioni moderniste e biopoliticamente orientate del vivere e del morire. ⊢ ⋇

Se da un lato questa fragilità può trovare protezione in stanze selvatiche che come *cassette wardiane* consentono di custodire e trasportare frammenti di nature perdute, dall'altro queste stesse stanze potrebbero rivelarsi una modalità per attraversare il *pagus* di Lyotard, quelle terre di frontiera in cui la materia si offre in uno stato selvaggio prima di essere addomesticata ⊢ ⌈, riconoscendone l'incommensurabilità, accettandone il dissidio, negoziandone la complessità contro ogni neutralizzazione dei conflitti e delle

autocontraddizioni. In *Duck Land*, distruzione e assenza si configurano come preludio a nuovi inizi. Nello spazio della scomparsa, l'esterno irrompe: il *fuori* avanza e si riappropria di spazi perduti. Architetture e nature sono chiamate a negoziare reciproche erosioni, inedite compresenze e nuove alleanze con i molteplici abitanti di questi regni inestricabili. Forme periferiche di natura, ecosistemi disturbati, isole di extraterritorialità fioriscono dai resti di artefatti e spazi in disfacimento. Nell'interrogativo che pone Lyotard rispetto a cosa possa essere quel qualcosa che di certo potrebbe avvenire in questo spazio-tempo ⊢ ⅄, sembra tornare la domanda di Price sulla prefigurazione per Amburgo in cui acqua, città, detriti e nuovi abitanti appaiono come un'anticipazione che suggerisce storie alternative di sopravvivenza: nella *sylvan room*, spazio progettato per abitare lo spessore del confine incerto tra stanze umane e terre non-umane, si può forse ritrovare "un indizio per le cose che verranno" ⋇ Y e, con esso, quell'occhio silente del progetto che al contempo vigila e dorme.

C. Price, appunti per la mostra *Cedric Price: Mean Time* al Canadian Centre for Architecture, Montréal, 1999. Cedric Price fonds, Canadian Centre for Architecture (inventario 181: Mean; cartella DR2004:1034:001). Tutte le traduzioni, ove non specificato altrimenti, sono dell'autrice. Si ringraziano il Canadian Centre for Architecture (Cca), Caroline Dagbert e Tim Klähn per il supporto nella consultazione delle collezioni e nella riproduzione delle immagini.

"In common things that round us lie / Some random truths he can impart,— / The harvest of a quiet eye / That broods and sleeps on his own heart" (37-52). W. Wordsworth, *A Poet's Epitaph* (1799), in Id., *The Poems*, vol. 1, a cura di J.O. Hayden, Penguin, Harmondsworth 1977, p. 396. In relazione all'opera di Price, Haus Ulrich Obrist cita il verso di Wordsworth e non la sua alterazione presente tra gli appunti di Price. Si veda H.U. Obrist, *Preface*, in Id. (a cura di), *Hans Ulrich Obrist and Cedric Price: The Conversation Series*, vol. 21, Walter König, Köln 2009, p. 11.

Oltre dieci anni prima, in un testo sull'opera di Andrew Holmes, Price aveva utilizzato una simile espressione citando esplicitamente il verso di Wordsworth. Si veda C. Price, *The Harvest of a Quiet Eye. From A Poet's Epitaph by William Wordsworth*, in A. Holmes, C. Price, *Andrew Holmes: Addition Folio IX*, AA Publications, London 1986, s.n.p.

Dalle parole di Price in C. Price, H.U. Obrist, *Interview IV – Cities, Symbols, Labels, Umbrellas. London, September 2000*, in *Hans Ulrich Obrist and Cedric Price: The Conversation Series* cit., pp. 73-74. Per la traduzione italiana si rimanda a H.U. Obrist, *Intervista con Cedric Price*, in C. Price, *Re:CP*, a cura di H.U. Obrist, LetteraVentidue, Siracusa 2011, p. 62, ed. or. Birkhäuser, Basel 2003.

Si veda C. Price, *A Summertime Breeze*, in "AA Files", 5, 1984, p. 69.

C. Price, *Afella: Announcement for Cedric Price Forum, May 16, 1994*, manifesto datato 13 maggio 1994, Cedric Price fonds, Cca (inventario 162: Afella; cartella DR2004:0954:001). A questo proposito, si veda anche S. Hardingham, *Introduction*, in Id. (a cura di), *Cedric Price: Opera*, Wiley-Academy, Chichester 2003, p. 7.

Si veda C. Price, *Anticipatory Architecture: Cedric Price Special Issue*, in "Architect's Journal", 204 (8), 5 settembre 1996, p. 36; C. Price, *The Square Book*, Wiley-Academy, Sussex 2003, p. 56.

C. Price, *Duck Land: View of the site from the Elbe looking north, with areas proposed for demolition in red*, circa 1989-1991. Cedric Price fonds, Cca (inventario 153: Duck Land; cartella DR2004:0893:004).

S. Alaimo, *Undomesticated Ground: Recasting Nature as Feminist Space*, Cornell University Press, Ithaca 2000.

Si veda C. Price, *Aiming to Miss*, lezione tenuta all'Architectural Association di Londra il 20 Novembre 1975.

J. Hejduk, *The Metronome. Matisse Painting*, in Id., *Such Places as Memory: Poems 1953-1996*, The Mit Press, Cambridge MA 1998, p. 15; tr. it. *Il metronomo*, in R. Rizzi, S. Pisciella, *John Hejduk. Bronx. Manuale in versi*, Mimesis, Milano 2021, p. 495.

Dalle parole di Price in C. Price, H.U. Obrist, *Interview XI – Islands. London, March / April 2003*, in H.U. Olbrist (a cura di), *Hans Ulrich Obrist and Cedric Price: The Conversation Series*, cit., p. 162.

J. Hejduk, *Venice (1953)*, in Id., *Such Places as Memory: Poems 1953-1996* cit., p. 20; tr. it. *Venezia (1953)*, in R. Rizzi, S. Pisciella, *op. cit.*, p. 707.

"Hamburg, in common with other major inland ports, has redundant centre city docklands looking for a use". C. Price, *Ducklands Experiment*, in "Building Design", 1071, 11 gennaio 1991, p. 18.

Testo estratto da un documento timbrato "Duck Land" e firmato "Cedric Price 30 October '89", Cedric Price fonds, Cca (inventario 153: Duck Land).

Si veda *Project: Duck Land*, 1989-1991, Cedric Price fonds, Cca; C. Price, *Ducklands Experiment* cit., pp. 18-21; S. Hardingham, *Ducklands*, in Id. (a cura di), *Cedric Price: Opera*, cit., pp. 26-28; S. Hardingham, *Cedric Price Works 1952-2003, A Forward-Minded Retrospective – Volume 1: Projects*, Architectural Association-Canadian Centre for Architecture, London 2016; I. Doucet, *Anticipating Fabulous Futures*, in "E-flux", settembre 2019, https://www.eflux.com/architecture/overgrowth/284918/anticipating-fabulous-futures/; C. Price, *Ducklands, Hamburg. Over havenfronten*, in "Oase", 35, 1993, pp. 2-7. *Duck Land* compare anche in un volume dedicato alla fauna che popola il progetto di Price: V. de Rijke, *Duck*, Reaktion Books (Animal Series), London 2008, p. 154.

"These proposals […] establish economically a large nature reserve for migrator [sic] waterfowl in a zone where similar reserves are under threat from new industries at the mouth of the Elbe". C. Price, *Ducklands Experiment*, cit., p. 18.

A.L. Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton 2015, p. 160.

Ivi., p. 18.

C. Price, *Questionnaire n. 3 for Duck Land, Hamburg, Germany*, memorandum firmato da Price e indirizzato al suo studio, datato 2 settembre 1989, Cedric Price fonds, Cca (inventario 153: Duck Land; cartella DR2004:0877).

Si veda E. Coccia, *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*, il Mulino, Bologna 2018, ed. or. *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Bibliothèque Rivages, Paris 2016.

C. Price Architects, *Duck Land: Memorandum about bridges, for the attention of Cedric Price*, memorandum datato 23 agosto 1990, Cedric Price fonds, Cca (inventario 153: Duck Land; cartella DR2004:0877:002).

Documento dattiloscritto con due segni sovrapposti a mano: un verbo (non leggibile), cancellato e sostituito da "not required", e la firma di Price in calce con le iniziali CP.

Si veda G. Clément, *Le jardin en mouvement*, Pandora, Paris 1991; tr. it. *Il giardino in movimento,* Quodlibet, Macerata 2011.

Si veda C. Price, H.U. Obrist, *Interview IV – Cities, Symbols, Labels, Umbrellas. London, September 2000* cit., p. 81; tr. it., H.U. Obrist, *Intervista con Cedric Price*, in C. Price, *Re:CP*, cit., p. 64.

Si veda V. Plumwood, *The Eye of the Crocodile*, a cura di L. Shannon, Australian National University Press, Canberra 2012.

"If you try and fire in a fairground between moving ducks you are far less interested in the size of the ducks as you are in the speed of them. You're still watching the target. You're aiming to miss". C. Price, *Aiming to Miss*, cit.

Il testo a cui si fa riferimento è l'introduzione di S. Kwinter al saggio di G. Kodalak, *Spinoza and Architecture: The Air of the Future* che segue: all'interno della sezione intitolata *The Return of Nature*, a cura di G. Kodalak, S. Kwinter, in "Log", 49, 2020, p. 122.

Si veda J. von Uexküll, G. Kriszat, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen. Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten,* Springer, Berlin 1934, tr. it. *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, Quodlibet, Macerata 2010.

Si veda A.L. Tsing, *The Buck, the Bull, and the Dream of the Stag: Some Unexpected Weeds of the Anthropocene*, in "Suomen Antropologi: Journal of the Finnish Anthropological Society", 42 (1), 2017, pp. 3-21.

Si veda A.L. Tsing, *Friction: An Ethnography of Global Connection*, Princeton University Press, Princeton 2005.

Testo annotato a mano su uno dei disegni di Cedric Price della serie *City of the Future Project (Perspectives)*, circa 1965, The Museum of Modern Art, New York (inventario 1230.2000).

"No one should be interested in the design of bridges – they should be concerned with how to get to the other side". C. Price, *Cedric Price*, Architectural Association, London 1984, p. 51.

"The popularity of Cedric Price's Duck Land Development creates an inverse effect in the suburban living room". Disegno e annotazione a mano, Cedric Price fonds, Cca (inventario 153: Duck Land; cartella 96).

"Flowered wallpaper within a house makes the house feel an unease". J. Hejduk, *Sentences on the House and Other Sentences I and II*, in "Res: Anthropology and Aesthetics", 32, autunno 1997, p. 77.

J. Hejduk, *Still Life / Dead Nature*, in Id., *Architectures in Love: Sketchbook Notes*, Rizzoli, New York 1995, s.n.p.

Il verso originale, che si è scelto di tradurre utilizzando il verbo "architettare" anziché il più generico "escogitare", è "I'll contrive a sylvan room". C. Turner Smith, *Beachy Head*, in Id., *Beachy Head: With Other Poems*, J. Johnson-St. Paul's Church-Yard, London 1807, pp. 613-618.

Si veda *Price Cuts*, in C. Price, *Re:CP*, cit., p. 14.

"Introductory forest/pedestrian cones". Cedric Price Architects, *Perspective sketch of pedestrian cones, Generator*, documento firmato da Cedric Price e datato circa 1977, Cedric Price fonds, Cca (inventario 100: Generator; cartella DR1995:0280:133).

C. Price Architects, *Generator project, White Oak Plantation, Yulee, Florida: Conceptual sketch*, disegno firmato da Cedric Price e datato tra il 1976 e il 1979, Cedric Price fonds, Cca (inventario 100: Generator; cartella DR1995:0280:124).

Si veda R. Koolhaas, *The Frontier in the Sky*, in Id., *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan* (1978), The Monacelli Press, New York 1994, pp. 82-109; tr. it. *La frontiera del cielo*, in Id., *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan*, Electa, Milano 2001, pp. 76-101.

S. Holl, *Introductory Note: Upside-Down and Inside-Out*, in M.-A. Ray, *Seven Partly Underground Rooms and Buildings for Water, Ice, and Midgets*, Princeton University Press, New York 1997, p. 8.

M.-A. Ray, *Op. cit.*

"Bird and animal species that are endangered on Earth by agriculture and industrial chemical residues may find havens for growth in the space colonies, where insecticides are unnecessary, agricultural areas are physically separate from living areas, and industry has unlimited energy for recycling". G. O'Neil, *The Colonization of Space*, in "Physics Today", 9, settembre 1974, pp. 33-40.

"Birds inhabit the milieu of the infinite, an oxymoron". C. Ingraham, *Architecture, Animal, Human: The Asymmetrical Condition*, Routledge, London-New York 2006, p. 145. Si veda anche C. Ingraham, *Why All These Birds? Birds in the Sky, Birds in the Hand*, in A. Picon, A. Ponte (a cura di), *Architecture and the Sciences: Exchanging Metaphors*, Princeton Architectural Press, New York 2003, pp. 228-253.

"Or the bird might act as a necessary, formal signifier of the non-human". Ivi., p. 150.

Si veda J. von Uexküll, G. Kriszat, *op. cit.*

A. Vidler, *The Building in Pain: The Body and Architecture in Post-Modern Culture*, in "AA Files", 19, Primavera 1990, pp. 3-10.

La serie di fotografie *Metafore (1962-1969)* è stata esposta per la prima volta al Cooper-Hewitt

Museum di New York nel 1976. Si veda E. Sottsass, *Metafore. Disegno di una delle mille sale d'aspetto dove consumerai la tua vita*, Viverone 1976, Frac Centre-Val de Loire (cartella 006 10 07).

C. Price, *List of concepts related to the concept of time, compiled in the context of preparing the exhibition 'Cedric Price: Mean Time' at the Canadian Centre for Architecture (document from Mean project records)*, inchiostro su carta, documento datato 9 maggio 1999, Cedric Price fonds, Cca (inventario 181: Mean; cartella DR2004:1033:004).

Si veda P. Valéry, *Arbres*, Rousseau Frères, Bordeaux 1943; tr. it. *Eupalinos. L'anima e la danza. Dialogo dell'albero*, Mondadori, Milano 1947.

H. Hollein, *Hans Hollein: Alles ist Architektur, eine Ausstellung zum Thema Tod*, Städtisches Museum Mönchengladbach, 27 maggio-5 luglio 1970, Das Museum, Mönchengladbach 1970.

H. Hollein, *Copenhagen*, 1969, in Id., *op. cit.*; A. Natalini, *Manipulated Postcard* per un intervento a Graz intitolato *Flooding in dry ice*, Graz Trigon Biennial, 1971; Superstudio, *Salvataggi dei centri storici italiani*, in "In: argomenti e immagini di design", 5, 1972, pp. 4-13.

"Memory and/or recognition of the new". C. Price, *Notes and sketches for Venic*, documento datato 19 gennaio 2000. Cedric Price fonds, Cca (inventario 184: Venic; cartella DR2004:0344:005).

Le Corbusier, *Urbanisme*, Crès, Paris 1924, p. 63; tr. it. *Urbanistica*, Milano, Il Saggiatore, 1967. A proposito dei volatili che infestano Venezia, David Gissen ritiene che questa specie possa assumere un "potere" analogo a quello delle erbacce, in quanto entità comunemente indesiderate e al contempo potenzialmente in grado di ribaltare questa condizione. Si veda D. Gissen, *Pigeons*, in Id., *Subnature: Architecture's Other Environments*, Princeton Architectural Press, New York 2009, p. 180.

Si fa riferimento al progetto elaborato nel 1925 da Heinrich De Fries per la *Exportmesse*. Si veda C. Rowe, F. Koetter, *Collage City*, The Mit Press, Cambridge MA 1978, p. 160.

Si veda W. Nerdinger, W. Oechslin (a cura di), *Gottfried Semper 1803-1879. Architektur und Wissenschaft*, Prestel-Gta, München-Zürich 2003, pp. 209-233; H.F. Mallgrave, *Gottfried Semper. Architect of the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven-London 1996, pp. 133-149.

C. Price, *Draft text proposing the term* concentrate *as an alternative to the term* city *– from the project file Venic*, documento con intestazione riferita alla rivista "Queen's Quarterly", 1° maggio 2000. Cedric Price fonds, Cca (inventario 184: Venic; cartella DR2004:0339); tr. it. *Concentrato*, in C. Price, *Re:CP*, cit., p. 111.

S.J. Summers, *If London Were like Venice: Oh! That It Were!*, in "The Harmsworth Magazine", 1 (3), agosto 1899; tr. it. *If London were like Venice / Se Londra fosse come Venezia*, traduzione di A. Passi, Damocle, Venezia 2015.

In un documento senza titolo, timbrato "Duck Land" e firmato a mano "Cedric Price 30 October '89", Price commenta le trasformazioni di Londra: "Last minute greedy band-aid urban renewal is producing selfish and soul-destroying building and land use. Leading the world in this cancer of greed, ignorance and short-sightedness is London". Cedric Price fonds, Cca (inventario 153: Duck Land; cartella DR2004:0877).

C. Rowe, F. Koetter, *op. cit.*, p. 178.

C. Price, *Galleggiare*, in Id., *Re:CP*, cit., p. 160.

"[J]ust vanished in the jungle because it wasn't needed any more". Dalle parole di Price in C. Price, H.U. Obrist, *Interview IV – Cities, Symbols, Labels, Umbrellas. London, September 2000 Collage City* cit., p. 80; tr. it. H.U. Obrist, *Intervista con Cedric Price*, in C. Price, *Re:CP*, cit., p. 63.

E.O. Moss, *Gnostic Architect,* The Monacelli Press, New York 1999.

"Go to Venice, a city conceived by a draconian cast of the most diabolical characters. Feel it again – the colossal energy. Perhaps the Doge's Palace should have been round and blue, but it's the Doge's Palace anyway – it's there. Not always what you love, but always moving on – architecture breathing. If, as a by-product, a few bodies were dumped in the Grand Canal, those who survived powered the city. And the city powered its inhabitants. Remarkable civic constructions have been built in myriad places over the millennia. An unseen force propels these endless acts of invention and reinvention—and their demise. We have to be conscious of architecture rising and falling". Ivi., p. 1.1.

"The architecture of Angkor Wat was at a pinnacle in the tenth, ninth, or eight century BCE, before finally giving way to the trees. […] Maybe the people who inhabited these colossal buildings anticipated that someday someone would come and find not their progeny, but a tree growing where the king used to sit". Ivi., pp. 3.4-3.5.

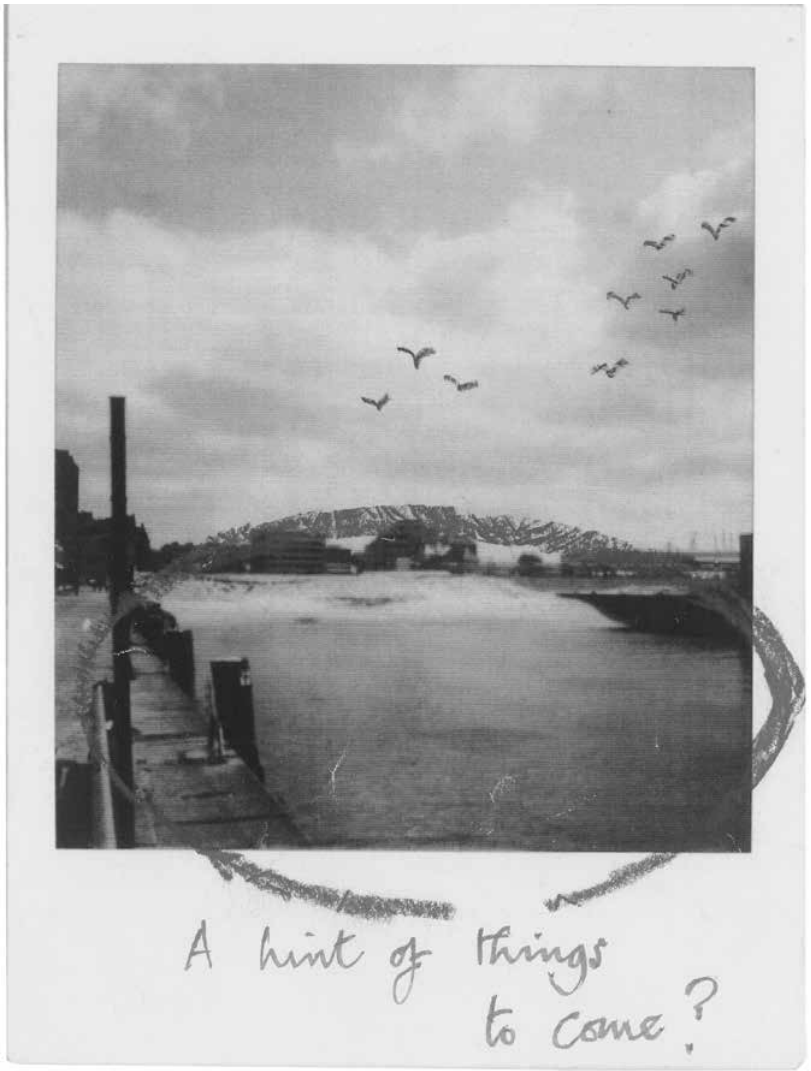
"[T]he regenerative capacity of the selva relies on organic decay, impermanence, decomposition, and even fragility that complicates modernist, biopolitically oriented bifurcations of living and dying". K.M. Lyons, *Vital Decomposition: Soil Practitioners and Life Politics*, Duke University Press, Durham-London 2020, p. 7.

Si veda J.-F. Lyotard, *Scapeland*, in "Revue des sciences humaines", 209, *Écrire le paysage*, 1988, pp. 39-48.

Ibid.

"A hint of things to come?" è la domanda che Price annota a mano con pastello rosso sul fotomontaggio che prefigura il parziale insabbiamento di uno dei *docks* inutilizzati di Amburgo. Cedric Price fonds, Cca (inventario 153: Duck Land; cartella DR2004:0893:007).

Cedric Price, *Photomontage for Duck Land, Hamburg, Germany*, 1989-1991, fotomontaggio con annotazioni (DR2004:0893:007).
© Cedric Price fonds, Canadian Centre for Architecture.



ARCIPELAGHI BANDITI. LA SALVIFICA SELVA DELLE ENCLAVE

ANDREA PASTORELLO

Nel 1977 Oswald Mathias Ungers e Rem Koolhaas redigono il manifesto *The City in the City. Berlin: a Green Archipelago* proponendo una nuova dimensione arcipelagica per il futuro di Berlino. Una città nella città in cui, a fronte di un progressivo abbandono di alcune aree, selezionati brani urbani costituirebbero delle enclave che venendo salvate – e salvando così a loro volta lo spazio abitato della metropoli – giacerebbero come isole nella pianura sgombrata della città, conformando un arcipelago di architetture nel mezzo di una laguna selvatica. L'operazione, un inno alla separatezza e alla disincantata intensificazione della realtà del Muro, avrebbe concertato la differenziazione di natura architettonica, sociale e politica delle isole, in modo che le singole unità si manifestassero in tutto e per tutto come "*identifiable enclaves*", configurandosi come luoghi, chiaramente nella propria anfibolia, del bando. Lo spazio progettato tra le enclave però, se da un lato evidenzia le singole identità, dall'altro trasfigura lo spazio dell'abbandono attraverso un inselvatichimento metropolitano generale che punta a esplicitare la dicotomia natura-cultura o natura-città, ma che finisce col rimarcare una possibile coesistenza tra i due mondi. Nell'impossibilità di una radicale *tabula rasa*, la prospettiva suggerita da Ungers e Koolhaas sembra oggi potersi risolvere in modo più latente nella piena coincidenza di significati, termini e spazi tra la selva e l'enclave. Il contributo allora si focalizzerà sul sodalizio tra selva ed enclave, restituendo un arcipelago di architetture, ambiguamente e doppiamente bandite – sia escluse, sia esclusive – che tendono a spazializzare quel legame di cui il francese contemporaneo porta ancora con maggior evidenza traccia, ossia quel legame tra *sauvage* e *salvage*, tra selvaggio e salvezza; per farlo si affronterà quindi un'avventura tra le salvifiche selve dell'enclave.

La prima tappa non può che risiedere nell'architettura della *Creazione* in cui il paradiso, da un punto di vista soteriologico, è l'ultima terra della salvezza. Il paradiso terrestre da cui Adamo ed Eva verranno cacciati infatti – e che dopo il peccato originale nella rilettura dantesca diventerà sia "divina foresta" sia "selva oscura" – prende in prestito il termine greco παράδεισος, calco dall'avestico *pairidaeza* (*pairi* significa "intorno" e *daeza* "muro") che designa un ampio giardino recintato, e che compare per la prima volta nella *Cyropeadia* di Senofonte. Παράδεισος era il giardino in cui Astyages, il nonno di Ciro, cacciava gli animali selvatici. Divenuto re, Ciro ordinò ai suoi satrapi di costruire dei παράδεισοι in modo che i nobili al suo seguito si esercitassero al combattimento: il paradiso appare quindi come la prima selva bandita, esclusiva, recintata, la prima enclave in cui la divina dimensione selvatica corrisponde a un paesaggio limitato e con-

finato. Lo stretto legame tra selva ed enclave – inteso come luogo evidentemente ben de-limitato – è personificato in Silvanus, dio pagano protettore tanto delle selve quanto dei confini.

Sembra quindi costruirsi uno stretto rapporto di significato tra la selva recintata del paradiso terrestre e il termine nettamente più secolarizzato di foresta. Originariamente la parola medievale *foresta* deriva dalle parole latine *foris stare*, ovvero "stare fuori" e indicava un luogo riservato, o meglio, una porzione di bosco dichiarata esclusiva per l'uso e il diletto del signore. Le foreste bandite, segnalate da cartelle poste al loro intorno con la scritta *foris stare*, erano infatti terreni – al pari dei paradisi di Ciro – in cui i nobili e i feudatari praticavano la caccia e in cui vigeva una legge diversa rispetto a quella della città. Foresta quindi è o luogo fuori dall'abitato, solitario, selvatico oppure luogo posto fuori della legge comune, luogo bandito, esclusivo. Coincide, nuovamente, con una enclave: quel *foris-stare* rivolto ai più, è un chiudersi dentro, un *se en-claver* per pochi. In questi termini anche il teologo Efrem sottolinea come la porta desiderante del paradiso non sia priva di serratura e necessiti di un *laissez-passer*, di una chiave che conduca alla celeste dimensione dell'en-clave: "finchè vivi, fabbrica per te la chiave del paradiso: quella porta ti desidera" . Insomma, la chiave di volta della volta celeste è la chiave, è l'enclave. L'origine etimologica del temine enclave è incerta, ma entrambe le ipotesi trovano riscontro nel loro farsi verbo; κλείω, in greco, e *claudo*, in latino, rimandano all'azione di chiudere, rendere inaccessibile, cingere, rinchiudere, essere fortificato. La salvifica selva dell'enclave allora presuppone l'attraversamento di un limite, di una soglia, il passaggio da un mondo all'altro: l'atto fondativo dell'enclave è l'ἔξ-οδος come esperienza della salvezza, come ultimo canto del coro.

Questo attraversamento richiede a volte delle ritualità. Il come si accede o si attraversa un limite – non si tratta qui della romantica idea di soglia o della più politica concezione del confine, "si tratta di fisica e non di emozioni" o più specificatamente di meccanica – è tema del progetto e dell'avventura. Le nuove ritualità di accesso all'architettura selvatica dell'enclave sono una sublimazione dei *rites de passage* e una risposta alla loro progressiva scomparsa nel contemporaneo.

Tuttavia all'interno di alcune popolazioni indigene insistono nei confronti della selva dei veri e propri riti o delle consuetudini da impiegare nello spazio liminale della soglia. Per esempio *i riti di caccia dei popoli siberiani* prevedono che dal momento in cui il cacciatore lascia la sua abitazione per la caccia, lo stesso cessi di nominare le cose col loro nome consueto, adottando quindi codici comportamentali precisi; la selva infatti è extra-territoriale, è, in quanto

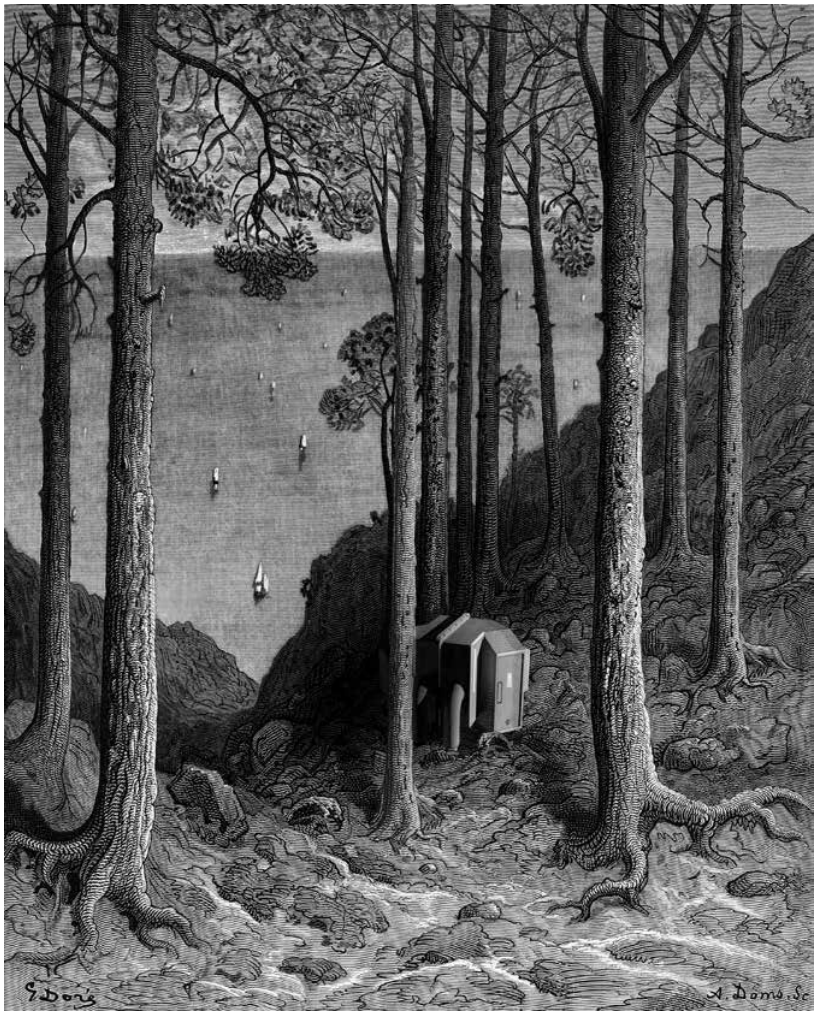
stato d'eccezione e territorio d'avventura, extra-ordinaria: "Niente deve rammentare la vita ordinaria, con la quale il cacciatore ha rotto. Nella foresta non c'è posto per nessuno degli oggetti domestici. […] Le intenzioni del cacciatore sono avvolte nel mistero, indispensabile alla riuscita dei suoi progetti". Ecco che al ritorno la nuova entrata in società necessita una purificazione e una sconsacrazione. È rilevante notare come alcuni di questi riti abbiano delle ripercussioni più o meno effimere anche nella configurazione dello spazio domestico. Per disorientare l'anima dell'animale cacciato, la selvaggina è fatta entrare attraverso ingressi predisposti e inconsueti, arrivando a realizzare aperture *ex novo* che verranno in un secondo momento richiuse con nuove pareti di legno o pelli per bloccare l'anima vendicativa della bestia.

Nella soglia "meccanica" dell'enclave invece, il *rite de passage* è sublimato nella pratica del riconoscimento proprio o altrui di un'identità più o meno affidabile che si attua nell'istante che precede l'attraversamento di un cancello o di una "porta-serramento". Nel 2019 l'esposizione *Is this tomorrow?* alla Whitechapel Gallery di Londra e che fa eco alla celebre mostra *This is tomorrow* del 1956, si interroga provocatoriamente sulla possibilità di un futuro distopico che tuttavia sembrerebbe a portata di mano, "è proprio questo il domani?". Farshid Moussavi Architecture e Zineb Sedira propongono l'installazione *Borders/Inclusivity*, un'architettura composta da nove tornelli, del tutto simili alle *porte-serramento* degli stadi – i *luci* del XX secolo – attraverso cui il visitatore può immergersi rischiando però di non trovare la via d'uscita. Gli autori quindi, intensificando il dato reale, definiscono lo spazio contemporaneo come un flusso di enclave, un interstizio tra barriere, tra soglie "meccaniche".

La rassegna *Blurred Boundaries* in occasione della 16ª Biennale di Architettura di Venezia mette in scena i progetti dello studio polacco KWK Promes; *L'arca*, a cui si accede attraverso un ponte levatoio, o la Safe House, un progetto testuggine, sviluppano le dinamiche dell'incastellamento le cui ragion d'essere nascono dal desiderio dei futuri utenti di rinchiudersi, di essere prigionieri volontari dell'architettura una volta varcata la soglia d'ingresso. In particolare nella Safe House la ritualità apre e chiude la casa, l'enclave ritualmente si schiude. L'accesso avviene a differenti livelli in base al grado di vulnerabilità dell'abitazione. Quando infatti l'architettura si esibisce nella sua nudità, le due pareti laterali dell'attacco a terra si addossano al muro perimetrale di accesso e informano uno spazio limbo, un'anticamera che garantisce la sicurezza nel giardino. La ritualità – o la voluta impossibilità – dell'attraversamento della soglia e le invenzioni di codici nuovi, siano essi parole o comportamenti, in una realtà protettiva, sono messe

in scena da Lanthimos nella pellicola Κυνόδοντας. Il regista racconta un'enclave domestica inselvatichita in cui i genitori obbligano i propri figli a vivere un unico e inconsapevole microcosmo distorto, composto da codici che travalicano le convenzioni della società esterna. In questa casa-che-è-mondo tutto è regolato e disciplinato dal paradigma dell'inviolabilità, dalla santa legge "che definiva in origine il regime della soglia"[1]. Lanthimos esplicita così il significato più profondo della legge: "la legge è la porta-serramento che vieta o permette il passaggio delle azioni nelle soglie che articolano i rapporti fra gli uomini. Essa, come l'apologo kafkiano mostra senza equivoci, coincide con la propria porta, non è che una porta"[2]. Approdando alla cronaca, la pandemia da Covid-19 ha evidenziato come l'accesso all'*enclavement* abbia riti e necessità più precise. Come i cacciatori siberiani tentano di ingannare l'anima della selvaggina, così ai fini di disorientare il virus si pratica un rito: l'accesso all'abitazione segna l'inizio di uno spazio presumibilmente incontaminato, da preservare in quanto tale attraverso *rites de passage* consequenziali: l'indifeso essere umano si toglie le scarpe, la mascherina, si lava le mani seguendo i tutorial di Barbara d'Urso. Nuove ritualità allora potrebbero non solo modificare lo spazio privato in risposta alle esigenze di protezione e al desiderio di ambienti asettici – si pensi alla casa invasa da nastri di protezione e da fazzoletti di Howard Hughes in *The Aviator* di Martin Scorsese in cui la ricerca di zone franche dal virus spingeva il protagonista a un'occupazione parziale dello spazio – ma sembrano poter diventare centrali anche nella progettazione dei futuri spazi della città[3]. In questi termini l'enclave si profila come l'architettura della pandemia, una e trina; l'enclave è quindi l'architettura della cronaca più attuale, l'architettura di παν-δῆμος – ovvero di tutto il popolo – e infine di Πάν-δῆμος – ossia del popolo selvatico del dio Pan.

Nel 2020 qualunque spazio domestico si è trasformato in tal senso in una possibile selva salvifica. È il paradiso stesso come territorio della salvezza a far emergere il carattere immunologico della selva di cui la lingua francese, come scritto, conserva traccia nel legame lessicale *sauvage-salvage* e su cui si basa la pratica dello *shinrin-yoku*[4]. *Shinrin-yoku*, termine giapponese che significa "trarre giovamento dall'atmosfera della foresta" o "bagno nella foresta", è una pratica della medicina giapponese per cui il paziente si immerge nella selva camminando o stanziandovisi per qualche ora, favorendo un aumento della funzione immunitaria. Il progetto *Tender Room* (2018) di Didier Faustino punta a un'immersione simile in un paesaggio primitivo, ma nuovamente in una dimensione d'*enclavement*. Oltre al rapporto con la selva, si cerca una nuova selvatichezza. *Tender Room* si propone



Tender Room, 2019. © Didier Fiúza Faustino.

come rifugio per trovare una condizione di animalità, per allontanarsi dall'essere istruito e addomesticato, per afferrare una nuova forma di stato selvaggio. Ma *Tender Room* è evidentemente anche una piccola fortezza protettiva a carattere immunologico. L'architettura dell'enclave si rivela quindi immunologica sia perché ultimo e unico strumento di protezione con le sue inespugnabili mura di Troia, sia perché, proprio in questo, svela ancor più chiaramente il suo carattere anti-comunitario. "E la società, dopotutto, era semplicemente una cattiva abitudine". Se provocatoriamente Peter Sloterdijk si chiede, posto che "dal punto di vista immunologico, l'abitare è una misura di difesa che permette di delimitare una zona di benessere contro gli invasori, […] si può sostenere che la società moderna costituisca un collettivo di traditori del collettivo?", Roberto Esposito registra come "questo dispositivo immunitario – questa esigenza di esenzione e protezione –, originariamente attinente all'ambito medico e giuridico, si è andato progressivamente estendendo a tutti i settori e linguaggi della nostra vita, fino a diventare il punto di coagulo, reale e simbolico, dell'esperienza contemporanea", ponendo in conflitto la *communitas* con l'*immunitas*: "l'*immunitas*, risulta il contrario, il rovescio, della *communitas*. […] Per cui, se i membri della comunità sono caratterizzati da quest'obbligo donativo, da questa legge della cura nei confronti dell'altro, l'immunità implica l'esenzione o la deroga da tale condizione: è immune chi è a riparo dagli obblighi, e dai pericoli, che coinvolgono tutti gli altri". L'enclave domestica allora si presenta come una selva salvifica a forte funzione immunitaria, un microcosmo dove l'individuo preserva la propria identità proteggendosi "da una contiguità rischiosa con l'altro da sé", sollevandosi "da ogni onere nei suoi confronti", richiudendosi "nel guscio della propria soggettività" come *La douce prisonniere* di Rebecca Horn (1978). È a tutte le scale che l'architettura dell'enclave si configura come una fortezza immunologica capace di custodire gelosamente intimità e sicurezza e di rispondere a un progressivo inselvatichimento del mondo con un graduale fenomeno di incastellamento. Dall'abitazione-negozio totalmente introversa progettata da Jun Igarashi nel 2018 a Kitami per rispondere a un contesto non particolarmente idilliaco, a isole roccaforti disperse nel *countryside* che costruiscono un *green archipelago*, come nel progetto Haverleij vicino alla città di 's-Hertogenbosch in Olanda, lo spazio abitato sembra cercar salvezza nella salvifica selva delle enclave; in un mondo che è sempre-dentro dove gli utenti mettono in pratica un ostracismo inverso: sull'ὄστρακον è inscritta la realtà tutta, la realtà al di fuori: non è più il con-testo a decidere il testo, ma è il testo a dissolvere il con-testo suonando le alte trombe dell'io.

Tuttavia come in uno scatto di una serie di Rob Sweere, raccolta all'interno del volume *Inside Black*, l'oscurità della selva è rotta da un albero secolare radiopaco che nella sua salvifica lucentezza ricorda la pericolosità di un fungo atomico, così l'enclave, come possibile occasione di salvezza in una condizione di volontaria prigionia, lascia spazio ad ambiguità. Non si dimentichi infatti che l'enclave come selva è anche spazio dell'inselvatichimento, dell'efferatezza e, anche in questo caso, a tutte le scale. *The City of Darkness*, la città murata di Kowloon nella regione di Hong Kong è stata occasione di salvezza per migliaia di cinesi che fuggivano dalla guerra civile a partire dal 1945, approfittando del suo essere enclave in territorio britannico. Ma allo stesso tempo è diventata una capitale delle triadi, un vero e proprio paradiso per criminalità organizzata e per il consumo di droghe: "Here, prostitutes installed themselves on one side of the street while a priest preached and handed out powdered milk to the poor on the other; social workers gave guidance while drug addicts squatted under the stairs getting high; what were children's games centers by day became strip-show venues by night. It was a very complex place, difficult to generalize about, a place that seemed frightening but where most people continued to lead normal lives." Una condizione simile a quella della *città dei vivi*. Ancora, nello scantinato di un'ordinaria abitazione ad Amstetten, in Austria, Josef Fritzl ha tenuto rinchiusa la figlia Elisabeth per ventiquattro anni, perpetuando violenze continue. Così questa indeterminatezza della prigionia *enclavate* in architettura mette in luce il rapporto tra l'enclave e l'abitare. La salvezza nell'enclave, la salvifica selva delle enclave è possibile solo se si abita, se si possiede. L'avventura termina dunque ribadendo la coincidenza etimologica tra l'abitare e l'avere. La selva degli arcipelaghi banditi esclude ed è esclusiva: essere solo *hospes* è essere solo *hostis*.

"Around the 'tuned-up' and 'completed' enclaves, the remaining fabric of the city would be allowed to deteriorate and turn slowly into nature". O.M. Ungers, R. Koolhaas, *The City in the City. Berlin: a Green Archipelago* (1977), edizione a cura di F. Hertweck, S. Marot, Lars Müller Publishers, Zürich 2013, p. 16.

"The remaining enclaves that are thus 'saved' and disengaged would lie like islands on the otherwise liberated plain of the city, and form an archipelago of architectures in a green lagoon of nature". Ivi., p. 12.

Ivi., p. 18.

"Riprendendo un suggerimento di J. L. Nancy, chiamiamo bando (dall'antico termine germanico che designa tanto l'esclusione dalla comunità che il comando e l'insegna del sovrano) questa potenza […] della legge di mantenersi nella propria privazione, di applicarsi disapplicandosi la relazione di eccezione è una relazione di bando". G. Agamben, *Homo Sacer. Edizione integrale*, Quodlibet, Macerata 2018, p. 39.

Entrambi i sostantivi correnti – *sauvage* e *salvage* – derivano dalla parola francese *salvage*, da salvere, da cui *sauver*. In latino tardo *silvaticus* è diventato *salvaticus*; la salvezza deriverebbe quindi dalla selva.

Si utilizza il termine avventura per riferirsi sia alla pratica dell'esodo come esperienza della salvezza che si riprenderà successivamente – ed esodo è un'avventura inaspettata di cui non si conosce l'esito – sia al pensiero di Vladimir Jankélévitch secondo cui l'avventura stessa si potrebbe configurare come enclave: "L'avventura amorosa è un'enclave all'interno della serietà prosaica della quotidianità, così come il Principato di Monaco, con il suo casinò, gli zuavi e le sue palme è un'enclave nel dipartimento delle Alpi Marittime". V. Jankélévitch, *L'avventura, la noia, la serietà*, Einaudi, Torino 2018, p. 24, ed. or. *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Flammarion, Paris 1963. L'avventura inoltre per Jankélévitch presenta una dimensione "extra-vitale, extra-territoriale, extra-ordinaria" che sembrerebbe accomunarla allo stato di eccezione, fondato sul bando, teorizzato da Giorgio Agamben e che si crede condizione principe e dell'enclave e della selva.

Da cui in italiano forestare come sinonimo di bandire, onde foresto: selvaggio, rozzo e solitario.

Citazione tratta da Efrem, De paradiso Eden, II (VII), 2 e riportata in G. Agamben, *Il Regno e il Giardino*, Neri Pozza, Vicenza 2019, p. 15.

Se infatti il *Dictionnaire de la langue française* di Émile Littré fa risalire il secondo termine del nostro lessema *clave* al latino *clavus* – da cui *clou*, chiodo – dall'altro Pierre Larousse lo fa derivare la latino *clavis* – da cui *clé*, chiave –.

M. Serres, *Lucrezio e l'origine della fisica*, Sellerio, Palermo 2000, p. XX, ed. or. *La Naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*, Éditions de Minuit, Paris 1977.

"*Rites de passages*, così sono dette nel folklore le cerimonie connesse a morte, nascita, nozze, pubertà ecc. Nella vita moderna questi passaggi sono divenuti sempre più irriconoscibili e impercettibili. Siamo diventati molto poveri di esperienze della soglia". W. Benjamin, *I "passages" di Parigi*, Einaudi, Torino 2002, frammento O 2, 1, p. 555. Per una disamina più contemporanea della scomparsa dei riti, Si veda B.-C. Han, *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*, Nottetempo, Milano 2021, ed. or. *Vom Verschwinden der Rituale. Eine Topologie der Gegenwart*, Ullstein, Berlin 2019.

É. Lot-Falck, *I riti di caccia dei popoli siberiani* (1953), Adelphi, Milano 2019, p. 103, ed. or. *Les rites de chasse chez les peuples sibériens*, Gallimard, Paris 1953.

"Per rinnovare i suoi legami con la società, [il cacciatore] Deve rompere con il mondo nuovo nel quale si era integrato. È uno straniero che fa ritorno, e si avvicina al suo accampamento con le stesse precauzioni con cui lo aveva lasciato. Porta con sé l'odore, l'essenza stessa della foresta, di cui il suo focolare non può tollerare l'intrusione". Ivi., p. 170.

Ivi., p. 163.

"Nella porta-serramento, in questione è la possibilità di chiudere o aprire il passaggio. Si può dire, allora, che la porta-serramento sia un dispositivo inventato per controllare le porte-soglie". G. Agamben, *Quando la casa brucia,* Giometti e Antonello, Macerata 2020, p. 26.

Il termina latino *lucus* designava un bosco sacro, ma precedentemente indicava una radura all'interno di una foresta; Gianbattista Vico nella *Scienza Nuova* avanza l'ipotesi che la sua radice etimologica sia legata al termine *lux*, luce, sia perché sarebbe stata una radura aperta col fuoco dall'uomo, sia perché sarebbe stato il luogo, o l'occhio, da cui vedere i segnali luminosi degli Dei. Il lucus, al pari di un'enclave, è un luogo i cui confini sono chiari e ben definiti e dipende dal suo essere-nella-selva: "Il *lucus* è perciò, sì, un luogo (*locus-lucus*?) *aperto* (che è stato aperto dall'uomo e consacrato al dio), ma aperto *nel bosco*. Il bosco rimane il 'soggetto' fondamentale: bosco fitto e impenetrabile, e che per questo può offrire riparo e asilo. Il 'chiuso' del bosco garantisce e protegge l'"aperto' del *lucus*", la selva, si vedrà più avanti, si conferma allora immunologica. M. Cacciari, *"Lichtung": intorno a Heidegger e Marìa Zambrano*, in A. Petterlini, G. Brianese, G. Goggi (a cura di), *Le parole dell'Essere. Per Emanuele Severino*, Bruno Mondadori, Milano 2005, p. 124. Il *lucus* era quindi il luogo sacro in cui riconoscere il proprio culto e saldare la comunità dei fedeli nell'Impero Romano; così oggi, l'occhio dello stadio a cui si accede attraverso il *rite de passage* del tornello (meccanismo adottato per salvaguardare gli spettatori dall'inselvatichimento degli ultras), è l'enclave profano in cui si profila, ogni quattro anni, l'unità nazionale o in cui si saldava il proprio rapporto con gli elettori. Dal punto di vista architettonico, il *lucus* come radura nella selva è al centro di enclave *ante-litteram*; il modello insediativo dei tulou in Cina per esempio, sono manufatti fortezze che garantiscono il controllo in

piccole comunità contadine, isole disperse nel *countryside*.

Alcuni tornelli ruotano in una sola direzione, altri sono invece bidirezionali.

G. Agamben, *Quando la casa brucia,* cit., p. 27.

Ibid.

"All'inizio del Novecento esistevano elegantissimi bagni pubblici nel ventre del centro urbano in cui andarsi a curare e preparare prima di un'occasione mondana. Erano luoghi eleganti che sognavano le terme romane in una scala ridottissima. Immaginate oggi che molti luoghi pubblici siano anticipati da inediti spazi di cura semplice, immediata e rituale in cui sanificarsi prima di partecipare a un evento collettivo". L. Molinari, *Le case che saremo. Abitare dopo il lockdown*, Nottetempo, Milano 2020, pp. 17-18.

Si veda Q. Li, *Effect of forest bathing trips on human immune function*, in "Environmental Health and Preventive Medicine", XV, gennaio 2010, pp. 9-17.

"A micro-architecture adaptable to urban space. This nomadic capsule opens a new dimension. It questions the boundaries between public and private space by proposing an intimate meeting place incorporated into urban and landscape passageways. Its roaming rethinks the way in which the territory is occupied and encourages the development of an unconstrained nature. In contrast to this substainable and fixed quest marked by the human footprint, this ephemeral conception brings a sincere correlation between architecture and landscape. Urbanity is in search of a return to its roots, to Eden. This module provides a stepping stone to this new paradigm. A connection place away from the screens for Adam and Eve 2.0". Descrizione tratta da www.didier-faustino.com, consultato il 5.01.2020.

G. Morselli, *Dissipatio H.G.* (1977), Adelphi, Milano 2016, p. 71.

"Dal punto di vista immunologico, l'abitare è una misura di difesa che permette di delimitare una zona di benessere contro gli invasori e altri latori di malessere. Tutti i sistemi immunitari rivendicano il diritto di difendersi contro i disturbi, diritto che non ha bisogno di giustificarsi. […] Lo scandalo del modello abitativo moderno dipende dal fatto che esso risponde anzitutto ai bisogni d'isolamento e di relazione per quegli individui flessibili e per i loro compagni di vita che non cercano più il loro *optimum* immunitario nei collettivi immaginari e reali o nelle globalità cosmiche (e nelle idee di casa, di popolo, di classe o di Stato che corrispondono a essi). Per loro, lo strato semantico latente dell'espressione latina *immunitas* è liberato sotto forma di una non-collaborazione all'opera comune di livello immediatamente superiore. Si può pertanto sostenere che la società moderna costituisca un collettivo di traditori del collettivo?". P. Sloterdijk, *Sfere III. Schiume*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015, pp. 509-510, ed. or. *Spharen III. Schäume*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004.

R. Esposito, *Termini della politica*, vol. I, Mimesis, Milano 2018, p. 123.

Ibid.

Ivi., p. 111.

Ibid.

Ibid.

"Je n'entendais même plus ma propre respiration, et je compris alors que j'étais devenu l'espace; j'étais l'univers et j'étais l'existence phénoménale, les microstructures étincelantes qui apparaissaient, se figeaient, puis se dissolvaient dans l'espace faisaient partie de moi-même". M. Houellebecq, *La possibilité d 'une île in Houellebecq 2001-2010*, Flammarion, Paris 2016, p. 756, ed. or. *La possibilité d'une île*, Fayard, Paris 2005.

L. Browne, J. Gannij, *Inside Black*, Black Planet Press, New York 2020.

L.P. Kwan, *The Walled City: Our Place*, in G. Girard, I. Lambot, *City of Darkness: Life in Kowloon Walled City*, Watermark, London 1993, p. 120.

La città dei vivi è un romanzo-reportage di Nicola Lagioia in cui si affresca una Roma dove "ogni cosa era sospesa tra armonia e disordine, bellezza e noncuranza, socialità e sfacelo" e in cui si riporta un'intercettazione di Massimo Carminati del 12 dicembre 2012: "è la teoria del Mondo di Mezzo, cumpà […] ci stanno i vivi sopra e i morti sotto. Noi siamo nel mezzo perché c'è un mondo, un Mondo di Mezzo, in cui tutti si incontrano tra loro. Tu dici: cazzo, come è possibile? Che ne so, che io domani mi ritrovo a cena con Berlusconi? Invece è possibile. Nel Mondo di Mezzo tutti si incontrano con tutti". N. Lagioia, *La città dei vivi*, Einaudi, Torino 2020, p. 177. Il Mondo di Mezzo è uno stato di eccezione, è la condizione del lupo mannaro tra la selva e la città, Si veda G. Agamben, *Homo Sacer. Edizione integrale*, cit., p. 101.

LA SELVA, SPAZIO SICURO

BEATRICE BALDUCCI

La selva è un sistema complesso. È maligna e benigna, nemica e alleata, soglia e limite allo stesso tempo. È spazio altro e rifugio rispetto a una condizione urbana o civile da cui fuggire per ragioni ideologiche, politiche o di necessità. Ma è anche infrastruttura primaria, di sostentamento e ricovero. Molteplici piani di lettura, sovrapponendosi e intersecandosi, coesistono e narrano una realtà multiforme, aperta, flessibile e contradditoria. In un contesto dove mutamenti di carattere vario, dallo spopolamento al cambiamento climatico generano disequilibri, rischi, stati di alterazione e pericolo, lo spazio silvestre, in quanto alternativa, può apparire come luogo di fuga e riparo. Le aree interne spopolate e minacciate dal sisma, le coste soggette a rischio idrogeologico chiedono la costruzione di nuovi siti, non urbani, in grado di sostenere la resistenza e la crescita di ambienti in pericolo, in stato di debolezza e di crisi. Rispetto al quadro generale dell'emergenza, la selva può essere – con le sue contraddizioni – spazio sicuro in un contesto insicuro, alternativa ecologica e sociale, economica e culturale, in grado di accogliere le possibilità di una nuova sicurezza. Varie possono essere le logiche insediative al suo interno, così come diverse sono le forme di protezione e sicurezza che questa offre. Può essere infrastruttura di sopravvivenza con cui instaurare una relazione simbiotica, nascondiglio per un bunker antiatomico, ancoraggio da cui ripartire per la fondazione di nuovi insediamenti che riscrivono un contratto con la natura. Negli ultimi anni, specialmente negli Stati Uniti, si è sollevato un movimento consistente di senzatetto che si insediano nelle foreste per necessità. Queste comunità hanno adottato un vero e proprio *Wilderness Retreat*, un ritiro nella foresta alla ricerca di uno spazio altro, di un rifugio. Se la città può essere violenta, pericolosa, e priva di risorse per chi vive in condizioni economicamente precarie, la foresta appare come infrastruttura primaria di sopravvivenza perché offre possibilità di approvvigionamento maggiori, come il reperimento di cibo, di legna per scaldarsi, di aree vaste in cui stanziarsi. Nel 1992 questo movimento fu definito sul *New York Times* come quello dei *rural homeless* i cui rifugi sono "delimitati dagli alberi e coperti dal cielo"[1]. La foresta per sua morfologia e densità protegge: la foresta è riparo nella sua totalità.

Nel reportage *Scrubsland* di Antoine Bruy emerge come negli insediamenti di queste comunità, l'unità abitativa venga portata all'osso. Gli alberi e l'orografia del terreno diventano scenografia, delimitazioni, partizioni, mura domestiche entro cui abitare. Architetture effimere e precarie denunciano la presenza umana, lamiere e rami si intrecciano in un connubio tra antropico e naturale che trasforma la selva in spazio domestico senza che questa sia addomesticata. "La terra è sfruttata", scrive Bruy, "ma

mai sottomessa, il tempo ha perso una rigida linearità per diventare lento. Non vi è il ticchettio dell'orologio, bensì il balletto del giorno e della notte, delle stagioni e dei cicli lunari"[8].

Il *Wilderness Retreat* è un fenomeno crescente negli Stati Uniti. Qui, negli ultimi dieci anni, i famosi movimenti dei *survivalisti* o *preppers* stanno investendo in terreni e proprietà in stati quasi del tutto inabitati o con poca densità di popolazione per far fronte a una realtà urbana che sarà sempre più inabitabile a causa del cambiamento climatico e dei disastri a esso connessi.[9]

Infatti, stando a una delle guide di sopravvivenza e auto-costruzione più diffusa tra i *preppers*, le città, considerate statiche e immobili, in caso di disastro naturale potrebbero essere di gran lunga più inabitabili di aree selvatiche che sono capaci di evolversi, di adattarsi in modo flessibile di fronte all'incertezza, e in cui è possibile reperire beni di prima sopravvivenza.[10]

Dalla pubblicazione sul sito *Popular Science* di una mappa degli Stati Uniti[11] dove viene rappresentato, in modo sintetico e immediato, un catastrofico e possibile scenario del 2100 in cui le aree abitabili potrebbero essere quelle più selvatiche e meno antropizzate come il Michigan e il Vermont, un movimento consistente di americani ha cominciato il proprio ritiro strategico a diversi gradi. Da esperienze più estreme come quelle dei campi di sopravvivenza, passando per un ritorno alla vita nei boschi di Thoreau, fino ad arrivare alla costruzione di veri e propri "*survival settlements*", insediamenti medio borghesi completamente isolati per prepararsi a una nuova vita comunitaria e sicura nella foresta.

Senza però ricorrere a esempi estremi, il ritiro strategico – che spesso corrisponde a un ritiro forzato nella Wilderness – è un tema affrontato in molti contesti a rischio. È il caso delle coste americane che a fronte dell'innalzamento del livello del mare e dell'intensificazione degli uragani sono interessate da progetti di vero e proprio arretramento delle città.

Così come è il caso dell'isola di Miyatojima in Giappone. Colpita dal terremoto e tsunami del 2011 che ha devastato gran parte della costa giapponese e provocato la catastrofe di Fukushima, è stata oggetto del progetto di Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa, ai tempi facenti parte del gruppo Archi+Aid – gruppo costituito, tra gli altri, da Toyo Ito, Shigeru Ban, Atelier Bow-Wow e Junya Ishigami. Miayojima, nei pressi di Sendai a nord del Giappone, è un'isola prevalentemente boschiva, protetta nella sua parte più alta da un vincolo paesaggistico. L'onda dello tsunami ha coperto per diversi metri le coste dell'isola, spazzando via il 70% delle abitazioni, tre dei quattro villaggi presenti sulla costa e l'unico ponte che la legava alla terraferma.[12] Lo studio Sanaa si è posto l'obiettivo di capire come e dove ricostruire, analizzando

le aree soggette a rischio di inondazione in caso di un futuro tsunami e dovendo interagire con diversi limiti. Due infatti erano le linee di sicurezza: quella dell'onda dello tsunami e quella dell'area preservata sulla quale non si può costruire. Tra le due, la foresta. Un *set back*, uno spostamento dei villaggi, un ritiro strategico era quindi qui necessario. E se pur di poco, data la geografia dell'isola, uno spostamento di dieci metri in altitudine ha comportato un'entrata nella selva. La selva, di nuovo, appare come lo spazio a tutti gli effetti sicuro in un luogo insicuro. Il progetto di Sejima e Nishizawa è stato quindi quello di mappare e ridisegnare lo spazio silvestre e la sua vegetazione, disegnare l'entrata nella foresta dei nuovi villaggi e immaginare una nuova connessione, una cucitura per mettere in dialogo il nuovo sito con quello ormai distrutto.

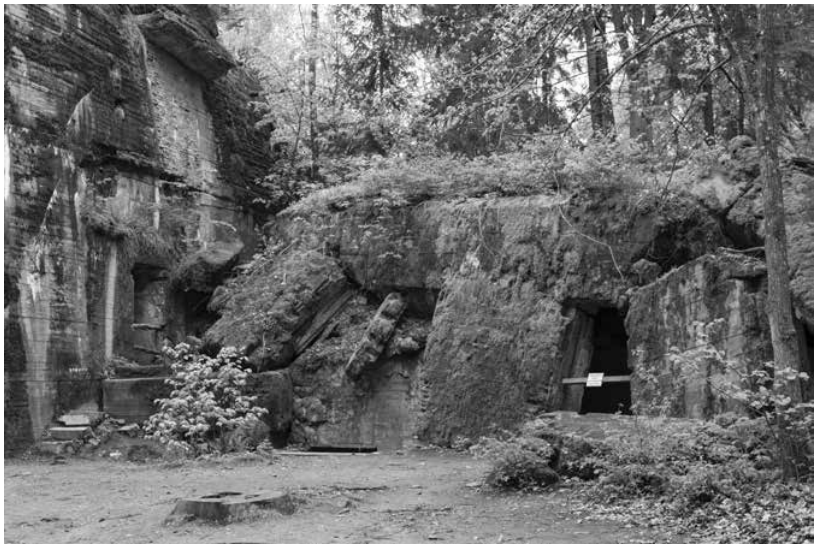
Protezione deriva la sua etimologia da *pro-* e *-tegere*: coprire, nascondere. La selva, in quanto spazio altro, impenetrabile, impervio è protezione anche e soprattutto perché nasconde.

Uno dei quartieri generali di Hitler, *Wolfsschanze* (tana del lupo), ad esempio, fu costruito nella foresta della Prussia nella Seconda guerra mondiale proprio per la sua inaccessibilità. La foresta infatti, estremamente fitta e circondata da laghi e paludi, era difficilmente accessibile e di conseguenza facilmente difendibile. Ma a differenza delle strutture effimere e leggere dei *rural homeless* che instaurano con la foresta un rapporto simbiotico e di continuità, le pareti del bunker presentano uno spessore che va dai 2 ai 4 metri. In questo caso, se la selva è un primo livello di protezione, una prima coperta e nascondiglio, le pareti del bunker rappresentano un ulteriore livello di separazione tra pericoli esterni alla foresta – e della foresta stessa – e lo spazio interno sicuro.

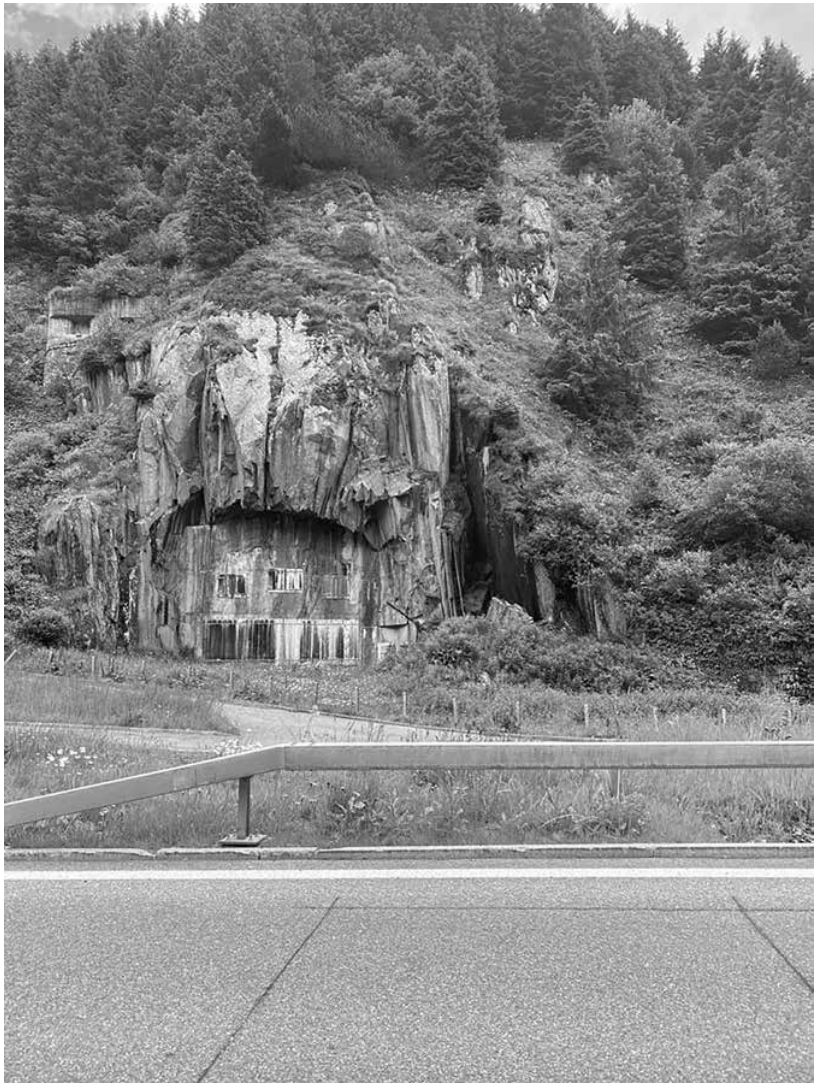
Una logica insediativa introversa, un'estrema ricerca di mimetismo, di *camouflage*, di un'estetica – citando Paul Virilio – della sparizione[13] emerge nei bunker svizzeri fotografati da Leo Fabrizio nel 2004.[14] La Svizzera è infatti, a oggi, il Paese con più bunker al mondo in relazione alla popolazione. Con il crescente rischio di disastri naturali legati al cambiamento climatico e la recente emergenza Covid-19, vi è un ritorno sempre maggiore al ritiro nei bunker, molti dei quali sono interessati da riconversioni in seconde case sicure nella foresta. Architetture monolitiche il cui mimetismo, a tratti quasi estremo, denota azioni anche molto violente di scavo nella montagna, nella roccia e nel terreno. La selva appare dunque come spazio sicuro in quanto barriera e separazione, ma anche luogo in cui l'insediamento umano è opposizione e alterità per progetto, matericità, processo costruttivo.

Un'evoluzione contemporanea del bunker è quella della Safe House (2008) progettata dagli architetti polacchi KWK Promes in Polonia. Disegnata per resistere a una dimensione multiri-

Wolfsschanze (Tana del Lupo), 2019. Fotografia di Martha de Jong-Lantik.



Bunker ad Andermatt. Fotografia di Chiara Pradel.



Fortitude Ranch, George Washington National Park.
Fotografia di Beatrice Balducci.

schio, dal terremoto all'alluvione a un attacco degli *zombie*, la Safe House trova nella selva una propria invisibilità nonostante sia progettata per essere essa stessa spazio altro, introverso e separato. L'edificio non instaura relazioni articolate con la foresta ma, costruito per "dare al cliente la sensazione di massima sicurezza"[1], si presenta come un monolite con una struttura flessibile che, attraverso un sistema di pareti mobili, permette diversi gradi di apertura. Nello scenario più estremo può chiudersi completamente su sé stesso, trasformandosi in un bunker fuori terra che protegge le persone al suo interno dalle molteplici minacce esterne.[2] Progettata per clienti *preppers*, la Safe House risponde all'ideologia del movimento: mantenere la qualità della vita dello stato di quiete in seguito a una emergenza di qualsiasi natura. Arca che traghetta gli umani in una dimensione post-disastro, il bunker trova nella foresta una prima parete protettiva, che ne garantisce isolamento e invisibilità.

Varie sono le logiche insediative dei *preppers* che instaurano con la foresta una relazione salvifica. È il caso del Fortitude Ranch in Virginia, un "Virus Pandemic Shelter" costruito negli anni Novanta nella George Washington National Forest per il ritiro strategico in caso di epidemie.

Luogo di villeggiatura come copertura, il Fortitude Ranch è uno dei dodici insediamenti progettati da Drew Miller o "Captain Paranoid", uno dei più qualificati e influenti esponenti del movimento *preppers*, ex colonnello dei servizi segreti dell'aeronautica militare, con un dottorato ad Harvard sui bunker antiatomici poco profondi.[3]

Pensato per poter ospitare circa cinquecento persone, il Fortitude Ranch si estende su un terreno di venti ettari, e, a differenza della Safe House, è composto da diverse tipologie dislocate nella foresta. Alle torrette di avvistamento sugli alberi, capanne di legno e case bifamiliari nelle radure corrisponde un livello ipogeo di bunker suddivisi in singole unità, per potersi isolare in caso di ipotetico contagio. Le strutture, auto-costruite sulla base dei manuali di Captain Paranoid, presentano il piano terra aperto sulla foresta e il piano ipogeo, il bunker per l'isolamento, con una dimensione in pianta di circa 3 metri per 4, coperto da un metro di terra e dotato di una sola apertura: quella per calarsi al suo interno.

L'intero insediamento è strutturato come una vera e propria fortezza, dove la selva rappresenta il primo livello di mura protettive. Sebbene in questo caso vi sia un rapporto più articolato con la foresta, le architetture non presentano un rapporto simbiotico con essa, ma piuttosto raccontano un tipo di insediamento in cui la relazione uomo-selva è di tipo utilitaristico e funzionale alla sopravvivenza. La foresta è infatti un rifugio ostile da una realtà

ancora più ostile, e il ritiro esula da un rifiuto del mondo moderno da un punto di vista ideologico o politico, ma si basa piuttosto su una posizione strettamente funzionale: in caso di disastro, e in questo caso di epidemia, la natura è in grado di rispondere alle esigenze umane di sopravvivenza in maniera continuativa e flessibile. Il ritiro nel ranch prevede infatti l'adozione di un ritorno alla vita comunitaria basata su pratiche quali la caccia e il reperimento dei beni primari offerti dalla foresta. Agli agi della vita urbana che connotano gli interni delle capanne, disegnate sul modello "*country club*", si accompagna una forte dipendenza da tutto ciò che la foresta offre grazie all'assenza dell'uomo.

La selva ha quindi un duplice ruolo: quello di protezione e isolamento, e quello, nuovamente, di infrastruttura primaria.

La selva è infatti talvolta infrastruttura, ancoraggio, occasione di rilancio. Ne è un esempio *Off-cells. Un luogo di lavoro per le Foreste Casentinesi*, progetto presentato alla Biennale di Venezia 2018 da Diverserighestudio, uno dei cinque gruppi di progettazione selezionati per il Padiglione Italia dal curatore Mario Cucinella.

Pensato come progetto pilota per le foreste casentinesi, il progetto dialoga con il rischio crescente di spopolamento, con l'abbandono del bosco e la conseguente insicurezza fisica di queste aree. *Off-cells* parte proprio dalla selva, proponendo di sviluppare piccoli insediamenti con matrice strutturale replicabile e con moduli di diverse dimensioni che si adattano ai vari dislivelli del terreno e alle esigenze del sito grazie ad appoggi puntiformi. I moduli, riprendendo gli edifici plurifunzionali che connotano i sistemi insediativi delle aree montane, sono pensati come catalizzatori di attività e di relazioni con i luoghi in cui convivono spazi destinati a funzioni abitative e produttive in relazione alle risorse della foresta.

Gli spazi per la formazione, la ricerca e l'impiego dei materiali hanno lo scopo di fornire supporto e motivo alla stanzializzazione degli abitanti in queste aree. Il progetto, inserendosi nella storia di un luogo in cui i monaci camaldolesi si dotarono sin dall'XI secolo di un codice forestale per regolare la tutela delle risorse boschive, vede nella foresta un'occasione di rilancio di sistemi insediativi da tempo marginalizzati. La selva è qui punto di ripartenza, infrastruttura di sostentamento e ancoraggio, con la quale il progetto instaura una relazione mutuale di cura e protezione.

Un ultimo interessante episodio di dipendenza tra uomo e foresta è rappresentato dalle comunanze agrarie dei monti Sibillini. Le comunanze sono comunità delle aree interne istituite sin dal medioevo che detengono la proprietà di vaste aree boschive dell'Appennino Centrale. Come ricorda Augusto Ciuffetti nel documentario *Le Terre di tutti*, le comunanze sono espressione

di un'organizzazione sociale ed economica nel territorio, un ecosistema che ha salvaguardato il bosco per secoli. Il bosco – in questo caso – è per loro vitale e salvifico, è fonte primaria di sostentamento e sopravvivenza. "Gli uomini e le donne di montagna", dice Ciuffetti, "sanno che la loro sopravvivenza sul lungo periodo dipende anche dalla conservazione di determinati equilibri naturali." Nate come comunità di garzoni in cerca di un rifugio, le comunanze hanno per anni protetto il bosco prendendosene cura e sono state per anni protette dal bosco. In seguito al terremoto nel Centro Italia del 2016 che ha colpito il territorio tra Norcia, Amatrice e Visso, molti dei borghi facenti parte delle comunanze sono stati dichiarati inagibili e si sono lentamente spopolati, arrivando a contare a oggi anche otto residenti per borgo.

Ma per alcuni degli abitanti, la vita nel bosco, per il bosco e con il bosco è necessaria, è fonte di sopravvivenza e cultura. Nonostante le case fossero inagibili, pericolanti e pericolose, sono rimasti lì, ripristinando il servizio idrico, auto-costruendosi abitazioni di fortuna alle pendici del bosco, accampandosi con roulotte e moduli di prima emergenza accanto ai pascoli o riabitando edifici parzialmente crollati.

La selva è in questo caso àncora di resistenza, è spazio sicuro in un contesto insicuro. In conclusione, lo spazio silvestre appare, nelle sue molteplici letture e contraddizioni, come possibile punto di partenza, come rifugio talvolta ostile, come dispositivo multiforme che introduce nuove forme di domesticità, abitabilità e sicurezza. Come sito, non urbano, in grado di sostenere la resistenza e la crescita di ambienti in pericolo.

T. Egan, *Shelter for the Rural Homeless: Trees and Sky*, in "The New York Times", 12 maggio 1992, p. 12.

A. Bruy, *Scrubsland*, in "Square Magazine", 503, 2014, p. 106.

Si veda A. Krueger, *Climate Change Insurance: Buy Land Somewhere Else*, in "The New York Times", 30 novembre 2018. https://www.nytimes.com/2018/11/30/realestate/climate-change-insurance-buy-land-somewhere-else.html

"Without utilities, sanitation and public health service, most cities would become nightmares of disease within a fortnight [. . .]. The retreat area should offer a low population density and available areas for hunting, fishing and trapping". M. Tappan, *Tappan on Survival*, Janus Press, Rogue River 1981.

P. Hess, *Where to live in America 2100 A.D.*, in "Popular Science", 2017, https://www.popsci.com/best-places-to-live-in-america-in-2100-ad-0/.

H. Abe, *Ripensare la ricostruzione*, in "Lotus International", 155, 2014, pp. 88-91.

Si veda P. Virilio, *Bunker Archeology*, Princeton Architectural Press, New York 1994.

Si veda L. Fabrizio, E. Troncy, *Bunkers*, Infolio Editions, Gollion 2004.

KWK Promes, *Safe House*, http://www.kwkpromes.pl/en/safe-house/2248.

J. Lillemose, *Building for the Total Breakdown*, in "Harvard Design Magazine", 45, 2016, pp. 134-137.

B. Garrett, *Bunker. Buildings for the end of times*, Simon & Schuster, New York 2020, pp. 155-170.

Ibid.

Si veda M. Cucinella (a cura di), *Arcipelago Italia. Progetti per il futuro dei territori interni del Paese*, Padiglione Italia alla Biennale Architettura 2018, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 180-193.

Documentario del gruppo di ricerca Emidio di Treviri, progetto nato nel dicembre 2016 in seguito al sisma del Centro Italia. Il gruppo raccoglie dottorandi, ricercatori e professori universitari, intersecando vari ambiti disciplinari quali architettura, psicologia, ingegneria, giurisprudenza e si impegna a coordinarsi in orizzontale per costruire un'inchiesta critica sul post-sisma dei Sibillini.

Capricchia, (Emidio di Treviri) 2018. Fotografia di Ferdinando Amato.

DOMUS SYLVA: ABITARE OSCURO. CASE NELL'OMBRA

GIOVANNI CARLI

L'ANAGRAMMA

Nel linguaggio, come è noto, la singola sostituzione di una lettera, vocale o consonante, comporta una variazione di significato. Lo scambio tra "casa" e "cosa", o viceversa, è un *lapsus* comune. La minima differenza di trascrizione rivela come le due parole siano in realtà interconnesse. Sottoponendo a esame l'evidente questione scalare, "casa" è "cosa immobile" che contiene "cose mobili". Secondo tale principio di movimento e di stasi, "casa" trae etimologicamente origine dalla radice greca καϛ "riparo" ("pelle" nella sua accezione originaria biologica) e "cosa", per un esercizio di enigmistica, è anagramma di "caos" e "caso". Osserva Maurizio Vitta: la "cosa" nasce dal "caos" per "caso" ed è portatrice di accumulazione. In ultimo, se si interpreta "caos" come energia primitiva di ombre, l'origine latina di *umbra* contiene anche il significato di "protezione". Da qui la genesi del luogo del riparo (la casa) che contiene una data quantità di oggetti (le cose), in questa sede denominata *domus sylva*, ovvero un'architettura che custodisce una selva minerale, non per questo inerte, il cui immaginario rimanda al meraviglioso e al soprannaturale.

1.

Paradigma del carattere "extra-ordinario" della *domus sylva* è la *Wunderkammer* – estensione spaziale del *Kusiositätenkabinett* – la cui origine storiografica rimanda all'interesse di Ferdinando II d'Asburgo (1529-1595), arciduca d'Austria e conte del Tirolo, per il collezionismo di *mirabilia*. Presso il castello imperiale di Ambras (Innsbruck), Ferdinando II fa realizzare una "camera d'arte e di meraviglie" che nel 1596, come documentato dall'archivio del castello, si compone di diciotto armadi, collocati al centro della sala rinascimentale. Nella visione dell'arciduca, la camera è progettata con l'intento di custodire ogni creazione e rarità del cosmo. La catalogazione è suddivisa in opere d'arte (*artificialia*), reperti naturali (*naturalia*), strumenti scientifici (*scientifica*), manufatti appartenuti a popolazioni remote (*exotica*). La sopracitata disposizione degli armadi lascia le pareti libere, consentendo di appendervi ritratti di personaggi – realmente esistiti – affetti da patologie "sconosciute" o protagonisti di eventi "singolari"; sulla volta del soffitto sono invece installati i corpi imbalsamati di animali "mostruosi", come coccodrilli, squali, tetraodontidi (pesci-palla). La *Wunderkammer* di Ambras racconta uno spazio innanzitutto scenico, predisposto *ab origine* come luogo di conoscenza ma divenuto inevitabilmente strumento sia di *divertissement* di corte sia di dimostrazione delle potenti risorse dell'arciduca per il quale nulla è impossibile, ponendo quindi una questione di rappresen-

tanza pubblica attraverso la ricerca e il possesso del meraviglioso. Facendo proprio il carattere collezionistico della *Wunderkammer* e convertendo quest'ultima in un selvatico microcosmo di introversione, risulta in questa sede rilevante, al fine di individuare possibili modelli di *domus sylva*, approfondire l'appartamento di Mario Praz sito in via Giulia (Roma), la cui descrizione dettagliata è il contenuto del libro *La casa della vita* . Praz, studioso di letteratura inglese, nutre particolari interessi per l'iconologia e il simbolismo delle arti magiche (*La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*) nonché per la storia degli interni (*La filosofia dell'arredamento*), è un fervente collezionista di mobili d'antiquariato con particolare predilezione per lo stile Impero . Figura di intellettuale contraddistinta da malinconico epicureismo , Praz scrive e vive di un'architettura progettata come luogo di ritiro costellato di preziosità – "una presenza visibile di cose, uno spettacolo" –, divenendo così autore di una casa inaccessibile e indipendente – "quanto ci può essere di meno democratico" .

La "casa della vita" restituisce l'immagine interiore di colui che la abita e attraverso la logica della quantità delle "cose" – "a me piace l'abbondanza di meraviglie che sollecitano l'occhio da ogni parte, il *fulcite me floribus* non mi spaventa" – esprime l'idea di un'architettura come concatenazione di citazioni di mondi altri, pratica che sarà in seguito fondativa per il progetto dell'abitare postmoderno teorizzato da Charles Jencks . Gli oggetti collezionati, per quanto esibiti e strategicamente collocati negli ambienti, sono presenze enigmatiche, emergono come simboli, sono quei "monumenti silenziosi delle vicende più segrete che restituiscono con l'eloquenza del loro muto linguaggio" di cui parla Maurizio Vitta in *Le voci delle cose*. Il libro di Praz, strutturato in forma di guida suddivisa per stanze conformi alla tradizionale distribuzione *a suite* dell'appartamento alto-borghese , si fa strumento di accompagnamento per il lettore attraverso gli "spazi intorbidati" del quotidiano, nel quale sono metodicamente inseriti *naturalia*, *exotica* e *mirabilia* mutuati dalla tradizione germanica del *Kuriositätenkabinett*. Per una breve ricognizione nella "vertigine della lista" della casa in via Giulia, si riporta di seguito una selezione di oggetti citati:

- *cache-pots* svasati di mogano, su peducci formati da sfingi di bronzo dorato ;
- dipinto di Teti che visita Achille nella grotta del centauro Chirone ;
- voliere con uccelli impagliati sotto campane di vetro ;
- lampadario di bronzo formato da tre sirene legate insieme per le code ;
- mobile di ciliegio, le cui gambe poggiano su quattro testugini, segnato da fascia di ulivo su cui sono applicate maschere leonine di bronzo ;
- caraffa con l'ansa formata da una figura femminile alata, con bacino adorno di cavalli marini e di maschere di barbute divinità fluviali ;
- pannelli di papier de Revillon con disegni di baccanti, tibicini, puttini, maschere, grotteschi e medaglioni ;
- *consolle* francese sostenuta da quattro zampe belluine di bronzo decorate di viticci e di maschere faunesche e raccordate al piano del mobile da quattro sfingi di bronzo, ispirate al tripode del tempio di Iside di Pompei [...] sopra un ritratto di Serapide che consulta il serpente .

La struttura narrativa, coerente al sistema a *enfilade* delle stanze, produce un effetto di parata che tradisce lo stato di isolamento dichiarato: l'abitante della casa risulta infatti circondato, nella sovrabbondanza della collezione, da tanti altri corpi (divini, ferini e vegetali), custodi e sacerdoti di un bosco sacro in cui quotidianamente si compiono i riti del meraviglioso. Di qui, trovano ragione le parole di Ernesto Esposito sul pensiero di Baruch Spinoza: "contro la solitudine di un *cogito* concentrato intorno al proprio principio interiore, il sapere del corpo si rivela strumento di connessione, tramite di socievolezza, potenza aggregante: 'il corpo umano, per conservarsi, ha bisogno di moltissimi altri corpi'" .

Le compresenze offerte dalla ricchezza dell'arredamento e dalle decorazioni neoclassiche determinano il modello ideale dell'abitare per Praz, il quale non si risparmia nel lanciare proclami contro la ricerca modernista dell'essenziale, sintetizzata da Le Corbusier nel *diktat* "individuare il superfluo e gettarlo lontano" . In risposta alla casa *machine à habiter* "alveare di linde cellette d'aspetto clinico che, a chi è avvezzo all'ampio respiro d'un vecchio palazzo, può dare un senso d'angustia claustrofobica" , Praz crede nell'esistenza di "una forza magica, magnetica, segreta che attrae le cose a colui che le desidera" permettendo la costruzione di uno spazio selvatico di affollate solitudini soggette a un'aura di rispetto, quel medesimo rispetto per "le cose" nutrito dal protagonista del romanzo *Il museo dell'innocenza* di Orhan Pamuk.

2.

Se la *domus sylva* pone la questione della collezione nella "scatola magica", come emerge dall'analisi della residenza di Praz in via Giulia, si considerino ora le specificità della Casa Nera (Milano, 1970-1972), progetto d'interni dell'architetto e designer Nanda Vigo. Si tratta di un intervento di manipolazione della luce: il pro-

Mario Praz, *La filosofia dell'arredamento*, 1964; *La casa della vita*, 1958.
Elaborazione digitale di Giovanni Carli.

Nanda Vigo, Casa Nera, Milano 1970-1972, Fotografia di Marco Caselli, 1978.
courtesy: Archivio Nanda Vigo. Elaborazione digitale di Giovanni Carli.

prietario, collezionista d'arte, esprime la volontà di far fluttuare le opere nella penombra. La perdita dei confini è raggiunta attraverso l'uso di pannelli neri specchianti che rivestono la totalità delle superfici (pareti, pavimento, soffitto). Vigo applica un sistema di illuminazione *ad hoc* per ogni singola opera negando l'ingresso della luce naturale dalle finestre, schermate da un serie di pannelli scorrevoli in vetro stampato a quadrionda con effetto *fumé* e montati su telaio in acciaio. L'impianto planimetrico ribalta la struttura e la percorribilità della casa borghese ritmato da una successione di spazi: adattando il *raumplan* loosiano ai princìpi dello spazialismo, le regole convenzionali di vicinanza e affaccio tra gli ambienti sono riscritte – negli interni monocromi di Vigo la camera da letto è sempre visibile dal salotto – e la differenza di tono tra gli ambienti è annullata nella cronotopia monocromatica a-dimensionale. Il salotto è risolto nella forma di una "piscina di conversazione" rialzata (*conversation pool*) in lastre di vetro opaco sul quale galleggiano divani in eco-pelliccia nera; l'illuminazione proviene dal pavimento e dai piani luminosi di madie e tavoli disegnati su misura. Il progetto si fonda sulla non-comunicazione tra la casa e la città: le finestre sono barriere spesse, seppur vitree, che non lasciano trasparire i segni dell'urbanità. L'architettura diviene quindi il "riparo" costruito sul binomio esclusività/esclusione. Se la scelta di marcare la distanza dall'esterno è da leggersi come la celebrazione dell'intimità domestica, l'interno è un invito alla partecipazione per coloro che vi sono ammessi. La *conversation pool* come luogo di incontro e dialogo, la compresenza di materiali duri e morbidi e la semioscurità delineano i caratteri di un lussuoso ambiente rupestre – Vigo periodicamente si trasferisce per alcuni mesi in Africa e in Asia per approfondire i suoi interessi per l'antropologia tribale – le cui pareti sono disegnate dalle fluttuazioni visuali e spaziali generate dai pannelli specchianti. Sull'opera di Nanda Vigo, Alessandro Mendini scrive:

> in Vigo l'utopia da perseguire è sempre stata solo quella artistica e psichica, quasi drammaticamente […] Nanda elabora la catena delle sue invenzioni espressive, intrecciate col bisogno di lontananza e di deserto, con la frequentazione di diverse culture primitive, con il neon, il post-design italiano e il gruppo Alchimia.

Il progetto della Casa Nera dà forma a un sapere architettonico che è espressione della volontà di rappresentare il mondo per coglierne non le certezze ma le contraddizioni: muovendosi al suo interno si è colti da quel senso di spaesamento che genera l'addentrarsi nella selva, sedotti da un fascino esotico ed erotico che concede la riappropriazione, seppure momentanea, della dimensione misterica dell'uomo.

3.

Per ispessire le argomentazioni riguardanti paradigmi di *domus sylva*, si propone la disamina della Miyamoto House (Osaka, 2018) di Tato Architects, in cui si compie il ribaltamento dei fondamentali dei casi-studio finora discussi: alla parata di preziosità di Praz si sostituisce la moltitudine di oggetti comuni, alla nera sostanza di Vigo la luminosità della bianca materia. La pratica di Tato Architects, studio fondato da Yo Shimada, si inserisce nella ricerca nipponica focalizzata sulla progettazione di soluzioni abitative in grado, da un lato, di risolvere i limiti imposti dalle dimensioni ridotte dei lotti delle metropoli e, dall'altro, di preservare i princìpi della cura animistica per lo spazio domestico. La Miyamoto House è il progetto per una famiglia di tre persone e le loro cose nel quale l'autore sembra ricorrere alla teoria antropotecnica sul margine di reciproca connivenza tra uomini e cose elaborata da Peter Sloterdjik. Il cliente chiede all'architetto l'adempimento di due richieste: i membri della famiglia devono sentirsi sempre vicini l'uno all'altro, indipendentemente da dove si trovino all'interno della casa, e gli oggetti devono liberamente disporsi in uno spazio di natura mobile. Di qui, Shimada sviluppa all'interno di un parallelepipedo di 4,5 x 11 metri il disegno di un'unica stanza: sfruttando l'altezza di sette metri del volume, il progetto si scompone in una doppia spirale di piani bianchi triangolari, sospesi a quote differenti e collegati tramite sistemi modulari di gradini. I piani sono distanziati di 0,70 metri l'uno dall'altro: perno centrale e momento di unione delle due spirali è la zona living, quadrata, posta a 2,8 metri dalla quota zero. Si contano in totale tredici livelli, sette superiori, agganciati alle travi del soffitto, e sei inferiori, sostenuti da tubolari di acciaio. L'assenza di partizioni verticali e di arredi fissi espone senza filtri lo scorrere del quotidiano in novantaquattro metri quadri. Nel progetto si leggono svariati riferimenti alla cultura giapponese dell'abitare: la modularità metabolica della Nakagin Capsule Tower (Tokyo, 1972) di Kisho Kurokawa, la scomposizione della Moriyama House (Tokyo, 2005) di Ryue Nishizawa/SANAA, la sfumatura delle soglie della House N (Oita, 2008) di Sou Foujimoto. I piani sospesi della Miyamoto House non sono solo luoghi su cui (so)stare: sono estensioni su cui appoggiare oggetti, superfici di saturazione, macro-architetture a servizio di micro-architetture, fanno dell'accumulazione un'autentica pratica progettuale. Il cliente, che ha vissuto per anni nello stesso quartiere, si trasferisce lentamente nella nuova casa, innescando un progressivo processo di riempimento che vede architettura, persone e cose fondersi in un *ensemble* ramificato, rivelatore del piacere per il mostrare. In tale epifania, l'oggetto comune, industriale, subisce

un effetto di sacralizzazione, offre protezione[34] e "agisce come un pezzo di *radium*, un potenziale dello spirito, una potenza concentrata" secondo quanto ci ricorda Le Corbusier[35]. Muovendo dall'azione loosiana di "vuotare", Shimada dimostra come progettare significhi "fare-spazio" affinché le cose si raccolgano nel loro reciproco co-appartenersi[36]: nella Miyamoto House le cose non appartengono al luogo, ma sono esse stesse il luogo:

> le cose si sono disfatte dei loro nomi. Sono lì, grottesche, caparbie, gigantesche, e sembra stupido chiamarle sedili o dire qualsiasi cosa su di esse: io sono in mezzo alle cose, le innominabili. Solo, senza parole, senza difesa, esse mi circondano, sotto di me, dietro di me, sopra di me. Non esigono nulla, non s'impongono: sono lì.[37]

Nel momento in cui le cose si rivelano al protagonista di *La nausea* di Jean Paul Sartre, ritorna il contenuto dell'anagramma iniziale: il movimento inquieto del "caos delle cose" è l'attivatore di una forza centripeta che attrae e circonda l'abitante della *domus sylva* divenendone il principio generativo. In conclusione, dall'esame condotto sui progetti, si delinea la non-ordinarietà di una scelta di abitare che interpreta l'architettura come una raccolta di mitologie (casa in via Giulia), di evasioni (Casa Nera), di idoli salvifici del quotidiano (Miyamoto House), destinata a non assumere forme definitive ma a crescere organicamente sfruttando i pregi di un vuoto in attesa di riempimento.

Tato Architects, Miyamoto House, Osaka 2018,
Fotografia di Shinkenchiku Sha, 2018. Elaborazione digitale di Giovanni Carli.

Si veda M. Vitta, *Le voci delle cose. Progetto, idea, destino*, Einaudi, Torino 2016, p. 13.

"'Caos', dal greco κaος, 'fesso', 'fenditura' e simbolicamente 'abisso'. Sembra che il senso primitivo sia quello di ampia e tenebrosa voragine, nella quale, prima che il mondo fosse ordinato stessero insieme commisti gli elementi che a dire degli antichi costituiscono l'universo, cioè l'acqua, la terra, l'aria e il fuoco". Si veda la voce "caos", dizionario etimologico online, consultato il 30.12.2020.

"'Ombra', dal latino umbra, che ricorda il sanscrito *abhra*, 'nuvola gravida di acqua'. Spazio privo di luce per interposizione di un corpo opaco; in senso figurato apparenza, per similitudine con i tratti evanescenti segnati dall'ombra; 'protezione', 'difesa', 'sospetto'". Si veda la voce "ombra", dizionario etimologico online, consultato il 30.12.2020.

Per una visione d'insieme della collezione della *Wunderkammer* del castello di Ambras si rimanda a https://www.schlossambras-innsbruck.at/besuchen/sammlungen/die-kunst-und-wunderkammer/ausgesuchte-meisterwerke/, consultato il 4 gennaio 2021.

La disposizione della *Wunderkammer* di Ambras è il modello di riferimento assunto da Wes Anderson e Juman Malouf per l'allestimento della mostra *Spitzmaus Mummy in a Coffin and Other Treasures* presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna (6 novembre 2018-28 aprile 2019) e in seguito riallestita presso la Fondazione Prada di Milano (*Il sarcofago di Spitzmaus e altri tesori*, 20 settembre 2019-13 gennaio 2020). Sette stanze tematiche, progettate dai curatori come "scrigni di tesori", compongono il percorso espositivo attraverso ritratti, oggetti di colore verde, miniature, strumenti di misurazione del tempo, scatole, oggetti in legno e reperti naturali.

Tra la collezione dei ritratti – molti dei quali esposti in occasione della mostra *Spitzmaus Mummy in a Coffin and Other Treasures* – figurano quelli di Petrus Gonsalvus (*Haarmensch*, 1580 c.), noto come uomo-lupo in quanto affetto da ipertricosi, del gigante Bartlmä Bona con il nano Thomele (*Der Riese Bartlmä Bona mit dem Zwerg Thomele*, fine XVI secolo), entrambi membri della corte dell'arciduca Ferdinando II, di Vlad III Drăculeşti (*Vlad III. Tzepesch, der Pfähler, Woywode der Walachei 1456-1462 und 1476*, metà XVI secolo), voivoda di Valacchia detto l'Impalatore, del nobile ungherese Gregor Baci (*Gregor Baci Ung: Nob:*, metà XVI secolo) che sopravvisse ad un incidente durante un gioco cavalleresco quando una lancia gli trafisse l'occhio destro e attraversò il cranio.

Si veda M. Praz, *La casa della vita* (1958), Adelphi, Milano 2012.

Si veda M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), Sansoni, Firenze 1996.

Si veda M. Praz, *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli*, Longanesi, Milano 1964.

Diffuso in Francia nei primi decenni del XIX secolo, lo stile Impero si caratterizza per la maestosità delle decorazioni degli arredi, delle porcellane e degli argenti, come celebrazione del nuovo regime instaurato da Napoleone.

Si veda G. Ficara, *Mario l'epicureo*, in M. Praz, *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, a cura di A. Cane, I Meridiani-Mondadori, Milano 2002, pp. XI-XXXV.

M. Praz, *La casa della vita*, cit., p. 300.

Ibid.

Ivi., p. 150.

In *Towards a Symbolic Architecture. The Thematic House* Charles Jencks documenta le fasi del progetto, dalla genesi al completamento, della propria residenza a Holland Park (Londra), realizzata tra il 1978 e il 1983. La "casa tematica" è il risultato di azioni di decostruzione e riconfigurazione dei simboli della cultura architettonica classica: lo spazio privato si rivela il progetto di una cosmogonia che racchiude i principi della *koiné* postmoderna teorizzata da Jean-François Lyotard e Gianni Vattimo. C. Jencks, *Towards a Symbolic Architecture. The Thematic House*, Rizzoli International, New York 1985.

M. Vitta, *op. cit.*, p. 163.

L'indice del libro *La casa della vita* è organizzato per sette capitoli, ciascuno dedicato a una delle stanze della casa, in tale successione: I. Ingresso, II. Camera da pranzo, III. Camera da letto, IV. Saletta di passaggio, V. Camera di Lucia, VI. Salone, VII. *Budoir*.

"Le varie forme di lista rientrerebbero sotto quella figura di pensiero che è l'accumulazione, vale a dire la sequenza e accostamento di termini linguistici in qualche modo appartenenti alla stessa sfera concettuale" (in U. Eco, *La vertigine della lista*, Bompiani, Milano 2009, p. 133).

M. Praz, *La casa della vita*, cit., p. 20 (*Ingresso*).

Ivi., p. 56 (*Ingresso*).

Ivi., p. 59 (*Ingresso*).

Ivi., p. 67 (*Ingresso*).

Ivi., p. 99 (*Camera da pranzo*).

Ivi., pp. 99-100 (*Camera da pranzo*).

Ivi., p. 107 (*Camera da letto*).

Ivi., p. 150 (*Saletta di passaggio*).

R. Esposito, *Le persone e le cose*, Einaudi, Torino 2014, p. 83. La citazione interna è tratta da: B. Spinoza, *Etica*, in Id., *Etica e Trattato teologico-politico*, Utet, Torino 1972, p. 142; ed. or. *Ethica ordine geometrico demonstrata*, in *Spinoza Opera*, Winters, Heidelberg 1923-1926, vol. II.

C. E. Jeanneret-Gris (Le Corbusier), *L'arte decorativa*, a cura di D. Dardi, Quodlibet, Macerata 2015, p. 208; ed. or. *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui*, G. Crés, Paris 1925.

M. Praz, *La casa della vita*, cit., p. 149.

Ivi., p. 301.

Kemal, rinunciando all'amore per la cugina Füsun, trascorrerà l'intera esistenza a collezionare gli oggetti a lei appartenuti fino a costituire un autentico museo, archivio e testimonianza degli amanti perduti. O. Pamuk, *Il museo dell'innocenza*, Einaudi, Torino 2014, ed. or. *Masumiyet Müzesi*, İletişim, İstanbul 2008.

Negli anni Sessanta Nanda Vigo frequenta attivamente gli ambienti delle avanguardie milanesi, avvicinandosi a Enrico Castellani (1930), Lucio Fontana (1899-1968) e Piero Manzoni (1933-1963), tra i maggiori esponenti dello spazialismo, promotori di un'arte non misurabile ed infinitamente estesa. Le mostre allestite presso la galleria Azimut e i contributi raccolti nell'omonima rivista, entrambe fondate da Manzoni e Castellani a Milano nel 1959, comunicano l'inclusione delle idee di tempo, distanza, suono e luce nel gesto creativo.

Casa Bianca (detta Casa Zero, Milano, 1959-1962), Casa Blu (Milano, 1967-1971), Casa Gialla (Milano, 1970), Casa Nera (Milano, 1970-1972).

I *Cronotopi* sviluppati da Nanda Vigo negli anni Sessanta sono installazioni luminose monocromatiche e mono-materiche di scala variabile, da quelle più grandi ai modelli da viaggio. Realizzati in lastre di vetro stampate, sovrapposte o disposte a precise distanze per costruire una spazialità oltre la terza dimensione, ricercano gradi di temporalità altri, in cui le misure e le profondità geometriche si annullano per una continuità di superficie assoluta. Nel manifesto dell'A-dimensionalità Nanda Vigo dichiara come obiettivo della sua ricerca artistica sia il raggiungimento della quinta dimensione, ovvero l'assenza di dimensione. Gli ambienti cronotopici – il primo è presentato nel 1964 alla XIII Triennale di Milano "Il tempo libero" insieme a Lucio Fontana e con il commento sonoro di Umberto Eco – sono l'archetipo degli interni monocromi realizzati negli anni Settanta, a eccezione della Casa Bianca (1959-1962), che rappresenta *de facto* il numero zero della sperimentazione del metodo cronotopico in architettura.

A. Mendini, in B. Pastor, *Nanda Vigo. Interni '60-'70*, Abitare Segesta, Milano 2006, p. 164.

Lo Shintoismo è la religione maggiormente diffusa in Giappone. "È un animismo o politeismo naturale, cui in un momento successivo, sotto l'influsso del confucianesimo, si aggiunse il culto delle grandi figure della storia e degli antenati […] L'oggetto del culto e del rito è la 'residenza' della forza divina, detta *iwakura*, sia essa una pianta, una roccia o un oggetto." Si veda la voce "shintoismo", dizionario Treccani online, consultato il 9.01.2021.

Si veda P. Sloterdjik, *Du mußt dein Leben ändern: Über Anthropotechnik*, Suhrkamp, Frankfurt 2009.

Sulla casa giapponese si veda P. Ciorra, F. Ostende (a cura di), *The Japanese House. Architettura e vita dal 1945 a oggi*, catalogo della mostra presso MAXXI-Museo delle Arti del XXI secolo (9 novembre 2016-26 febbraio 2017, Roma), Marsilio, Venezia 2016.

Si veda H.U. Obrist, *On the Land, on the Sea, in the Air. The Repertoire of Metabolism*, in R. Koolhaas, Id., *Project Japan. Metabolism Talks…*, Taschen, Köln 2011, pp. 334-371.

Fondamento dello Shintoismo è la credenza che tutti i fenomeni naturali siano espressione di forze divine, dette *kami*, che rappresentano la scintilla divina nascosta in ogni cosa, essere o persona. "I *kami* sono numerosissimi, sono tutto ciò che ispira rispetto o timore e che si richiama al senso del mistero, sia essere animato, sia cosa". Si veda la voce "kami", dizionario Treccani online, consultato il 9.01.2021.

Jeanneret-Gris C. E. (Le Corbusier), *op. cit.*, p. 223.

Si veda M. Cacciari, *Adolf Loss e il suo angelo* (1981), Electa, Milano 2008, p. 40.

J.P. Sartre, *La nausea*, Mondadori, Milano 1966, p. 170, ed. or. *La Nausée*, Gallimard, Paris 1938.

ARCHE NELLA SELVA. RIFONDAZIONI

ALBERTO PETRACCHIN

> Fusione dei ghiacci, esondazioni, uragani, pandemie infettive, la Biogea si mette a gridare. Ecco, infatti, che questo mondo globale, benché stabile sotto i nostri piedi, cade all'improvviso sulla testa di donne e di uomini che se lo aspettavano così poco da domandarsi come accogliere, nella loro società senza mondo, scienze che, voltesi verso le cose del mondo, hanno appena fatto la somma, misurato le forze sovrumane e udito la voce strana di questa totalità.[1]

La catastrofe è la nuova normalità. Architetture, città e territori subiscono oggi trasformazioni fuori controllo. L'avanzata delle foreste, diluvi, terremoti e incendi, sono autori che con i loro attuali sconfinamenti stanno modificando lo spazio abitato dopo anni di apparente stabilità: la certezza modernista di un futuro radioso cede il passo a futuri incerti e difficilmente prevedibili. Impreparati quindi di fronte alla perdita della nozione e della condizione di ordine, il territorio sembra infatti ormai definito da "geografie" in cambiamento costante, serve tornare a ragionare su strategie che agendo d'anticipo e lavorando sul tempo lungo tentino di mettere in salvo quei materiali che potrebbero andare distrutti ma che al tempo stesso potrebbero essere utili per progettare nuovi inizi. La totalità di cui parla Michel Serres nel suo *Tempo di crisi* riguarda la presenza di fenomeni onnipresenti e a cui non ci si può sottrarre, assume il tono e i tratti di un disastro naturale o artificiale: la selva è un'apocalisse.

Catastrofe è, da definizione etimologica, un "rivolgimento", uno sconvolgimento della natura, un capovolgimento di fronte che tratteggia una possibile fine. Il termine è usato dai greci antichi per indicare un esito imprevisto, ma sempre disastroso, doloroso e luttuoso del dramma o di una qualche impresa, fatto o accadimento umano o naturale; ha quindi le sue radici nel teatro, si palesa come una scena che irrompe nella vicenda. La parola è quindi utilizzata fin dall'antichità come sinonimo di sciagura, disastro, rovina, distruzione. Il termine è utilizzato anche in matematica, nella *Teoria delle catastrofi* formulata da René Thom nella seconda metà del Novecento, per indicare lo studio della discontinuità in tutti quei sistemi il cui comportamento muta in modo discontinuo al variare in modo continuo di un certo insieme di parametri[2]. Infine, in ambito finanziario, si intende per catastrofe un improvviso dissesto economico, una alterazione del valore. La parola indica quindi non solo una distruzione, ma anche una "trasformazione" dove il salto da un momento di stabilità a quello successivo è definito da spazi incerti e in cambiamento[3]. "Il cambio di prospettiva", imposto dal verbo greco στρέφω che compone la parola, indica un "girare", nel senso

di cambiare rotta o cambiare geografia, volgere lo sguardo verso altri orizzonti. Catastrofe quindi, oltre a definirsi come annientamento e fine di un ordine stabilito in precedenza è anche una svolta, è una figura del cambiamento ed è intesa quindi allo stesso tempo come realtà e pretesto per non perdere la possibilità di modificare le cose: sul piano fisico è un'effettiva presenza di disastri naturali o artificiali, sul piano metaforico è l'affermazione di una realtà che tracima e invade. La catastrofe è quindi il mare che l'architettura è chiamata a fronteggiare per traghettarci verso nuove forme di comunità. L'incertezza del presente, l'immersione in quella che Timothy Morton chiama *Dark Ecology*, mette in discussione infatti architetture e strumenti in grado di anticipare il presente, allo stesso tempo di rivedere alcune posizioni dell'architettura dalle sue fondamenta. Il passaggio verso l'architettura è doppio: da un lato l'oscurità dell'ecologia, ovvero la costruzione di un orizzonte da "fine del mondo", toglie all'architettura la sua meta principale, le si impone un offuscamento del futuro; dall'altro l'emersione di architetture per schierarsi rispetto alle catastrofi che definiscono il nuovo territorio del progetto: l'azzeramento dello spazio è usato come pretesto per non perdere la possibilità di intervenire sulla realtà, la fine del tempo per ragionare su altri destini possibili. Le vicende che stiamo attraversando spingono l'architettura a costruire separazioni nello spazio, progettare comunità fondate sulla distanza su una prospettiva di lunga durata. Al tempo stesso gli sconfinamenti che stiamo osservando, ovvero l'instaurarsi di una condizione di cambiamento costante e traumatico dei territori, chiede di anticipare la realtà e di scegliere quali materiali salvare per il futuro dato che la terra potrebbe subire un azzeramento. Questo richiama a un'antica architettura, quella dell'arca, che caricandosi di valore salvifico si arroga nuovamente il compito di coltivare la vita, farla sopravvivere, portarla nel futuro: anche le nostre case si stanno facendo carico di proteggerci da minacce che vengono da fuori. Non solo quindi "tutto è architettura", come dichiarava Hans Hollein nel suo manifesto, ma "tutto è arca": l'architettura risponde a fenomeni coprenti con mosse altrettanto totali.

L'ambiente è oggi una somma: una somma di eventi imprevisti che producono modifiche a ciclo continuo. Acque alte, incendi o riscaldamento dell'aria, trombe d'aria, nubi tossiche: tutto quello che passa sotto il nome di "disastro naturale" è un grande architetto che ridisegna la scacchiera entro cui l'architettura deve muovere le proprie prossime mosse. Tutto quello che è città, o metropoli, o megalopoli (la scala non ha importanza) è coinvolto da dinamiche alla scala della galassia da osservare e misurare dall'alto: la città è fallita. Al suo posto una grande distesa di luoghi in subbuglio la nozione e la condizione di ordine, cui l'architettura si è aggrappata per secoli per ergersi a segno ordinatore come altro ordine gigante, è definitivamente perduta: senza città, tutto è ambiente. Ci troviamo, per citare il titolo di un disegno-profezia di Massimo Scolari, *Alla fine della storia*, dentro una "apocalissi" dove tutto è "rossianamente" perduto, sospesi tra il vecchio mondo e il mondo nuovo: è quindi il momento di rifondazioni. L'orizzonte da "fine del mondo", invocato da alcuni studiosi e realmente in campo oggi, toglie all'architettura il futuro, la sua principale destinazione. L'arca galleggia su questa assenza e ipotizza un domani diverso.

Le teorie della progettazione sino a oggi formulate immaginano il contesto, spaziale e temporale, come un'entità immobile. Se si tralasciano le sperimentazioni tecniche su edifici antisismici sospesi sopra molle o pali di fondazione profondi quanto l'edificio che pure devono sostenere, l'architettura immagina sé stessa sopra una "terra" che è ferma e non cambia. L'architettura quindi o resiste, come i rifugi di montagna che ormai come nuove piramidi o scogli cercano di infrangere le valanghe di neve, oppure si lascia trascinare dalla corrente, scivola lungo le forze di caduta delle terre in movimento: il progetto, perduti i fondamenti, cammina sulle sabbie mobili.

Il progetto da sempre si confronta con il problema, cercando di misurare la catastrofe, ridisegnarne le logiche, anticiparne i movimenti, carpirne l'architettura. In particolare, si osservano oggi due atteggiamenti. Se la scienza libera nei cieli e nei mari i suoi satelliti e i suoi frangiflutti ricettori per misurare e per disegnare nuove mappe di riferimento, l'animismo, di ritorno da un passato in realtà mai spento, cerca tramite nuove superstizioni motivazioni ultraterrene alla movimentazione della natura, verifica la presenza di spiriti che soffiando dal nulla o da distanze remote scatenino architetture. L'assunzione stessa di dati da riporre dentro immensi archivi sottovuoto, e da dare in pasto a computer, serve per prevedere cosa avverrà nel futuro. Le tecniche di previsione sono però di doppia natura: di nuovo da un lato vedono schierata la scienza e dall'altro le superstizioni. Se la prima affronta il problema tramite dosi massicce di tecnologia, la seconda ausculta gli astri, i venti, le piogge, attende la caduta del cielo come rinnovamento. Si passa quindi dalle profezie, che ancora insistono sulla "Fine della storia" e sulla distruzione della città, alle previsioni dei supercomputer e della scienza per rubare l'attimo alla catastrofe. Già Athanasius Kircher, nel suo manuale-enciclopedia sull'architettura dell'Arca di Noè, cercava di capire tramite testi e mappe la nascita e la scomparsa del diluvio e verificarne le tracce lasciate sulla terra, unendo dimensione scientifica

e dimensione mistica: un disegno tecnico per misurare lo spirito che ha progettato quella catastrofe. Lo studio di venti, piogge, nevicate, è oggi al centro di alcune ricerche di Junya Ishigami che nel suo libro *Another Scale of Architecture* va in cerca nei cieli di dinamiche da studiare, per posizionare di conseguenza la sua architettura. Certo in questo caso le logiche sono misurate per divenir figura e poi spazio da abitare: l'architettura di nuovo diventa una nuvola, non per resistere alla tempesta, ma per fare esperienza di un'ambiente che appunto è totale. Le nubi tossiche vengono studiate invece nel progetto *Cloud Studies* da Forensic Architecture per misurare le conseguenze politiche di una nuvola. Storie e teorie dell'architettura e della città sorte come reazioni alle dinamiche violente della natura sono raccolte invece da Philippe Rahm nel suo *Histoire naturelle de l'architecture*. Diversamente il progetto di Studio Folder, presentato alla Biennale di Architettura di Venezia del 2014 nella sezione "Monditalia", si assume il compito di mappare a ciclo continuo una terra che cambia. La tecnologia viene qui in aiuto per sondare le montagne e i loro spostamenti, in questo caso lo scioglimento del ghiacciaio Gräfferner al confine tra Italia e Austria è usato per cavalcare il problema: le nevi si sciolgono, lo spessore della sua coltre diminuisce, la sua figura cade verso il basso; serve quindi ri-mappare il territorio per verificarne il cambiamento, vedere se nel futuro il confine tra le nazioni cambierà ancora. La dinamica di modifica nei diversi punti di rilievo progettati dallo studio ha ripercussioni sui singoli Stati di confine: qualcuno perderà la sua terra, altri la riceveranno in dono.

Potremmo immaginare però queste forze distruttive e azzeranti non come ostacolo per l'architettura ma come spinta propulsiva per un nuovo ciclo di fondazione, a partire da movimenti in reazione. I disastri naturali hanno già causato infatti la nascita di progetti e di ragionamenti, da sempre l'architettura assume come primaria missione il permettere una sopravvivenza, questo attraverso posizioni di attacco o di difesa. Di fronte all'innalzamento dei mari l'architettura si alza sulle proprie gambe per lasciare che l'acqua la invada o diventa bastione di difesa per non farsi conquistare; arsa dal sole si ricopre di materiali ignifughi riflettenti; lambita da trombe d'aria sfrutta il vento per archiviarne l'energia o rinforzare le proprie fondazioni; saturata da virus si fa senza uscita; invasa da nubi tossiche si svuota e abbandona luoghi lasciandoli in latenza: caricandosi di valore salvifico l'architettura diventa panacea per far fronte all'ecomania, messaggera e traghettatrice verso nuove terre promesse esponendosi certo al rischio di un fallimento.

Nel 1966 *La pioggia senza fine* colpisce Firenze e la copre di fango causando i *Salvataggi dei centri storici italiani (Italia vostra)* di Superstudio. Il salvataggio diventa azzeramento, l'arca è imma-

Svalbard Global Seed Vault, frame dal film *La mesure végétale*, 2015.
© courtesy: Fabien Giraud & Raphaël Siboni.

Svalbard Global Seed Vault, frame dal film *La mesure végétale*, 2015.
© Courtesy: Fabien Giraud & Raphaël Siboni.

Svalbard Global Seed Vault, frame dal film *La mesure végétale*, 2015.
© Courtesy: Fabien Giraud & Raphaël Siboni.

ginata come costruzione di un ambiente e rito propiziatorio alla fortuna della città: risponde alla catastrofe costruendone un'altra per controllarla. L'acqua che copre Firenze serve certo a "purificarla dal male" ma anche a conservarla, come altra Atlantide da visitare immergendosi in profondità dentro le sue architetture relitto. Roma è salvata invece dai suoi stessi rifiuti, Venezia eliminando la minaccia che viene dal mare, Napoli tenendo la sua realtà confinata dentro un recinto preciso, Milano facendola sparire in una coltre di nebbia. Il progetto quindi si immerge nella realtà, la usa o da essa si protegge, in ogni caso ne è assediato e reagisce di conseguenza. Per *conservare il futuro* oggi gareggiamo a braccio di ferro con la natura madre maligna: la geoingegneria scongiura l'arrivo delle tempeste liberando nell'aria gas, o cattura particelle di anidride carbonica per stoccarle nuovamente dentro le profondità della terra; issiamo architetture-diga per non far entrare il mare; costruiamo monumentali cinture verdi per fermare il deserto che avanza mangiando i raccolti. Le arche ci servono per salvare quei tesori che potrebbero certo essere distrutti ma che al tempo stesso potrebbero servirci nel futuro per progettare nuovi inizi; insistendo su principi di scelta e necessità, di conservazione e coltivazione, siamo riportati a un'idea di progetto che sta al centro: come Venezia, città costruita sulla laguna per proteggersi dall'avanzata del nemico proprio per le sue paludi inabitabili, l'arca va addosso al disastro, nel problema, affronta la marea che viene. La fuga dalla realtà, interpretata con diverse accezioni dalla postmodernità, è scappatoia verso spazi e tempi remoti ma è foriera di architetture altre.

La differenza che separa la cultura del progetto contemporanea da quella dei decenni passati è la necessità di una rifondazione. La distruzione e riappropriazione delle città era infatti imposta al loro corpo, mentre oggi, nel passaggio al nuovo mondo, di fronte alla presenza di catastrofi che modificano o distruggono, in assenza di città, l'architettura si arroga nuovamente il compito di "costruire". Due strade quindi per il progetto: la prima è quella che prevede di re-issare gli argini, costruire "architetture-diga" a difesa di città e territori cercando così di gareggiare con la monumentalità dei fenomeni naturali per controllarli; la seconda invece comporta una ritirata verso architetture di sopravvivenza a più piccola scala dove poter custodire la vita nelle sue diverse forme mentre fuori la tempesta incombe. Entrambe le direzioni concorrono a un'idea di architettura che torna appunto a essere "arca" con l'obiettivo, lontano nel tempo, di rifondare: la prima cercando di conservare lo *status quo* di un luogo bloccando l'avanzata della selva e di conseguenza modificando un intero ambiente, la seconda tramite un triplice movimento che vede in

campo ritirate dentro l'architettura, sospensioni del tempo e dello spazio, rilascio dei materiali salvati e distruzione dell'arca. Oggi i due lati del progetto, quello visionario e quello ipertecnico, sono uniti in un medesimo movimento: la diga progettata da due ingegneri olandesi per difendere l'Europa dai maremoti si assume infatti il compito non solo di rendersi realizzabile ma anche di fare da monito, evidenziare una distopia, tramite la sua dismisura. La Svalbard Global Seed Vault invece seleziona i semi più preziosi e necessari, priva di essi i territori per proteggerli. Quanto vi è alloggiato viene congelato o coltivato, come una "enclave nel tempo" l'arca attraversa la catastrofe mettendo in attesa i suoi tesori, come una "scatola nera" registra i luoghi mentre questi cambiano: rimanendo "in sospeso", sigillata ma indifesa, trattiene il proprio contenuto costruendosi come cavità dentro il fitto del diluvio. In entrambi i casi, in un futuro distante, l'arca verrà smontata o mangiata dall'ambiente, non ne rimarrà nulla se non il contenuto liberato per pervadere l'esistente. Serve quindi sospendere "l'uso dei corpi", progettare spazi da abbandonare per portare nel futuro quei tesori che serviranno per progettare nuovi cicli di rifondazione. Si tratta di linee gotiche, oppure di ritirate con sparizione, se non di fughe in avanti.

Svalbard Global Seed Vault, frame dal film *La mesure végétale*, 2015.
© Courtesy: Fabien Giraud & Raphaël Siboni.

Svalbard Global Seed Vault, frame dal film *La mesure végétale*, 2015.
© Courtesy: Fabien Giraud & Raphaël Siboni.

M. Serres, *Tempo di crisi*, Bollati Boringhieri, Torino 2010, pp. 54-55, ed. or. *Temps des crises*, Éditions Le Pommier, Paris 2009.

Si vedano R. Thom, *Stabilità strutturale e morfogenesi*, Einaudi, Torino 1980, ed. or. *Stabilité structurelle et morphogenèse*, 1973 e V.I. Arnol'd, *Teoria delle catastrofi*, Bollati Boringhieri, Torino 2014, ed. or. *Teoriya Katastrof*, Editorial-URSS, Moscow 2004.

Si veda la voce "catastrofe", dizionario etimologico online e vocabolario Treccani online, consultati il 4.01.2021. Si veda anche J.J. Rousseau, Voltaire, I. Kant, *Sulla catastrofe. L'illuminismo e la filosofia del disastro*, a cura di A. Tagliapietra, Mondadori, Milano 2004.

"L'alluvione fu un evento terribile ma, al di là degli episodi di cronaca, ebbe un fortissimo valore simbolico. […] per noi l'alluvione voleva dire anche 'fine della razionalità': l'irrazionale era entrato all'interno di questa città rigorosa, geometrica, perfetta, e l'aveva completamente sconvolta, sostituendo ai marmi e alle pietre un pavimento liquido, in cui i monumenti galleggiavano isolati". C. Toraldo di Francia, *Aspettando l'alluvione*, in Superstudio, *La vita segreta del Monumento continuo. Conversazioni con Gabriele Mastrigli*, Quodlibet, Macerata 2015, pp. 94-95.

"The Anthropocene doesn't destroy Nature. The Anthopocene is Nature in its toxic nightmare form. Nature is the latent form of the Anthropocene waiting to emerge as catastrophe". T. Morton, *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016, pp. 161-162.

"Epilogo di un'antica catastrofe planetaria, l'Arca di Noè ha raccolto la più completa collezione della Storia e ha posseduto quella qualità che la moderna escatologica nucleare ci nega: di essere anzitutto 'custode della vita'. La costruzione descritta dalla Bibbia (Genesi, 9) non è una nave dotata di chiglia, poppa e prua. Non doveva navigare ma solo galleggiare sulle acque scaturite dal diluvio". M. Scolari, "Hypnos. The Room of the Collector. XVII Milano Triennale 1986", in R. Moneo (a cura di), *Hypnos: Massimo Scolari*, Works 1980-1986, Harvard University-Rizzoli, New York 1986, p. 71.

Si veda H. Hollein, *Alles ist Architektur*, in "Bau", 1/2, 1968. Sulla moltiplicazione delle arche e sulla loro pervasività si veda E. Coccia, *L'arca astrale di Tomás Saraceno*, in T. Saraceno, *Aria*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 2020, p. 31; sulla costruzione di mondi chiusi e bolle immunologiche si veda il trittico *Sfere* del filosofo Peter Sloterdijk, in particolare il volume P. Sloterdijk, *Sfere II. Globi*, Raffaello Cortina, Milano 2014, ed. or. *Sphaeren II. Globen*, Suhrkamp Verlag, Berlin 1999.

"Ora spinti dalle conseguenze di modi di trasformazione che si sono rivelati antagonisti dei fondamentali interessi degli esseri umani, e di qualsiasi specie vivente, diventa necessario stabilire che 'l'ambiente è tutto' e che il territorio, il paesaggio, la campagna, le periferie urbane, le città, i centri storici, gli edifici, le piazze, le strade ecc. sono casi particolari dell'universo ambientale. Questo significa sconvolgere le incastellature interpretative a senso unico usate finora per sostituirle con modi di ricerca assai più fluide che possano formulare interpretazioni e proposizioni attraverso percorsi multidirezionali, itineranti ed erratici: in altre parole, più aderenti alla complessità ambientale". G. De Carlo, *La città e il territorio. Quattro lezioni*, a cura di C. Tuscano, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 208-209.

L'arca appare in alcuni testi di eco-critica come dispositivo per fronteggiare e sfruttare la fine del tempo e la fine dello spazio. Si vedano ad esempio D. Danowsky, E. Viveiros de Castro, *Esiste un mondo a venire? Saggio sulle paure della fine*, Nottetempo, Milano 2017, ed. or. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*, Cultura e Barbárie-Instituto Socioambiental, Florianópolis 2014 e M. Davis, *Who Will Build the Ark?*, in "New Left Review", 64, 2010, pp. 29-45.

"Ma le previsioni – soprattutto se riguardano grandi sistemi sociali e ambientali in cui le forze motrici sono i desideri e le concezioni di un vasto numero di persone – possono avere un'altra funzione: ci permettono di immaginare nuove possibilità, di acquisire nuove informazioni e perfino di diffondere nuovi valori. I falsi futuri come la falsa storia (nonostante i loro rischi) possono avere un valore psicologico. La predizione magica – come la lettura del libro degli oracoli I King – almeno ci fa sentire parte della trama del tempo e ci permette di chiarire intimi sentimenti nascosti sulle possibilità future". K. Lynch, *Il tempo dello spazio*, il Saggiatore, Milano 1977, pp. 125-126, ed. or. *What Time Is This Place?*, The Mit Press, Cambridge MA 1972.

Gli ultimi numeri della rivista scientifica "Nature" sono dedicati al futuro e alle diverse accezioni del tempo. *Frozen in Time*, *Turning Back in Time*, *Mapping the Future* si preoccupano infatti della previsione del tempo, del tornare indietro nel tempo, di bloccare il tempo.

Si veda A. Kircher, *Arca Noè*, Joannem Janssonium à Waesberge, Amsterdam 1675, pp. 187-195.

Si veda J. Ishigami, *Another Scale of Architecture*, LIXIL, Tokyo 2019.

Si veda P. Rahm, *Histoire naturelle de l'architecture. Comment le climat, les épidémies et l'énergie ont façonné la ville et les bâtiments*, Pavillon de l'Arsenal, Paris 2020.

"Official cartographies, inherently slow, are unable to capture the 'great acceleration' of natural phenomena that defines our present. It seems to us that the tools of design provided an opportunity for intervention: making visibile the fluctuations if the line and at the same time problematizing its conventional representation". M. Ferrari, E. Pasqual, A. Bagnato, *Introduction*, in Id., *A Moving Border. Alpine Cartographies of Climate Change*, Columbia University Graduate School-ZKM Center, New York-Karlsruhe 2019, p. 22.

Si veda F. Nencini, *Firenze. I giorni del diluvio*, prefazione di E. Mattei, Sansoni, Firenze 1966.

"La città, ammorbata dai miasmi degli spiriti che un giorno la vivificarono e la fecero porto felice dell'uomo, è oggi sommersa dal fiume della storia ormai contaminato e trasformato in marea di liquami; il solo salvataggio è ancora una volta la distruzione, la sterilizzazione totale di quell'organismo che, nato per essere la casa dell'uomo, ne è diventato prigione e infine sepolcro". Superstudio, *Salvataggi dei centri storici italiani (Italia vostra)*, in "In-Argomenti e Immagini di Design", 5, maggio-giugno 1972, p. 4, primo di tre numeri monografici dedicati al tema *Distruzione e riappropriazione della città*.

Nel passato, ad esempio a Venezia, sono stati costruiti murazzi e difese a mare per controllare le acque, per sbarrare l'avanzata del mare. Il Mose, solo accasciato sui fondali, sorge dall'acqua dopo l'acqua alta del 1966 come normale prosecuzione di queste pratiche di difesa. Si veda S. Grillo, *Venezia. Le difese a mare*, Arsenale Editrice, Venezia 1989.

Si veda B. Albrecht, *Conservare il futuro. Il pensiero della sostenibilità in architettura*, Il Poligrafo, Padova 2012.

"Il senso morfo-evangelico dei racconti biblici ed extrabiblici del diluvio universale, e delle fantasie dell'arca ad essi legate, è che la forma che permette agli uomini di essere insieme 'dentro' presso di sé non porta immunità e salvezza solo in un vago senso metaforico, ma può anche essere la condizione della salvezza e della sopravvivenza da un punto di vista tecnico. Il concetto di arca – dal latino *arca*, cassa; confronta *arcanus*, chiuso, segreto – rivela il pensiero dello spazio sferologicamente più radicale che gli uomini alla soglia della civiltà fossero in grado di concepire: cioè, il mondo interno, artificiale e chiuso, può diventare, in certe circostanze, l'unico ambiente possibile per i suoi abitanti". P. Sloterdijk, *op. cit.*, p. 223.

Così Alessandro Mendini: "Il tuo sottile intuito ha permesso a Paolo Portoghesi di costruire alla Biennale di Venezia la nostalgica 'Via Novissima', quell'enorme arca di Noè dove sembrano saliti tutti gli architetti prima della prossima tragedia: che paesaggio troveremo quando, finita la tempesta, torneremo a frequentare il mondo?". A. Mendini, *Lettera a Charles Jencks*, in Id., *Progetto infelice*, Ricerche design editrice, Milano 1983, p. 103.

"L'arca, edificata per resistere alle catastrofi, spinge a superare l'inerzia della stanzialità. Essa mostra all'uomo sentieri e immagini su cui fondare riti ed estetiche della nuova città. L'arca urbana sposta l'orizzonte umano per intravedere mete lontane; territori insondati che apparterranno alla realtà, nuovi punti di partenza". L. Porqueddu, *Urbs Urbis. Una spontanea e inevitabile alleanza tra idea e realtà*, Quodlibet, Macerata 2020, p. 41.

Il progetto prevede la costruzione di due dighe lunghe 640 chilometri per salvare 25 milioni di abitanti ed è stato pubblicato dagli oceanografi Sjoerd Groeskamp e Joakim Kjellson in "Bulletin of American Meteorological Society", vol. 101, 7, luglio 2020, pp. 1174-1189.

LA SELVA COME INFRASTRUTTURA. STRATEGIE PER LA COSTRUZIONE DI NUOVE ALLEANZE

CHIARA PRADEL

Il dialogo tra selva e infrastruttura è teso tra il contrasto, che separa gli ambienti antagonisti, e la corrispondenza, che si verifica tra luoghi complessi, stratificati e ugualmente estranei alla scala dell'abitare umano.

Il contributo indaga il possibile orizzonte tematico di una ricerca che metta in relazione la selva con il progetto del paesaggio infrastrutturale. L'obiettivo è evidenziare le questioni aperte e individuare possibili spunti di dialogo e confronto all'interno del *Laboratorio Sylva* dello Iuav.

1. IL PAESAGGIO E LA SELVA

Il progetto di paesaggio storicamente si è misurato con un'idea di selva nella quale si combinano una "naturale artificialità" e una "natura artificiale"[1]. Testimonianza di questo intreccio costitutivo tra "natura costruita" e "artificio naturale", una celebre serie di dipinti realizzati tra il 1775 e il 1777 da Hubert Robert illustra le scene "d'un spectacle effrayant mais unique" nel quale, per decisione di Luigi XVI, vengono abbattuti e ripiantati numerosi alberi nei giardini di Versailles, circa cento anni dopo la realizzazione del parco da parte di Le Notre (1613-1700), mentre in lontananza si staglia il fitto e rigoglioso verde del bosco. È interessante che l'atto di "manutenzione" di un paesaggio e di rinnovamento di un bosco siano essi stessi oggetto della raffigurazione pittorica, anticipatori di nuove figure del paesaggio e di una sorta di "voyeurismo tattile"[2] che si sofferma sul terreno nudo e sulla movimentazione dei suoli. Le scene sono molto efficaci nel descrivere il rapporto della natura più esuberante e spontanea con le architetture verdi e con il cantiere. In particolare nel quadro *L'entrée du Tapis Vert à Versailles* si intuisce immediatamente la relazione tra progetto di giardino, il paesaggio e la selva: è proprio il vuoto che si crea tra i fitti alberi che costituisce il cuore, il senso del giardino, mentre, all'orizzonte, una corona di boschi forma un cuscino tra il disegno geometrico del verde e la campagna, consentendo alla visuale di aprirsi e, oltre la selva, confondersi con l'infinito. Riprendendo la classificazione di John Dixon Hunt[3], che declina tre categorie di natura – una "prima natura" dei luoghi selvaggi non toccati dall'uomo, la "seconda natura" delle campagne o foreste coltivate a fini produttivi e del verde urbano, la "terza natura" dei parchi e giardini che riproducono le altre forme naturali –, si può affermare che Robert metta in scena tutte e tre all'interno dello stesso paesaggio, mescolando aspetti culturali, tecnici ed estetici. In questa visione inclusiva, il paesaggio e il suo progetto uniscono l'arte del giardino alle foreste generate, gestite e manipolate dall'uomo grazie a un approccio legato alla conoscenza delle pratiche forestali

e contemporaneamente dialogano con la natura selvaggia o, perlomeno, con la sua rappresentazione.

Nella contemporaneità una visione così inclusiva del paesaggio dovrebbe misurarsi con uno scenario più complesso, all'interno del quale andrebbe ridefinita e ampliata l'idea di selvaggio e ripensato il significato di progetto. In Europa solo una minima percentuale[11] delle selve esistenti viene annoverata tra le foreste "primarie", la cosiddetta "prima natura", ovvero tra le aree costituite da ecosistemi complessi e prevalentemente incontaminati, dove specie vegetali e animali si sono sviluppate in modo indisturbato, senza quasi mai subire manipolazioni o interferenze. Al contrario, un numero crescente di selve nascono e rapidamente si espandono in siti post-industriali, avanzando per migliaia di ettari su terreni modificati dall'uomo e anche pesantemente contaminati, ricoprendo aree abbandonate, cantieri interrotti di architetture o infrastrutture mai terminate, parti di *shrinking cities* o, ancora, spazi precedentemente occupati da attività agricole in declino, delle quali poco o nulla appare in superficie. Mentre le selve della "seconda" e "terza natura" sono, da un punto di vista retrospettivo, più chiaramente riconducibili a un'influenza culturale antropica, questi nuovi fenomeni di inselvatichimento sono piuttosto definiti da processi autonomi, "naturali", che però accadono in aree fortemente artificiali: "Wild urban woodlands resulting from natural succession on man-made sites have created a new component in the urban forest mix, whose significance will grow in areas that are subjected to great structural transformation"[12].

È con questi episodi di "selvaggio", che si manifestano in luoghi atipici e che non si trovano più esclusivamente ai margini delle comunità antropizzate, che oggi dobbiamo entrare sempre più frequentemente in relazione, alla ricerca di potenziali, inedite configurazioni ecologiche e di nuove corrispondenze.

2. L'INFRASTRUTTURA NEL PAESAGGIO

Le numerose calamità legate a fenomeni di crolli, frane, smottamenti che hanno colpito negli ultimi anni il sistema infrastrutturale italiano o, viceversa, l'impatto evidente causato dalla costruzione di nuove linee ferroviarie e di nuove autostrade che avanzano dentro la selva sono testimoni sempre più frequenti di tensioni e conflitti irrisolti[13].

In un contesto globale di accresciuta necessità di scambi e di relazioni su grandi distanze e in un secolo che vede una espansione delle infrastrutture senza precedenti – entro il 2050 sono previsti dall'International Energy Agency almeno 25 milioni di

Il Paesaggio Tradito, TAV in Mugello.
Sguardi su un territorio compromesso, 2005. Fotografia di Andrea Abati.

chilometri di nuove strade, alcune delle quali attraverseranno Paesi in via di sviluppo come l'Amazzonia, il Congo e la Nuova Guinea, entrando nelle aree più selvagge del pianeta – l'Italia presenta una scarsa efficienza del trasporto ferroviario, un indice di dotazione infrastrutturale piuttosto basso e, allo stesso tempo, una considerevole copertura forestale del territorio (pari a circa il 40% dell'intero territorio nazionale).

Gli interventi di manutenzione, potenziamento e realizzazione di nuove infrastrutture inevitabilmente quindi devono incontrarsi – o scontrarsi – con le aree naturali e i territori densamente forestati della Penisola. Emerge in modo tangibile la necessità di riconsiderare il dialogo sempre più ravvicinato e, a tratti, stridente tra dimensioni ancora apparentemente inconciliabili: l'infrastruttura e la selva – l'una concepita e organizzata in modo prevalentemente tecnico, rigido, centralizzato, l'altra che, per definizione, si sviluppa libera, indomita e fragile, fino a divenire un'entità ingovernabile, minacciosa o completamente estranea alla dimensione umana.

Due progetti in fase di realizzazione e particolarmente complessi – la nuova linea Torino-Lione, con una galleria di 57 chilometri tra la Val di Susa e la valle Maurienne e la Galleria di Base del Brennero, ovvero il tunnel ferroviario più lungo mai costruito, che collegherà Fortezza a Innsbruck in 64 chilometri – obbligano con urgenza a ripensare il rapporto tra opera infrastrutturale e selva, tra paesaggio di superficie e paesaggio del sottosuolo – anch'esso selvaggio, ignoto e parzialmente inesplorato – e a costruire nuove sinergie tra ingegneria, design, economia, ecologia.

I cantieri della Galleria di Base del Brennero, ad esempio, si estendono su aree boscate ricche di foreste di conifere e faggi, tra Italia e Austria. Oltre ai due ingressi principali al tunnel, ci sono quattro punti di accesso alla galleria che si aprono come vere e proprie "ferite", dalle quali fuoriescono milioni di metri cubi di materiale. Uno di questi punti, il sito di Hinterrigger in Alto Adige, si presenta oggi come un'area di oltre due chilometri quadrati occupati da estese movimentazioni di suolo, che seguono le rigide geometrie delle macchine movimento terra (mmt), la struttura complessa del deposito, le inevitabili necessità tecniche e gestionali del cantiere, l'orografia che le ospita. Degli inerti prodotti dai lavori di scavo per i tunnel, infatti, solo una parte oggi può essere riutilizzata per la produzione di cemento e aggregati – una percentuale che generalmente si attesta intorno al 50% – mentre una consistente eccedenza è destinata ai territori limitrofi, a recuperi ambientali di cave e soprattutto a riempimenti e depositi che disegnano nuove morfologie. Questi siti, collocati spesso in aree periferiche, al limite tra bosco e spazi urbani, vengono rimodellati dalle mmt come opere scultoree fuori scala e trasformati, successivamente, in terreni agricoli o nuovi boschi. A lato del tracciato della nuova galleria, in superficie, si crea quindi una costellazione di nuovi suoli e una sequenza frammentata di nuove selve, di nuovi paesaggi. Similmente, i cantieri della nuova linea Torino-Lione pongono importanti questioni ambientali – ovvero la gestione di 14 milioni di metri cubi di inerti e il loro reinserimento nell'ecosistema forestale, il consumo di suolo direttamente correlato a problemi idrici, all'erosione, alla perdita di materia organica e alla conseguente diminuzione della qualità dei terreni agricoli – che si intrecciano con istanze politiche e sociali, rese palesi dall'innescarsi di processi di resistenza civile e, talvolta, di progressivo abbandono dei territori.

A fronte di questa crescente complessità dello scenario nel quale si deve intervenire, l'approccio al tema della selva all'interno del progetto infrastrutturale è tuttora marginale e legato soprattutto a pratiche settoriali di ingegneria, di recupero ambientale o di compensazione puntuale e ad azioni di cosiddetta "mitigazione". Ancora troppo poco ci si interroga, infatti, sull'attualità delle questioni paesaggistiche, su come ripristinare la cultura progettuale capace di rapportarsi con le nuove nature della foresta e con la sua dimensione spaziale, estetica, ovvero sul bisogno – ancestrale – dell'essere umano di conciliare una natura inviolata, libera a una natura intensamente disegnata, rispetto alla quale è necessario e urgente trovare un nuovo equilibrio e una nuova misura di intervento, poiché "Minimization [...] or other similar attitudes like reduction, limitation and sustenance, are not enough and could be dangerously considered as adequate, definitive solutions, leading to an acceptance of 'poorly designed, dishonorable, destructive systems' while inducing an ultimate failure of the be less bad approach: a failure of the imagination".

3. LA SELVA COME CITTÀ

Una delle opere più conosciute e globalmente discusse per la portata dello scempio ambientale compiuto è la Rodovia Transamazônica, non solo perché è stata realizzata sotto il governo di Emilio Garrastazu Médici, uno dei più repressivi e violenti della storia recente del Brasile, ma anche perché l'infrastruttura taglia da Est a Ovest una foresta primaria che ospita più di diecimila specie di piante e innumerevoli specie di uccelli e di mammiferi, oltre che un numero imprecisato di tribù che non hanno alcun contatto con il mondo esterno. L'infrastruttura, la cui stessa realizzazione – considerate le dimensioni e la violenza delle modalità costruttive – ha avuto impatti devastanti sugli equilibri

Rodovia Transamazônica, 1970-1972.
Tratto non pavimentato tra Rurópolis e Uruará. Fotografia di Keith Irwin.
A mezzo secolo di distanza dalla prima infrastruttura transamazzonica, una nuova ferrovia di 5000 chilometri, attualmente in fase di progetto, dovrebbe collegare le piantagioni di soia e le miniere di ferro del Brasile al porto di Ilo, in Perù, attraversando la foresta e la savana tropicale del Cerrado.

della foresta, tuttora grazie ai suoi accessi secondari garantisce la possibilità di violare aree in precedenza incontaminate e agevola una progressiva deforestazione, messa in opera principalmente per scopi di profitto. La portata politica di questa azione di "colonialismo infrastrutturale" è accentuata dal confronto per antitesi con l'atto, altrettanto politico, che nello stesso periodo storico ha viceversa limitato il dominio dell'uomo su alcune aree definite "selvagge" e separato con risolutezza l'infrastruttura dalla selva: il *Wilderness Act*. In *The Forest Ruins* Paulo Tavares contesta la contrapposizione tra natura e cultura che è latente in entrambi i casi: nel primo l'infrastruttura è risultato di un'azione di dominio colonialista da parte dell'uomo sulla foresta, nel secondo si promuove la separatezza proprio per evitare il dominio incontrastato dell'uomo, ma in questo modo si affermano l'alterità e il dualismo tra l'uomo e tutte le altre specie viventi che abitano gli spazi selvaggi.

Nella costruzione della Rodovia Transamazônica inoltre la selva è stata affrontata come un insieme compatto e indistinto, un *unicum* omogeneo opposto alla civiltà urbanizzata, e quindi come qualcosa che deve essere addomesticato, pianificato e re-ingegnerizzato attraverso azioni violente, che vengono inflitte da civiltà e da culture totalmente "altre" rispetto a quelle con le quali ci si deve misurare. La selva, per Tavares, non deve essere necessariamente posta su un piano diverso rispetto a quello antropico e culturale, ma piuttosto considerata come uno spazio soggetto a leggi differenti, nel quale si realizzano diverse dinamiche di convivenza, anche sociale. Se le città possono essere considerate come la più densa espressione di coesistenza delle infrastrutture – che collaborano nel fornirci riparo, energia, acqua, possibilità di incontro... – esse sono anche lo scenario più evidente del loro scontro o del fallimento. Come le città incessantemente si rinnovano e rinascono dal loro stesso substrato fatto di detriti, di resti, di rifiuti, costruendo così la propria originale stratigrafia e la propria geologia, similmente la selva è abitata da numerosi segni-processi e dalle proprie infra-strutture – ugualmente tese tra costruzione e distruzione, tra armonia e contrasto, tra continuità e sospensione.

La foresta-*polis* tende a ricucire le sue ferite e a contenere le sue rovine, i suoi strati nascosti e, molto spesso, a metabolizzare i resti o gli scarti delle infrastrutture o di altre interferenze dell'attività umana. Dunque la foresta-*polis* ha al suo interno i propri artefici e architetti: non solo le popolazioni indigene, non meno tecnologicamente evolute delle culture occidentali del pianeta, ma anche le piante e gli animali di tutte le specie che concorrono a ri-comporre gli loro spazi, a ri-costruire la struttura della selva.

4. LA SELVA COME INFRASTRUTTURA

Negli ultimi decenni si è cercato di superare un approccio basato su distinzioni di categoria e contrapposizioni disciplinari che ha portato, tra le conseguenze più evidenti, a una problematica frammentazione di competenze, a favore di una comprensione sempre più sinergica e osmotica del progetto infrastrutturale. Allo stesso tempo si sta espandendo l'ambito di pertinenza del progetto di paesaggio che, per sua natura, è in grado di integrare diverse scale e diverse competenze. La necessità di "de-ingegnerizzazione"[1] delle infrastrutture, il riconoscimento del carattere tanto monumentale[2], quanto non finito, necessariamente aperto al cambiamento e all'inatteso[3] delle megastrutture contemporanee hanno portato al capovolgimento del significato moderno di infrastruttura, per amplificare piuttosto quello del paesaggio – storicamente considerato l'oggetto passivo delle trasformazioni indotte dal progetto infrastrutturale – ponendo l'accento sul suo complesso sistema di risorse, servizi e flessibilità ed evidenziando il carattere attivo e reattivo dei luoghi della selva e dei loro sistemi viventi. Sulle basi delle premesse sopra descritte, la ricerca si propone di esplorare e interrogare gli spazi ibridi di grandi opere dove si incontrano e si mescolano il disegno della natura e quello dell'infrastruttura – tra complesse strategie di progetto e la necessità di lasciare spazio alla dimensione della selva – avanzando attraverso un approccio sia speculativo che empirico, ovvero attraverso il disegno delle possibili morfologie spaziali[4] che emergono da questi siti e che contraddistinguono le selve infrastrutturali.

Una presa di coscienza che avvicini la selva a una dimensione culturale del paesaggio può incoraggiare idee esplorative che ci allontanino da paradigmi non più attuali e da retoriche intrinseche al progetto che tendono a semplificare richieste che, a volte, sono troppo divergenti e complesse per essere armonizzate, da esiti troppo imprevedibili per essere definiti, da scale spaziali e temporali troppo monumentali per essere umanizzate. Infine, la relazione tra selva e infrastruttura, tesa tra contrasti e corrispondenze – apparentemente paradossali – potrebbe costituire l'occasione per definire nuovi ambiti spaziali per la città e il paesaggio, rivolti all'inclusione più che alla separazione, dove tutte le fragilità, l'imprevedibilità e i conflitti tecnico-sociali-ambientali trovino inaspettate alleanze.

[1] E. De Jong, *Der Garten als dritte Natur*, in I. Kowarik, E. Schmidt, B. Sigel (a cura di), *Naturschutz und Denkmalpflege. Wege zu einem Dialog im Garten*, Hochschulverlag, Zürich 1998, pp. 17-27.

[2] Si veda M. Mazzocut-Mis, *Voyeurismo tattile. Un'estetica dei valori tattili e visivi*, il nuovo melangolo, Genova 2002. L'autrice indaga il cambiamento del paradigma estetico dell'arte contemporanea ed evidenzia come, nella fruizione dell'opera, la vista e il tatto partecipino a una esperienza fisica. La nudità e la sostanza fisica svelata dei corpi e delle materie, con i loro relativi miasmi, riscattano la dimensione tattile e introducono a una sorta di visione della vicinanza, del toccare, a discapito della lontananza imposta dallo sguardo.

[3] Si veda J. Dixon Hunt, *Greater Perfections: The Practice of Garden Theory*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2000. La classificazione delle tre nature di Dixon Hunt rielabora la celebre definizione di "terza natura" già espressa da Jacopo Bonfadio nel 1541: si veda in particolare I. Bonfadio, *Lettere volgari di diversi nobilissimi huomini, et eccellentissimi ingegni, scritte in diverse materie. Nuovamente ristampate, et in piu luoghi corrette. Libro secondo*, eredi di Aldo Manuzio, Venezia 1550.

[4] Precisamente, secondo una ricerca guidata dall'università Humboldt di Berlino, solo lo 0.7% della superficie forestale in Europa può essere ricondotta a foreste primarie. Si veda: AA. VV., *Where are Europe's last primary forest?*, in "Diversity and Distributions", vol. 24, 10, 2018, pp. 1426-1439.

[5] I. Kowarik, *Wild Urban Woodlands: Towards a Conceptual Framework*, in S. Körner, I. Kowarik (a cura di), *Wild Urban Woodlands. New Perspectives for Urban Forestry*, Springer, Berlin 2005, p. 32.

[6] Si veda, a questo proposito: A. Abati, *TAV in Mugello. Sguardi da un territorio compromesso*, in G. Foschi, A. Dall'Asta (a cura di), *Il Paesaggio Tradito. Sguardi da un territorio compromesso*, Galleria san Fedele, Milano 2005. Per descrivere gli impatti sul territorio della costruzione dell'Alta Velocità Bologna-Firenze, una linea entrata in funzione nel 2009 lunga 78,5 chilometri dei quali quasi 74 in galleria, Abati utilizza fotografie che appaiono volutamente normali, non estetizzanti. Attraverso i suoi scatti diventano leggibili i gravi problemi idrici provocati dal cantiere, la dispersione di inerti, il progressivo abbandono del territorio irrimediabilmente compromesso.

[7] Attualmente sono stati individuati dal Ministero delle Infrastrutture e dei Trasporti 32 interventi infrastrutturali di interesse nazionale, si veda: *Presentazione dei principali interventi di Economia e Finanza 2015*, in "Opencantieri. Osservatorio sui lavori in corso", 12 novembre 2020, http://opencantieri.mit.gov.it/interventi, consultato il 4.01.2021.

[8] Per il deposito del materiale non riutilizzabile della Galleria di Base del Brennero sono state individuate cinque aree: Ampass, Ahrental, Ponte Europa e Padastertal, in Austria, Genauen e Hinterrigger, in Italia.

[9] M. Braungart, W. McDonough, *Cradle to cradle. Re-making the way we make things*, Vintage, London 2009, p. 43.

[10] Il Presidente Lyndon B. Johnson firmò il *Wilderness Act* il 3 settembre 1964.

[11] Si veda P. Tavares, *In The Forest Ruins,* in AA. VV., *Superhumanity. Design of the Self*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2018, pp. 293-304.

[12] Queste aree, pur essendo legate a un'idea di natura "originaria" e primordiale, rispetto alla quale il principale e maggiore antagonista sembra essere l'uomo, sono comunque valutate, mappate, monitorate e protette proprio dall'uomo stesso, che assume quindi sempre un ruolo prioritario e decisivo per la loro esistenza e per la determinazione del loro valore.

[13] La città intesa quale massima espressione della molteplicità delle infrastrutture – siano esse tecniche, tecnologiche, sociali, naturali – e della loro tensione tra armonia e contrasto, tra continuità e sospensione è indagata, tra gli altri, in J. Ausbel, R. Herman, *Cities and their vital systems: infrastructure past, present, and future*, National Academy, Washington DC 1988.

[14] Si veda A. Berger, *Scaling Infrastructure*, Princeton Architectural Press, New York 2003.

[15] Sul concetto di monumentalità dell'infrastruttura si veda: MIT Center for Advanced Urbanism, *Infrastructural Monument*, Princeton Architectural Press, New York 2016.

[16] Pierre Belangér a questo proposito scrive: "La progettazione dovrebbe, infatti, essere poco dettagliata, scabra, aperta e incompleta per poter così far fronte ai cambiamenti di natura sociale e alle circostanze inattese che potrebbero presentarsi; il valore del progetto risiede nel suo essere aperto al cambiamento. [...] Diversamente dalle infrastrutture fisse e irremovibili, questa interpretazione lascia spazio alla progettazione di sistemi ecologici molto meno rigidi e definiti". P. Belangér, *Infrastrutture tra pianificazione, paesaggio e ingegneria*, in P. Scaglione, M. Ricci (a cura di), *A22. Nuove ecologie per infrastrutture osmotiche*, List, Trento 2013, p. 48.

[17] In una riflessione in merito alle strategie di coesistenza tra umani e mondo animale, Andrea Branzi afferma: "Quando introduci in un progetto un frammento di natura, esso sprigiona una forza espressiva infinitamente superiore a tutto il sistema geometrico della modernità." A. Branzi, Riportiamo gli animali al centro del progetto urbano, in "Domusweb", www.domusweb.it/it/architettura/2018/05/31/andrea-branzi-riportiamo-gli-animali-al-centro-del-progetto-urbano.html, consultato il 4.01.2021.

Antica strada sul Piz Cavradi, Tujetsch 2020. Fotografia di Chiara Pradel.

Tunnel di Base del Brennero, Deposito di Ahrental, Ahrental.
Fotografia di BBT SE.

CONTROFIGURE. LO SPECCHIO-GIUNGLA DI JUAN DOWNEY

LORENZO LAZZARI

> Due giovani yanomami mi accompagnarono a piedi attraverso la giungla [...]. L'indigeno capofila si era allontanato e per un po' non siamo stati in grado di vederlo. Mi ha sorpreso sbucando all'improvviso dalla fitta foresta [...] puntando il fucile carico. [...] Sostenevo la videocamera con la mano destra osservando la giungla e questi avvenimenti attraverso quella strana irrealtà che il bianco e nero conferivano al pericolo. Istintivamente ho puntato la camera verso il mio potenziale assassino, come se fosse un'arma da fuoco, con quel gesto aggressivo, quella minaccia immaginaria che noi, video-artisti, usiamo quasi come avvertimento, come se la videocamera fosse anch'essa un'arma pericolosa, come se potessero fuoriuscire proiettili dall'obiettivo. [...] Senza muovere i piedi, girai il busto di novanta gradi [...] e vidi, attraverso il mirino, che lo yanomami alle mie spalle mi stava minacciando con un arco teso, pronto a scoccare una freccia. [...] mentre puntavo [la videocamera] in alternanza contro l'uno e l'altro, si sono trattenuti dall'avvicinarsi come se temessero che io potessi sparare. [...] Dopo avermi minacciato a lungo, hanno abbassato la guardia e abbiamo continuato per la nostra strada.

L'estratto appena riportato è anche la voce narrante di una sequenza di *The Laughing Alligator* di Juan Downey: nel bacino venezuelano dell'Orinoco, al confine con il Brasile, la videocamera dell'artista registra su nastro sette mesi nella giungla con la comunità yanomami, tra novembre 1976 e maggio 1977. La densa vegetazione della foresta pluviale è teatro di un gioco che inverte i ruoli tra osservatore e osservato. Secondo lo *status quo* dei documentari etnografici, come ad esempio quelli di Chagnon e Asch, l'occhio della videocamera avrebbe dovuto assumere una postura di inequivocabile inosservabilità: avrebbe dovuto riportare all'osservatore occidentale le *misure* del *diverso* senza interferire nella cornice della rappresentazione. Nel gioco-trappola, invece, i due yanomami si *rivolgono* a Downey, lo osservano e lo puntano con la stessa gestualità del videomaker: la camera, che avrebbe dovuto esclusivamente accogliere le immagini, diviene simbolicamente pari alla canna del fucile di fronte a lui – pronto a sparare il proiettile – o al flettente dell'arco alla sua destra – pronto a scoccare la freccia.

Vorrei indagare due aspetti del soggiorno di Downey nella giungla: innanzitutto le implicazioni dell'esperienza mediata dal video appena esplicitata di *osservarsi osservare*; poi, l'analisi del dispositivo-giungla nell'opera dell'artista. È necessario, però, fare un passo indietro e sintetizzare il percorso che lo ha portato ad addentrarsi nella foresta amazzonica.

Downey si forma come architetto presso l'Universidad Católica del Cile. Nel 1961 viaggia in Europa e si trasferisce fino al 1965 a Parigi, dove lavora per gli architetti André Gomis, Gérard Grandval, ed Emile Aillaud. Studia inoltre presso l'*Atelier 17* diretto da Stanley William Hayter, grazie al quale entra in contatto, come riporta González, con figure

> che non solo sperimentavano tra arte e tecnologia, ma le cui opere mettevano in discussione le convenzioni della spettatorialità innescando una partecipazione attiva da parte del pubblico: dal fotografo Harry Shunk – che introdusse Downey a Yves Klein, allora impegnato nello sviluppo delle *Air Architecture* in collaborazione con Werner Ruhnau e Claude Parent – a Julio Le Parc e altri membri del Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV).

Viene inoltre a conoscenza del movimento *Nove Tendencije*, fondato a Zagabria nel 1961 da Božo Bek e Almir Mavignier, che promuoveva "l'ibridazione fra l'arte e le scienze computazionali […] configurando un network globale […] connesso da un comune interesse nella tecnologia" .

Nel 1965 Downey lascia l'Europa per trasferirsi a Washington dove viene a contatto con i futuri fondatori del collettivo radicale *Ant Farm* Chip Lord e Doug Michels . Ma il ritorno dell'artista nel continente americano coincide anche con l'inizio della sperimentazione sulla tecnologia video portatile di cui Nam June Paik è comunemente accettato come pioniere . Nel 1969 Downey si sposta a New York dove si immerge nell'effervescente *milieu* tecno-entusiasta di Raindance Corporation, un collettivo che nel 1970, sulla scia degli scritti di McLuhan e Fuller, pubblica il primo numero della rivista *Radical Software. The Alternate Television Movement*, il cui sottotitolo si rivolge chiaramente a quella miriade di gruppi e individui emergenti che vedono nella tecnologia video lo strumento di emancipazione dalla comunicazione televisiva di massa e nel "video-freak" il profeta della sua realizzazione. Il termine "software", contrapposto ad "hardware", indicava il flusso malleabile ed effimero di azioni e rappresentazioni che avrebbero potuto circolare potenzialmente all'interno dei media senza scendere a compromessi di rigidità e immutabilità: il segnale contro il dispositivo, il processo contro il prodotto, il video contro la televisione.

È in questo contesto che Downey presenta, nel numero *Video and Environment* pubblicato nel 1972, il progetto itinerante *Video Trans Americas*, introdotto dal suo saggio breve *Technology and Beyond*. Partendo dalla constatazione che "le città sono diventate monumenti al mercato di massa degli oggetti", l'artista distingue due utilizzi della tecnologia: quello industriale, che alimenta il mercato di massa, la separazione degli individui e produce

una cultura che "abortisce sia l'umanesimo sia il misticismo"; quello cibernetico, in grado di espandere la percezione sensoriale, la relazione uomo-spazio, la visibilità della dipendenza umana rispetto al tempo e la comunicazione con altri gruppi inter-urbani. Chiama *Invisible Architecture* l'insieme delle tecnologie che permettono la condivisione del proprio io all'interno del network elettromagnetico. "L'architetto invisibile diviene un tutt'uno con l'energia e manipola questa materia sinusoidale. L'*Architettura invisibile* ri-dispiega i circuiti elettronici come strumento di bio-feedback nell'evoluzione della capacità del cervello umano di trasmettere e ricevere energia elettromagnetica ad alta frequenza (non verbale). La comunicazione diretta va oltre i simboli: il significato prevale sul significante." Ne consegue la definizione di "Città dematerializzata": "il network della comunicazione elettronica, il circuito neurale che lega gli individui nonostante la distanza, fornendo così una comprensione della relatività spazio-temporale. Definisco la Città dematerializzata *quel gruppo di menti neuralmente connesse con me*"; una costruzione invisibile che "giace sul pronunciabile, sui limiti comunicativi istituiti e dissolti attraverso le immagini in movimento di incontri reali e virtuali, continuamente stabiliti, persi, rinnovati".

Questa ricerca dell'utopia comunicativa cibernetica inizia con *Video Trans Americas*, un percorso di incontri e registrazioni tra le popolazioni isolate delle *Americhe*, con lo scopo di favorire una interazione culturale attraverso la condivisione di "arte, architettura, cucina, danza, paesaggio, lingua ecc." . Downey mette in campo queste attività attraverso il video – nuovo strumento di quello che definisce "antropologo estetico-attivante" – grazie alla sua possibilità di *playback* e *feedback*. Registrare su nastro magnetico e non impressionare su pellicola significa poter intraprendere un viaggio in van senza dover aver con sé un laboratorio di sviluppo fotografico. Infatti una volta scritto, il nastro video esattamente come quello audio, poteva essere messo immediatamente in play e mostrare le sue immagini a monitor. In questo modo le singole comunità registrate da Downey sarebbero state in grado osservarsi tra di loro, venire a conoscenza l'una dell'altra. Ma non solo. Il video permetteva la pratica del *feedback*, cioè la retroazione. Ci interessa qui su due livelli. Primo, quello immediato: chi veniva "visto" dalla videocamera poteva in tempo reale vedersi vedere su monitor, modificando, conseguentemente, la *postura* della propria immagine; secondo: una volta registrata, una comunità intera poteva osservarsi senza dover attendere alcuno sviluppo in laboratorio.

La modificazione del video dovuta al *feedback*, la sua capacità di mostrare il funzionamento del suo stesso apparato, diviene quindi un'esperienza che permette di osservare le cose in modo nuovo e

Juan Downey, *The Laughing Alligator*, 1979.
Fotogrammi da video, colore, suono, 27 min.

di comprendere le strutture che danno forma alla visibilità di quelle stesse cose. È lo sviluppo teorico di questa pratica che interessa Downey e che lo porta a dipingere la mappa del continente e la sua immagine-video, la quale perde la polarità nord-sud per apparire orizzontale. Come afferma Kaizen, per Downey era un "imperativo aumentare la consapevolezza di queste culture attraverso un rifiuto dell'imperialismo culturale bianco […] un allontanamento dal colonialismo per un'affermazione della cultura indigena"[1].

Questo lungo viaggio, che si chiude nel 1975, non lascia l'artista inalterato: "come un catalizzatore chimico mi aspettavo [scrive nel suo diario] di rimanere com'ero prima dei miei scambi video, i quali avrebbero dovuto illuminare molti popoli americani tramite l'incrocio delle loro culture. Ho dimostrato di essere un falso catalizzatore; sono stato divorato dall'effervescenza di miti, natura e strutture linguistiche. […] Io, l'agente del cambio, manipolando il video per decodificare le mie stesse radici, sono stato per sempre decifrato […]. Ho deciso di apprendere me stesso, di scoprire il mio centro radiante, di recuperare la sicurezza del feto […] di scoprire la mia sfera interiore di calma e indurti all'introspezione del sé."[2] È in questo momento che Downey pianifica il suo viaggio nella foresta pluviale – il punto di non ritorno, secondo Gonzalez –, l'inizio dell'abbandono dell'utopia cibernetica[3]. Facendo eco alle esperienze in Africa di Leiris, afferma Shanken, Downey decide di inoltrarsi nella foresta e di andare a vivere con gli yanomami per ricercare una nuova pelle, una scoperta non solo dell'*altro* ma del sé come *altro*[4]. Il suo viaggio riporta anche l'eco di quelli di Artaud in Messico nella tribù Tarahumara, dei *Tristi tropici* di Lévi-Strauss, o dei racconti delle esperienze – reali o fittizie – di Castaneda con lo stregone don Juan. Downey conosceva inoltre il libro *La società contro lo Stato* di Clastres in cui, riportando le note di Lizot, riconosce negli yanomami la prima società del tempo libero: "la durata media del tempo dedicato ogni giorno al lavoro dagli adulti, compresa ogni attività, supera di poco le tre ore […] [un] rifiuto di un eccesso inutile, la volontà di subordinare l'attività produttiva alla soddisfazione dei bisogni, e nient'altro"[5].

L'artista si trova a confronto con un modo di intendere la tecnologia diametralmente opposto a quello industriale: la sua utilità non viene colta dagli yanomami in termini di aumento della produzione a fronte di uno stesso quantitativo di lavoro, bensì come opportunità per produrre una identica quantità di beni riducendo il tempo del lavoro complessivo. La stessa pratica di scambio degli yanomami non concepisce in sé l'idea dell'accumulo, ma solo lo scambio simbolico del dono. L'artista racconta nei suoi diari di come fossero felici di regalare il proprio pasto per

poi mangiare quello dell'altro. Coloro che cacciavano un animale e che lo cucinavano, non potevano mangiarlo bensì dovevano donarlo alla comunità. Avrebbero mangiato la cacciagione di un altro cacciatore, cucinata da un altro cuoco.

È importante notare come l'esperienza di osservazione dell'altro è, sia per Clastres sia per Downey, uno specchio attraverso il quale guardare con occhi diversi l'immagine del proprio gruppo di appartenenza. Jesi scriveva che la possibilità di affrontare i rapporti del proprio io con i propri simili non esiste in un'osservazione diretta di quell'io o dei suoi *già uguali*, ma soltanto per mezzo di *altri*, di *diversi*, che "fungono da controfigure sia dell'io sia dei simili di chi dice 'io'"[6]. Per questa ragione l'esperienza del *feedback* video, intesa come sola esperienza di una proprietà tecnologica, non poteva essere conoscenza del sé, ma illusione di conoscenza del sé. Era necessario per Downey aggiungere un ulteriore livello – questo quadro *altro* offerto dalla foresta – tale per cui la riflessività del *medium* avvenisse in modo profondamente diverso da quanto già avveniva nel *milieu* newyorkese, cioè un mero *osservarsi osservato dai già uguali*.

Come accade per il dono, anche l'architettura yanomami riflette l'idea di circolarità. Abitano lo *shabono*, casa collettiva di forma circolare costruita sfruttando una radura nella foresta. La costruzione, realizzata in legno e foglie intrecciate, dura dai due ai quattro anni. Dopodiché la tribù abbandona quello spazio per andare alla ricerca di una nuova radura. Il vecchio *shabono* torna a essere parte della foresta, "mangiato dall'edera e divorato dalla nebbia"[7]. Anche gli orti esterni allo *shabono* sono pensati per durare il tempo che serve: "sono disegnati per non-resistere a un'eventuale incursione della vegetazione selvatica"[8]. La stessa struttura sociale si riflette negli spazi concentrici dell'abitazione collettiva: il bordo esterno della copertura ospita le famiglie e le attività domestiche mentre quello interno i riti e le cerimonie. Alcuni, come la cremazione o la lotta, si consumano nello spazio scoperto centrale denominato *hehã.* Lo *shabono* è inoltre per gli yanomami una rappresentazione dell'universo:

> lo spazio centrale è la volta celeste così come la sezione inferiore della copertura è una replica della parte del cielo […] che incontra la terra. Quando uno sciamano entra in trance e viaggia negli strati dell'universo […] l'abitazione è per lui una conveniente rappresentazione geometrica in cui può orientarsi alla perfezione.[9]

La circolarità è simbolicamente contenuta anche nella pratica endocannibale degli yanomami che Downey indica come la "suprema architettura funebre", raccontata nel mito yanomami dell'origine del fuoco:

> Alligatore era padrone del fuoco e lo nascondeva nella bocca. [Gli yanomami] lo accerchiarono e gli fecero degli scherzi per farlo ridere. Sua moglie ricevette un mucchio di escrementi in faccia, cosa che fece ridere tutti – compreso Alligatore, che lasciò fuggire il fuoco. Un uccello afferrò il fuoco […] e lo depose su d'un ramo. Furioso, Alligatore lanciò una maledizione: "Voi che mi avete rubato il fuoco, verrete consumati da esso, mentre io diverrò immortale e vivrò alle origini del fiume." È per questo che gli yanomami possono ottenere il fuoco […]. Ed è per quella stessa ragione che […] bruciano i loro defunti e ne macinano le ossa fino a ottenere una polvere sottilissima che viene ingerita con una zuppa di banane.

Assicurano così l'immortalità dello spirito – negata da Alligatore – attraverso la sua persistenza nel corpo dei parenti. Lo stesso artista esprime il desiderio di essere mangiato da un indigeno, nel caso morisse di malaria: il desiderio di ritrovarsi nell'altro, forse il medesimo che ha mosso la sua spedizione nella giungla.

Il primo approccio video di Downey con gli yanomami è di puro *feedback*. Li lascia utilizzare la videocamera senza collegarla al Video Tape Recorder ma solo al monitor di controllo. Prima ancora della registrazione esperiscono quindi l'essenza del video, cioè il tempo reale dell'immagine elettromagnetica. Chiamano la rappresentazione *noreshi towai*, che significa "prendere il doppio" o "prendere l'ombra". L'artista osserva che gli yanomami non hanno alcun timore di riprendersi con la videocamera solo nella misura in cui queste immagini non vengono trasmesse al futuro, o meglio, i defunti non devono essere né ripresi né rivisti, in quanto suscettibili di essere offesi e in quanto l'immagine risorta (il doppio) potrebbe rattristarne la famiglia.

Per gli yanomami la rappresentazione non è mai solamente legata al *medium* che la rende osservabile, ma coinvolge tutto l'ambiente nel quale la stessa viene a trovarsi. Sia nel suo inscriversi sia nel suo mostrarsi. Nel registrare i ritratti con la videocamera, ad esempio, Downey osserva che inquadrano il corpo comprendendo anche la selva circostante, senza mai fare veri primi piani: gli spiegano che non è possibile per loro scindere il soggetto dal tutto in cui è immerso, dalla ciclicità dei rapporti fra la persona e l'ambiente che la produce. Questo è rilevabile anche nei vocaboli yanomami. Ad esempio da *shabono* derivano due verbi che indicano due diversi modi di entrare nella casa collettiva, entrambi legati all'ambiente esterno: *shabonoãi* e *shabonopraai*. Il primo intende "venire ad abitare la casa dopo aver soggiornato nella selva"; il secondo "rientrare nella casa uno alla volta dopo avere svolto attività nella selva".

Anche nell'osservare le rappresentazioni su monitor, l'intero ambiente è inteso per loro come parte della rappresentazione:

per gli yanomami l'immagine racchiude nel proprio arco di tempo tutto ciò che accade nell'intorno immediato e che non è proprio dell'immagine in sé: infatti, racconta l'artista, "una notte stavamo guardando un nastro sugli Incas. […] dozzine di insetti volavano intorno al fascio di luce emanato dal monitor. […] Alla fine gli indigeni hanno commentato che ci sono molte zanzare in Perù!"

Una volta tornato a New York realizza – con i nastri invece registrati – diverse opere video in formato monocanale e installativo: *The Abandoned Shabono*, *Yanomami Healing*, *The Singing Mute*, *Circles of Fire*, e *The Laughing Alligator*. Nel complesso questi video possono essere intesi come appropriazioni del linguaggio etnografico in opposizione alle assunzioni occidentali sulla disciplina stessa e sul popolo yanomami: mette in campo domande sull'atto di osservare e sul ruolo dell'artista come osservatore in quanto, "a differenza dei tipici film etnografici, [l'opera] è satura di un'emotività nostalgica […] per il modo di vivere nella giungla, che contrasta con la modernità".

Come riportato da Schneider, in questi video e specialmente in *The Laughing Alligator*, scopriamo più cose su Downey che sugli yanomami:

> mescola differenti generi, il diario di viaggio, l'osservazione etnografica così come un'introspezione autobiografica e continue auto-citazioni. Con ironia e umorismo la sua opera video è un cominciamento di decostruzione dello sguardo etnografico occidentale unico e delle sue pretese scientifiche, ma rimane anche un documento altamente frammentario di una comunicazione, necessariamente incompleta, con un'altra cultura.

L'artista ci mostra il *diverso* come "un riflesso del nostro mondo interiore"; un *diverso* che se vi fosse una reale reciprocità allora conterrebbe in sé la possibilità di tornarci le nostre immagini. Ed è in questa chiave di lettura che scrive nel suo diario: "[cerchiamo] i riflessi anche deformi della nostra identità. Il significato fondamentale della solitudine è l'assenza di specchi". Ma come ciò che viene riflesso dall'altro lato dello specchio non è mai esattamente ciò che produce quel riflesso, anche lo specchio-giungla non riflette a Downey che un'immagine distorta, sua e dell'intera società occidentale.

In conclusione a *The Abandoned Shabono*, Downey domanda a Lizot:

– Sei tu il profeta della morte degli indiani, allora?

– Non solo sono il profeta della morte degli indiani ma credo di essere anche il profeta della nostra stessa morte. Deve esser chiaro che la fine della loro civiltà prefigura anche la fine della nostra.

Juan Downey, *The Laughing Alligator*, 1979.
Fotogrammi da video, colore, suono, 27 min.

Che cosa trova, dunque, Downey nella giungla? Non certo l'utopia comunicativa alla quale mirava nei suoi scritti prima di *Video Trans Americas*. O almeno, non un'utopia alla quale può accedere: le pratiche collettive e di comunicazione col cosmo degli yanomami avvengono nei riti festivi, senza l'utilizzo di media tecnologici. È qui, di fronte a questa profonda distanza e impossibilità di accesso, che Downey abbandonerà i progetti di utopia comunicativa mediati dalla tecnologia[17].

"Un paradiso idealizzato forse [la giungla] poteva esserlo", scrive Guagnini, "ma non certamente quello in cui il tempo poteva esser sospeso; al contrario il tempo nella foresta pluviale è servito all'artista per ricordargli – e ricordarci – la funzione mitico-normativa delle avanguardie e delle loro fantasie di progresso, per non menzionare la distruzione su cui quel progresso è predicato."[18] Il dispositivo video che porta con sé nella foresta per gli yanomami non ha nulla a che vedere con l'emancipazione e non è altro se non uno dei tanti oggetti desiderabili che gli occidentali mostrano loro[19].

Se non trova un'utopia, che cosa trova allora? Che cosa si rivela essere lo specchio-giungla? Già nello stesso anno della pubblicazione di *Video Trans Americas*, Jean Baudrillard definiva l'utopia cibernetica come "illusione cibernetica", cioè la mancata consapevolezza del fatto che ogni comunicazione mediatica contiene in sé le leggi di "un certo tipo di rapporto sociale, precisamente quello in cui uno parla e l'altro no, in cui uno sceglie il codice e l'altro ha l'unica libertà di sottomettervisi o di astenersi"[20]; un codice ben preciso, una modulazione-demodulazione, codifica-decodifica, un emittente e un ricettore in cui lo scambio simbolico immediato è impossibilitato dalla separazione dei circuiti stessi, la quale "reversibilità" non ha nulla a che vedere con la "reciprocità": non si lascia "spazio ad alcuna risposta", non si modifica "in nulla la distinzione dei ruoli"[21]. Significa affermare che la comunicazione mediatica agisce esclusivamente per consenso, ovvero ciò che Rancière definisce "un modo di dire e di vedere, di essere e di agire in accordo con la distribuzione delle posizioni che mette ciascuno al proprio posto"[22]. Per lo stesso filosofo esistono però processi in grado di ridistribuire queste posizioni. Uno dei nomi di questi processi è "eterotopia", e sottolinea la sottile discrepanza con Foucault secondo il quale eterotopia è invece un luogo. Un luogo reale in relazione con tutti gli altri luoghi ma in una modalità tale da sospendere e sovvertire norme, comportamenti e tempi della normalità. Un luogo in cui è necessario un rito, un permesso o una particolare qualità per potervi accedere. Un luogo che esiste di per sé stesso al di fuori del tempo storico, in modo ricorrente e transitorio, come le feste,

o continuo e cumulativo, come musei e biblioteche. Un luogo che crea, nei confronti di tutti gli altri luoghi esterni a esso, "uno spazio illusorio che indica come ancor più illusorio ogni spazio reale". Eterotopia per Foucault può essere lo specchio

> "nella misura in cui [...] esiste realmente, e dove sviluppa, nel luogo che occupo, una sorta di effetto di ritorno: [...] mi scopro assente nel posto in cui sono, poiché è là che mi vedo. A partire da questo sguardo che in qualche modo si posa su di me [...] io ritorno verso di me e ricomincio a portare il mio sguardo verso di me, a ricostituirmi là dove sono".[23]

Per Rancière queste qualità sono valide ma la discrepanza sta nel fatto che per lui l'eterotopia non è un luogo bensì un processo: "un processo di osservazione di luoghi e di riappropriazione di spazi"[24], un "montaggio di parole e immagini capace di riconfigurare il territorio del visibile, del pensabile e del possibile"[25]. È secondo questa riflessione che non possiamo vedere la giungla in Downey né come utopia né come eterotopia *a priori* per la sola caratteristica di essere luogo altro, separato dalle norme e dai tempi dell'Occidente. La foresta come eterotopia esiste solamente nel quadro dell'esperienza della foresta: non nella sua oscurità ma nel processo di ricerca di quella oscurità; non nella diversità degli yanomami in sé ma nella riconfigurazione del proprio mondo attraverso la ricerca di quella diversità; non come agente di trasformazione autonomo ma come dispositivo che deve essere attivato da chi vi entra.

Juan Downey, *The Laughing Alligator*, 1979.
Fotogrammi da video, colore, suono, 27 min.

Juan Downey, *The Laughing Alligator*, 1979.
Fotogrammi da video, colore, suono, 27 min.

J. Downey, *Feedback (About the Basic Text)*, in A. Mercader (a cura di), *Vídeo. El temps i l'espai. Sèries Informatives 2*, COAC, Barcelona 1980, p. 6. Se non indicato diversamente, tutte le traduzioni dei testi sono a cura dell'autore del saggio.

M. Carneiro da Cunha, H. Vilalta, *Yanomami, Let's Talk*, in "Afterall", 37, 2014, p. 31.

H. Jonsson, *Cracking up an Alligator. Ethnography, Juan Downey's Videos, and Irony*, in "Journal of Surrealism and the Americas", vol. 6, 1, 2012, p. 65.

M. Molina, *Juan Downey Professorship*, in "Silo.tips", https://silo.tips/download/juan-downey-professorships, consultato il 26.10.2020.

J. González, *From Utopia to Abdication. Juan Downey's Architecture Without Architecture,* in A.S. Bessa (a cura di), *Beyond the Supersquare. Art and Architecture in Latin America after Modernism*, Fordham University, New York 2014, p. 121.

J. González, *Beyond Technology. Juan Downey's Whole Earth*, in "Afterall", 37, 2014, pp. 18-19.

J. González, *From Utopia to Abdication*, cit., p. 122.

Paik mostra a New York il 4 ottobre 1965 una registrazione video in quella che viene definita come la prima opera di video-arte. Si veda C. Meigh-Andrews, *A History of Video Art* (2006), Bloomsbury, New York-London 2014, p. 17.

M. Shamberg, *Raindance Corporation, Guerrilla Television*, Holt-Rinehart and Winston, New York 1971, pp. 1-37.

Per un'analisi del rapporto software/hardware si veda M. Goddard, *Guerrilla Networks. An Anarchaeology of 1970s Radical Media Ecologies*, Amsterdam University, Amsterdam 2018, pp. 303-304.

J. Downey, *Technology and Beyond*, in "Radical Software", vol. 2, 5, 1972, p. 2.

Ibid.

Ibid.

Ivi., p. 3. Corsivo in originale.

F. Pellizzi, *Juan Downey and The Yanomami. Travels Through America*, in J. González, J. Rivera Ramos (a cura di), *Juan Downey, 1940-1993*, MP, Mexico City 2019, p. 524.

J. Downey, *Video Trans Americas*, in "Radical Software", vol. 2, 5, 1972, p. 4.

Ibid.

W. Kaizen, A*gainst Immediacy. Video Art and Media Populism*, Darmouth College, Hanover 2016, p. 166.

J. Downey, *Travelogues of Video Trans Americas*, in B. Korot, I. Schneider (a cura di), *Video Art. An Anthology*, H. B. Jovanovich, New York-London 1976, p. 39.

J. González, *From Utopia to Abdication*, cit., p. 131.

E. Shanken, *Pushing the Limits. Surrealism, Possession, and the Multiple Self. Juan Downey and The Laughing Alligator*, in J. González, J. Rivera Ramos (a cura di), *Juan Downey, 1940-1993*, cit., p. 540.

P. Clastres, *La società contro lo Stato. Ricerche di antropologia politica* (1974), Feltrinelli, Milano 1977, pp. 143-144.

F. Jesi, *Il tempo della festa*, a cura di A. Cavalletti, Nottetempo, Milano 2013, pp. 74–81.

Dal diario di Downey, 12 marzo 1977.

J. Downey, *The Blueprints of Power. A Documentary on Permanence and Transition in the Architecture of the Indians of the American Continents*, inedito, 1987, p. 8, http://200.54.125.64/arte/downey/archivos/THE_BLUEPRINTS_OF_POWER20100405115952.pdf.

J. Lizot, *Tales of the Yanomami. Daily Life in the Venezuelan Forest* (1976), Cambridge University, Cambridge 1991, p. 88.

Note per *The Laughing Alligator* estratti dall'archivio di Downey, http://200.54.125.64/arte/downey/archivos/YANOMAMI20100405115217.pdf, consultato il 29.12.2020.

E. Michaels, *Como vernos viendo a los yanomamis, viendonos*, in J. Paslor (a cura di), *Juan Downey. Vídeo porque TeVe*, Visual, Santiago de Chile 1987, p. 78.

J. Downey, *Feedback (About the Basic Text)*, cit., p. 3.

J. González, *Juan Downey's Communications Utopias*, in "Indipendent Curators International", https://curatorsintl.org/images/assets/julieta_gonzalez.pdf, consultato il 1.11.2020.

Voce "shapono" da J. Lizot, *Diccionario enciclopédico de la lengua yānomāmi*, Vicariato Apostólico, Puerto Ayacucho 2004, pp. 379-380.

J. Downey, *Feedback (About the Basic Text)*, cit., p. 4.

J. González, *Beyond Technology*, cit., p. 26.

W. Kaizen, *op. cit.*, p. 157.

A. Schneider, *Three Modes of Experimentation with Art and Ethnography*, in "The Journal of the Royal Anthropological Institute", vol. 14, 1, 2008, p. 181.

J. Peréz de Arce, *Juan Downey y el video-espejo*, in J. Paslor (a cura di), *op. cit*., p. 74.

Dal diario di Downey, 12 marzo 1977.

J. Peréz de Arce, *op. cit.*, p. 73.

N. Guagnini, *Feedback in the Amazon*, in "October", 125, 2008, pp. 113.

Si veda J. González, *Juan Downey's Communications Utopias,*cit.

N. Guagnini, *op. cit.*, p. 114.

J. Downey, *Feedback (About the Basic Text),* cit., p. 3.

J. Baudrillard, *Per una critica dell'economia politica del segno* (1972), Mimesis, Milano 2010, p. 174.

Ivi., pp. 176-179.

Dalla conferenza "Revisiting Nights of Labour" tenuta da J. Rancière, 6 febbraio 2009, Centre for the Study of Developing Societies, Nuova Delhi, https://www.youtube.com/watch?v=Lr6ZfzbumVo.

M. Foucault, *Eterotopia* (Parigi 1984), cap. 1, E-book, Mimesis, Milano-Udine 2010.

Estratto dalla conferenza "J. Ranciere in Conversation With P. Deamer, J. Ockman, A. Vidler, and M. Young: How Does Architecture Distribute the Sensible?", 16 novembre 2019, The Cooper Union, New York.

J. Rancière, *La partizione del sensibile. Estetica e politica* (Parigi 2000), Derive e Approdi, Roma 2016, p. 60.

METABOLISMI SELVAGGI. I *DOMEBOOK* E LE RICETTE PER COABITARE LA *WILDERNESS*

FRANCESCA ZANOTTO

La riflessione proposta dal Prin *Sylva*, finalizzata all'individuazione di "percorsi concettuali e operativi per costruire un rapporto nuovo/antico e perso con il *naturale*"[1], è indotta, significativamente, in un momento storico in cui non solo si rivela sempre più urgente lo sviluppo di una solida e condivisa cultura ambientale, ma è anche in formazione una prospettiva sempre più politica sull'utilizzo delle risorse naturali, sul ciclo di vita dei materiali, sui pattern globali di produzione e consumo. Un momento, quindi, in cui i processi umani di sfruttamento e mercificazione delle altre specie e dei loro dei corpi sono messi profondamente in discussione, in quanto intaccano la sopravvivenza dei molti e diversi interconnessi equilibri ambientali, sociali, economici e culturali esistenti. In questo senso, l'avanzare della "selva" – intesa come un ecosistema dove specie diverse coabitano e si consumano a vicenda e dove le condizioni climatiche e del suolo[2] concorrono a determinare tali relazioni sociali ed energetiche – acquisisce un valore paradigmatico, sul quale costruire l'urgente ripensamento della relazione tra uomo e ambiente, superando una visione antropocentrica del metabolismo globale e formulando un rapporto evoluto con lo spazio, il clima, la materia e, soprattutto, le altre specie.
Elaborare possibili scenari abitativi della selva secondo questa visione intende il progetto e l'abitare stesso come atti praticati con l'obiettivo di entrare in risonanza sociale ed energetica con l'ecosistema e di fare del corpo umano e dei suoi artefatti parti integranti di un metabolismo a scala superiore.

Un approccio progettuale e abitativo che adotta tale prospettiva sulla natura selvaggia è riconoscibile nelle abitudini costruttive e insediative dei membri dei movimenti controculturali sorti negli Stati Uniti a partire dagli anni Sessanta, in continuità con lo sviluppo del pensiero scientifico ed ecologico e la diffusione di una cultura ambientalista. Per le comunità *back-to-the-land* e per gli individui parte dei movimenti, l'abbandono della città – ma soprattutto l'abbandono della *civitas*, il ritorno alla natura e il viaggio verso gli orizzonti selvaggi e inesplorati del continente americano – i deserti dell'Ovest, i ghiacci dell'Alaska, le grandi foreste – sono atti, fortemente politici, di rifiuto di uno *status quo* nel quale non si riconoscono.

Allo stesso modo, politica è la scelta di progettare liberamente e autonomamente "il proprio ambiente"[3], in continuità sociale ed energetica con l'ecosistema, le specie e le entità, anche inanimate, che lo compongono. La progettazione e la costruzione degli spazi per l'abitare di queste comunità sono informate di tali valori: una rinnovata attenzione alla relazione tra l'uomo e l'ecosistema in cui è inserito e al senso comune primigenio che li lega, affievolito nella società industrializzata e, invece, ancora forte nelle

culture con un diverso grado di sviluppo tecnologico, come quella dei nativi americani. Gli studi progettuali, le sperimentazioni costruttive, la ricerca sulle forme abitative più adatte allo stile di vita autosufficiente condotti in quegli anni all'interno dei movimenti controculturali sono raccolti in una serie di pubblicazioni, diffuse in forma di manuale, che riuniscono la conoscenza maturata in merito a tecniche, strumenti, materiali e forme.

Tali pubblicazioni iniziano a diffondersi alla fine degli anni Sessanta, caratterizzate, talvolta, da una spiccata informalità. Uno dei primi esempi è *Dome Cookbook*, prodotto nel 1967 da Steve Baer con l'obiettivo di documentare e diffondere la conoscenza maturata durante la costruzione delle unità abitative all'interno della comunità Drop City, realizzate su modello delle cupole geodetiche brevettate da Buckminster Fuller. Proprio una lezione di Fuller aveva ispirato un gruppo di studenti di architettura a fondare la comunità fuori Trinidad, in Colorado, nel 1965[16]. Assemblato con pagine dattiloscritte, *Dome Cookbook* presenta un impaginato libero, quasi rudimentale e, accanto a fotografie e disegni, include appunti, annotazioni e schizzi a mano libera, con un linguaggio e un'espressività estremamente elementari.

Queste continue addizioni, che si moltiplicano nelle varie ristampe e riedizioni, denunciano l'urgenza comunicativa di una ricerca costante, di una conoscenza che matura con l'esperienza e che deve essere necessariamente registrata e resa disponibile ad altri. Il linguaggio informale e diretto – il testo si rivolge al lettore, come in un dialogo – e le illustrazioni estremamente semplici, comprensibili a un pubblico non specializzato, comunicano un sapere che, più che tramandarsi in maniera verticale, da docente a discente, fluisce orizzontalmente, per il progresso della "conoscenza umana cumulativa"[17]. Allo stesso modo, l'uso di integrare nel corpo del manuale testimonianze e, soprattutto, resoconti di errori compiuti da chi ha messo in pratica le tecniche descritte – adottato in *Dome Cookbook* e presente anche in diverse pubblicazioni successive – concorre a tale conoscenza collettiva, dalla quale ogni individuo attinge per sviluppare la propria esperienza.

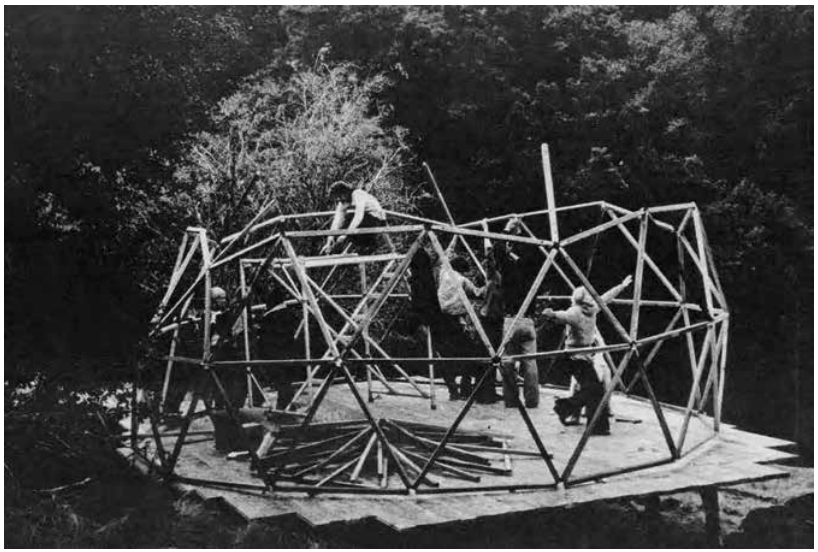
Significativo è anche il termine stesso scelto da Baer per il titolo, che verrà poi adottato da altre analoghe pubblicazioni: *cookbook* – letteralmente *ricettario* – è utilizzato nell'inglese americano per indicare informalmente un *manuale* e, tuttavia, suggerisce, più che una serie di istruzioni, una raccolta di ricette, i cui ingredienti e dosi si prestano a essere modificati per dare vita a un prodotto finale adatto ai gusti e alle necessità di chi lo assembla e alle caratteristiche specifiche di diversi contesti.

Nel 1968, il successo della prima uscita del *Whole Earth Catalog*, curato da Stewart Brand, sancisce l'esistenza di una vasta

domanda per questo tipo di prodotti editoriali: pubblicazioni, in forma di catalogo o manuale, finalizzate alla diffusione e alla promozione di una cultura autosufficiente. In questo ambito, uno dei progetti editoriali più solidi e duraturi è quello condotto da Lloyd Kahn che, lasciato il proprio impiego nelle assicurazioni all'età di trent'anni, nel 1965, inizia a dedicarsi alla falegnameria, all'autocostruzione e, in generale, allo sviluppo di una ricerca – tuttora in corso – intorno alla progettazione e alla realizzazione autonoma di strutture e abitazioni semplici, economiche, resistenti e costruite in relazione formale, energetica e materiale con l'ecosistema di riferimento. Nel 1970 Kahn pubblica *Domebook One*, ripubblicato l'anno successivo come *Domebook 2*: un manuale che riporta sistemi, metodologie e testimonianze dirette in relazione alla costruzione di cupole geodetiche con funzione abitativa, grazie alle quali vivere nella *Wilderness* assecondandone i cicli e le regole, riarmonizzando i modi e ritmi dell'abitare umano a quelli dell'ecosistema naturale e al suo regime energetico e biopolitico. La ricerca progettuale e costruttiva condotta da Lloyd Kahn sancisce, dopo qualche anno, che la cupola geodetica non è una tipologia efficiente e funzionale al vivere remoto, nella natura selvaggia[18]. I *Domebook*, tuttavia, costituiscono importanti documenti che registrano l'approccio alla *Wilderness* praticato nelle fasi iniziali di un percorso collettivo di autosufficienza progettuale e costruttiva; un percorso ancora in corso, secondo modalità e forme differenti, particolarmente rilevante nell'ambito di una riflessione finalizzata all'individuazione di modalità concettuali e operative per abitare il "naturale".

La popolarità delle cupole geodetiche tra i gruppi e le comunità vicine alla controcultura ha diverse ragioni. Sono strutture che possono essere costruite con mezzi semplici e senza particolari abilità tecniche. Si prestano particolarmente a essere costruite collettivamente, in linea con l'idea di "fare in comune" promossa da queste comunità. Costituiscono l'applicazione individuale di un sistema geometrico, che può essere fatto proprio e attuato da chiunque. Sono costruzioni leggere e amovibili, che consentono libertà di movimento ed emancipano dalle strutture del vivere civile, come la necessità di acquistare o affittare della terra per stabilirvisi: in *Domebook 2* si suggerisce come sia possibile stanziarsi temporaneamente in terre altrui in cambio della cura di tali terreni[19]. Soprattutto, le cupole sono smontabili e consentono di lasciare la terra così come la si è trovata. Ideate e brevettate nelle diverse varianti da Richard Buckminster Fuller, forniscono la massima resistenza strutturale con la minima quantità di materiale per unità operativa possibile[20]. In generale, la geodetica costituisce "la distanza più economica in termini di energia

Domebook 2, Shelter Publications, Bolinas, California, USA 1971.
Ristampato con permesso. © 1971 Lloyd Kahn.



Domebook 2, Shelter Publications, Bolinas, California, USA 1971.
Ristampato con permesso. © 1971 Lloyd Kahn.

All the struts and plywood for the Big Sur Dome.

e lavoro tra due punti qualsiasi sulla superficie di un sistema sferico; pertanto, la natura, che adotta sempre le soluzioni più economiche, deve usare questi grandi cerchi che, al contrario delle spirali, ritornano sempre su loro stessi nella maniera più economica possibile”[1].

La cupola geodetica costituisce quindi, geometricamente, una tipologia estremamente efficiente, che richiede un impiego limitato di risorse. Si presta a essere costruita con un’ampia varietà di materiali, anche poveri e di facile reperibilità nei contesti più diversi. *Domebook 2* cita, tra quelli possibili, l’alluminio, il plexiglass, diverse tipologie di tessuti, lamiere, cemento, schiume plastiche, bambù, cartone, ma dedica più spazio nella trattazione al legno, presentato come il materiale più idoneo allo scopo. È generalmente economico, di facile lavorabilità e reperibile dappertutto, rendendo possibile la costruzione con materiali indigeni, preferibili “per ragioni sia pratiche che spirituali”[2]. *Domebook 2* raccoglie le opinioni di alcuni lettori di *Domebook One*, membri della rete di costruttori mantenuta in quegli anni da Kahn, che sostengono come il legno sia il materiale più adatto alla costruzione di cupole, sottolineando come “I prodotti delle foreste, la fibra del legno e la cellulosa degli alberi sono l’unica risorsa *rinnovabile* nella lista di materiali da costruzione”[3] e come la fibra “possa essere riciclata molte altre volte, o se siete ancora preoccupati in merito al rimuovere qualcosa dalla terra, è sufficiente che gettiate il legno per terra e marcirà e ritornerà ai suoi componenti originali, proprio come avrebbe fatto un albero troppo vecchio se non raccolto”[4]. Un’altra voce invita a riflettere su “la provenienza dei prodotti da costruzione non lignei, e che cosa la loro produzione e uso fa al paesaggio e all’ecologia”[5] e sull’eventualità che “se sono necessari materiali dell’era spaziale (e i relativi problemi ecologici che ogni nuovo processo sembra produrre) perché le cupole funzionino, forse dovremmo lasciar perdere l’idea di viverci dentro”[6]. Il manuale sottolinea, inoltre, il valore aggiunto che risiede nell’utilizzare per la costruzione legno non trattato, allo stato di natura, come fanno gli artigiani giapponesi. Citando *Japanese Homes and their Surroundings*[7], si riporta come l’interazione tra la fibra dell’albero e altre specie viventi possa avere degli effetti che rendono il legno più bello e di valore: “l’effetto di una crescita fungina che segna curiosamente il bambù, o le tracce sinuose prodotte dalle larve di un coleottero che spesso segnano la superficie del legno, proprio sotto la corteccia, con disegni curiosi; o un nodo”[8]. Oltre alle caratteristiche tecniche, si sottolineano le proprietà organolettiche del legno, come nel caso della cupola costruita da Jim Anderson in scandole di cedro, “organiche, rinnovabili, biodegradabili e stravaganti. Ognuna è unica e hanno anche un buon profumo”[9].

Nel manuale sono integrate riflessioni e appunti su altri possibili materiali organici da utilizzare nella costruzione di cupole, oltre al legno. Si ipotizza di poterne costruire con una tecnica simile alla cartapesta come fatto in Oriente, dove case di cartapesta “sono state costruite per migliaia di anni usando colla di farina e succo di cachi per l’impermeabilizzazione”[10], o realizzando una sorta di cemento armato organico, con “giornali sminuzzati e mischiati a una colla impermeabile e poi versati in casseforme insieme a rami di betulla o canne di palude e poi pressati con dei pesi fino a formare un pannello di cartapesta poroso, leggero e resistente”[11]. Altre ipotesi prevedono di coprire le cupole di paglia o fronde di palma[12], o, semplicemente, di realizzarle in tavole di legno e coprirle di fango o sterco: le case organiche “sono fatte di materiali che non vengono dal sistema, o materiali che il sistema ha eliminato”[13].

Le cupole geodetiche si prestano a essere realizzate anche con materiali di recupero, riciclando gli scarti del mondo industrializzato che fioriscono abbondanti a tutte le latitudini: una pratica già sperimentata a Drop City, dove i pannelli di rivestimento delle unità abitative erano realizzati con tettucci di vecchie automobili, “un buon materiale da costruzione [...] disponibile praticamente ovunque”[14]. Una specifica sezione di *Domebook 2* si riferisce alla ricerca di materiali di recupero da riutilizzare come una vera e propria pratica artistica, indicandola con i termini *scrounging* – traducibile con “scroccare” – e *scavenging*, termine utilizzato per indicare l’atto di “rovistare tra i rifiuti”, spesso usato a proposito di quegli organismi, soprattutto insetti, che vivono nutrendosi di carne e vegetazione in decomposizione, svolgendo quindi un ruolo essenziale nell’ecosistema di cui fanno parte. I rifiuti sono considerati alla stregua dei materiali indigeni, risorse fornite spontaneamente dall’ecosistema, quasi rinnovabili e a impatto zero: “l’unica risorsa che cresce [rigogliosa] è la spazzatura”[15].

Questa analogia tra materiali disponibili spontaneamente in natura, come il legno, e materiali di origine artificiale dalla presenza pervasiva, come la spazzatura, riporta all’aspetto più significativo dei *Domebook*: la continuità tra natura e architettura, perseguita attraverso i suggerimenti relativi alle tecniche di costruzione e ai materiali. Gli elementi organici, gli aspetti *informi* del progetto sfumano in quelli iper-normati della pratica architettonica, senza soluzione di continuità. Allo stesso modo, alcune delle strutture realizzate e raccontate nei *Domebook* cercano una mimesi con il mondo biologico, mutuandone forme e lessico. Il *Pod Dome* è compatto e accogliente come un *baccello* e il suo costruttore, Martin Bartlett, riporta come sia stato varia-

mente paragonato "a una pigna o alle piume di un gufo" e dichiara come sia "felice di avere questo guscio a proteggere il seme della mia coscienza che cresce"𓂀𓅓. Una sezione di *Domebook 2* si dedica alla possibilità di realizzare cupole trasparenti, "per ridurre al minimo la barriera tra uomo e ambiente"𓂀𓆑. Alcune tecniche di isolamento e schermatura temporanei sono proposte per proteggersi, quando necessario, dall'irraggiamento solare diretto, per evitare dispersione di calore e avere privacy, ma viene riconosciuto che "L'idea del guscio trasparente sopravvive solo utilizzando il mantello della natura [...] come schermatura primaria. È come una felce, o un fungo"𓂀𓆉. Nelle strutture con un tamponamento opaco, invece, le finestre sono "gli occhi"𓂀𓇋 della cupola. Per collocarle nella posizione più propizia, *Domebook 2* suggerisce di dormire nella struttura non ancora rivestita, al fine di osservare il percorso del sole, della luna, delle stelle e studiare il movimento delle ombre dei montanti nel corso della giornata. È evidente che, come altri aspetti della costruzione delle cupole geodetiche, l'atto di aprire varchi nel loro rivestimento va oltre ragioni puramente funzionaliste e concorre al fare delle cupole dispositivi di conoscenza dei ritmi naturali e costruzione di unità con l'universo. In *Domebook 2* si racconta come "lontano dalle luci della città, se dormi fuori o c'è una finestra sopra al tuo letto, vedrai le stelle, il sorgere della luna. Ti abituerai alla velocità della rotazione terrestre a mano a mano che stelle diverse appariranno all'orizzonte"𓂀𓃭. In *Domebook One* si cita nuovamente l'architettura giapponese, riportando un aneddoto sul giardino di Rikyu, un famoso maestro del tè giapponese, tratto da uno scritto di Jirō Harada:

> Conoscendo la grandezza di Rikyu, gli ospiti naturalmente si aspettavano qualche ingegnoso progetto per il suo giardino, che avrebbe fatto l'uso migliore del mare, essendo la casa sul pendio di una collina. Ma quando arrivarono, furono meravigliati di trovare che diversi grandi alberi sempreverde erano stati piantati sul lato del giardino, evidentemente per ostruire la vista del mare. Non riuscivano a capirne il significato. Più tardi, quando per gli ospiti arrivò il momento di entrare nella sala da tè, avanzarono uno per uno sulle pietre del giardino verso la vasca d'acqua per sciacquarsi la bocca e lavarsi le mani, un gesto di pulizia simbolica, fisica e mentale, prima di entrare nella sala da tè. Allora scoprirono che quando un ospite si fermava per raccogliere l'acqua tra le mani dalla vasca, solo da quella umile postura era improvvisamente in grado di vedere il mare scintillante in lontananza attraverso un varco tra gli alberi, realizzando la relazione tra la manciata d'acqua tra le sue mani e il grande oceano al di

> là, e riconoscendo la propria posizione nell'universo: veniva quindi messo in corretta relazione con l'infinito…𓂀𓀠

In generale, nei *Domebook* è evidente il trasporto verso le cupole geodetiche come dispositivi in grado di riconnettere l'uomo con le forze della natura e dell'universo, i suoi ritmi e i suoi cicli. Questa connessione passa attraverso l'assimilazione di corpo, struttura e ambiente in un unico ecosistema, di cui l'architettura delle cupole contribuisce a rinsaldare le parti. "Come una retina gigante, la cupola scruta il cielo. Ora è la membrana di un timpano che traduce la pioggia in senso ritmico. Ti fondi con la cupola, la sua pelle diventa la tua pelle, [...] il tuo rifugio segue la tua stessa struttura cellulare. [...] Al di là di ogni nozione estetica di cosa costituisca buona architettura, la tua cupola ha senso."𓅱𓅓 Lo schema a pianta centrale stesso dello spazio abitativo, quasi circolare, ha le caratteristiche per favorire questa connessione. In *Domebook One*, gli autori Alan and Heath osservano come la cupola sia uno spazio che aiuta il pensiero e le conversazioni, che si fanno più *centrati* poiché ci si siede in cerchio in stretta relazione gli uni con gli altri𓅱𓇋; affermano che vivere in una cupola geodetica li ha resi "più completi [...]. Stiamo più in contatto l'uno con l'altro e con i nostri amici e inoltre questa completezza ha un effetto sano su ciò che possediamo, sulle nostre mancanze e desideri. Sentirsi completi e centrati è d'importanza cruciale, e le cupole possono sicuramente contribuire"𓅱𓂀. Il valore dello spazio circolare, e il suo potere di *centramento* e connessione con i cicli delle risorse, della natura e dell'universo è ribadito dai riferimenti alla cultura dei nativi americani. *Domebook 2* si apre con una citazione di Alce Nero, curatore Oglala Lakota: "[...] non ci può essere alcun potere in un quadrato. Avete osservato che tutto ciò che un indiano fa è in un circolo, e questo perché il Potere del Mondo sempre lavora in circoli, e tutto cerca di essere rotondo. [...] Il cielo è rotondo, e ho sentito dire che la terra è rotonda come una palla, e che così sono le stelle. Il vento, quando è più potente, gira in turbini. Gli uccelli fanno i loro nidi circolari, perché la loro religione è la stessa nostra. [...] La vita dell'uomo è un circolo, dall'infanzia all'infanzia, e lo stesso accade con ogni cosa dove un potere si muove. Le nostre tende erano rotonde, come i nidi degli uccelli, e inoltre erano sempre disposte in circolo [...]."𓅱𓅱.

Nel 1973, Lloyd Khan pubblica *Shelter* – seguito da *Shelter II,* nel 1978 – dove registra nuove sperimentazioni su diverse tipologie costruttive, dichiarando come in *Domebook 2* le cupole geodetiche fossero state presentate come troppo facili, troppo eccitanti, troppo "dirompenti"𓅱𓅓 e che, invece, hanno dato prova che, come case, "non funzionano"𓅱𓆑. I *Domebook*, tuttavia, rimangono importanti testimonianze delle prime fasi di svilup-

Domebook 2, Shelter Publications, Bolinas, California, USA 1971.
Ristampato con permesso. © 1971 Lloyd Kahn.

Domebook 2, Shelter Publications, Bolinas, California, USA 1971.
Ristampato con permesso. © 1971 Lloyd Kahn.

po di un movimento per l'autosufficienza culturale ed energetica, tutt'oggi estremamente attuale alla luce delle istanze contemporanee: un movimento che non guarda alla *Wilderness* come un'entità da addomesticare ma come un sistema con il quale entrare in risonanza materiale, energetica, culturale.

Le cupole geodetiche trovano oggi rinnovata popolarità nell'ambito di nuove pratiche di allontanamento dalla *civitas*. Sono spesso proposte con funzione ricettiva da un'industria turistica che capitalizza il desiderio di fuga da un vivere urbano e condiviso sempre più insostenibile e stringente: accolgono turisti alla ricerca di uno stile di vita ecologico e a basso impatto ambientale. In altri casi, sfruttano la propria eco futuristica in soggiorni "estremi", come avviene nel deserto giordano del Wadi Rum, dove è possibile soggiornare in cupole geodetiche e vivere un'esperienza "extraterrestre", in uno scenario marziano fatto di sabbia e rocce rossastre. Per lo stesso carattere pionieristico, sono spesso impiegate in visioni cinematografiche di un futuro distopico, dove proteggono gli umani da ambienti e tempi ostili e insalubri. Per le stesse ragioni, vengono reinterpretate in occasione del *Burning Man*, il festival che si tiene ogni anno nel deserto del Nevada: un carnevale post-atomico i cui partecipanti costruiscono una città transitoria fatta di rifugi, strutture e dispositivi, che dovranno sparire senza lasciare traccia nel giro di pochi giorni. Le strutture geodetiche hanno trovato diffusione anche in relazione alla pandemia di Covid-19 esplosa nel 2020, in occasione della quale sono state declinate nelle strutture sanitarie d'emergenza sorte in tutto il mondo⇓ㅏ o in spazi di nuova concezione, dove svolgere individualmente e, quindi, in forma "sicura" attività collettive. Le cupole geodetiche sembrano prestarsi all'individuazione di superfici protette, circoscritte, dove stabilire un nuovo ordine in un'atmosfera ostile o, comunque, indefinita e sconosciuta. Un nuovo ordine spaziale e, quindi, profondamente culturale e politico, evocante quella tensione tra alleanza e conflitto con il selvaggio che l'attuale coabitazione con la selva ci chiama a definire.

S. Marini, *PRIN Sylva*, documento riassuntivo, 2020, disponibile a: http://www.iuav.it/Ricerca1/LA-RICERCA/PROGETTI-D/PROGETTI-D/RICERCHE-N/PRIN-2017/SYLVA/PRIN_2017_Marini.pdf.

A.G. Tansley, *The use and abuse of vegetational concepts and terms*, in "Ecology", 16, 1935, p. 300.

S. Brand, *The Whole Earth Catalog*, Portola Institute, Menlo Park 1968, p. 2.

L. Kahn, *Shelter*, Shelter Publications, Bolinas 1973, p. 109.

S. Baer, *Dome Cookbook*, Cookbook Fund – Lama Foundation, Corrales 1967, p. 5.

A questo proposito si veda L. Kahn, *Shelter* cit. e la sezione "Domes" sul sito web di Shelter Publications, https://www.shelterpub.com/, dove Kahn illustra le ragioni per le quali le cupole geodetiche non costituiscono abitazioni funzionali.

L. Kahn, *Domebook 2*, Shelter Publications, Bolinas 1971, p. 16.

R. Buckminster Fuller, R. W. Marks, *The Dymaxion World of Buckminster Fuller* (1960), Anchor Press, Garden City 1973, p. 16.

R. Buckminster Fuller, *Operating Manual for Spaceship Earth*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1969, p. 5.

L. Kahn, *Domebook 2*, cit., p. 19.

W.S. Halsey, *Forests*, in L. Kahn, *Domebook 2*, cit., p. 19.

Ibid.

S. Gallagher, *Space Age*, in L. Kahn, *Domebook 2*, cit., p. 19.

Ibid.

E.S. Morse, J*apanese Homes and their Surroundings*, Charles E. Tuttle Company, Clarendon 1885, in L. Kahn, *Domebook 2*, cit., p. 19.

L. Kahn, *Domebook 2*, cit., p. 19.

J. Anderson, *Shake Dome*, in L. Kahn, *Domebook 2*, cit., p. 53.

J., *The Organic Dome*, in L. Kahn, *Domebook 2* cit., p. 60.

Ibid.

L. Kahn, *Domebook 2* cit., p. 127.

J., *The Organic Dome*, in L. Kahn, *Domebook 2*, cit., p. 60.

S. Baer, *op. cit.*, p. 21.

L. Kahn, *Domebook 2*, cit., p. 65.

M. Bartlett, *Pod Dome*, in L. Kahn, *Domebook One*, Shelter Publications, Bolinas 1970, p. 26.

L. Kahn, *Domebook 2*, cit., p. 51.

Ibid.

Ivi., p. 80.

Ibid.

J. Harada, *Japanese Gardens* (1956), in L. Kahn, *Domebook 2*, cit., p. 37.

S. Kubby, *A Reality Gradient to the Geodesic Vision*, in L. Kahn, *Domebook 2*, cit., p. 50.

L. Kahn, *Domebook One*, cit., p. 47.

Ibid.

J.G. Neihardt, *Alce Nero parla*, Adelphi, Milano 1968, pp. 197-198; ed. or. *Black Elk Speaks*, William Morrow & Company, New York 1932.

L. Kahn, *Shelter*, cit., p. 109.

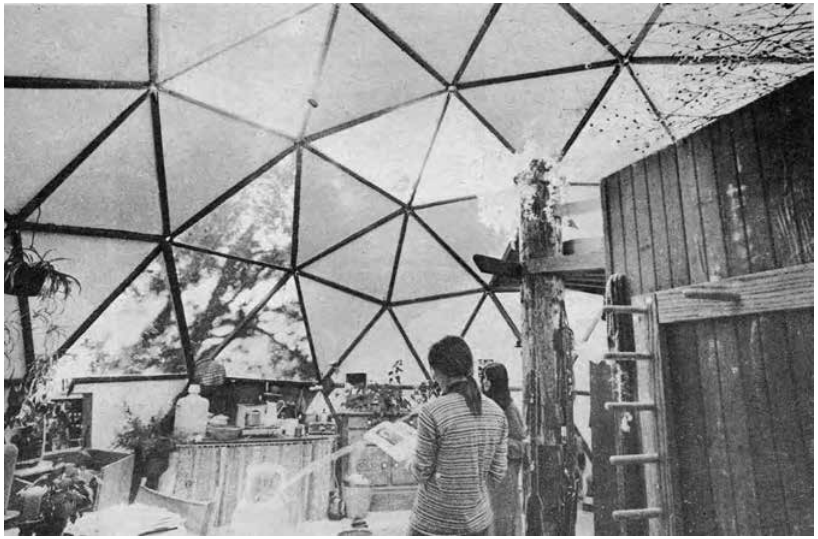
Per le motivazioni, si veda L. Kahn, *Refried Domes*, Shelter Publications Website, https://www.shelterpub.com/, 1989.

Si veda A. Jaque, I. L. Munuera, *The Transscalar Architecture of COVID-19*, film, 2020.

Domebook 2, Shelter Publications, Bolinas, California, USA 1971.
Ristampato con permesso. © 1971 Lloyd Kahn.

The 15-triangle arc was placed to correspond to the path of the winter sun.

Domebook 2, Shelter Publications, Bolinas, California, USA 1971.
Ristampato con permesso. © 1971 Lloyd Kahn.



LA SELVA COME METODO. DUE CASE DI VITTORIO GIORGINI

ELISA MONACI

Nell'approcciare il tema del ritorno della selva sulla scena dell'architettura, anche in contesti che si consideravano "conquistati", si pone l'interrogativo su quali siano gli strumenti e le metodologie con cui riprogettare i nostri ambienti e ribaltare il rapporto con i nuovi popolamenti che sono presenti oggi sulla scena del progetto. Per fare questo si prende in considerazione l'apporto teorico e progettuale dell'architetto Vittorio Giorgini attraverso la sua teoria sulla natura come modello progettuale e spaziale e su due case manifesto del suo approccio al progetto.

Spaziologia è la teoria portata avanti nell'arco di tutta la sua carriera da Vittorio Giorgini che mira all'applicazione e alla teorizzazione di principi morfologici e spaziali rinvenuti e riscoperti all'interno di dinamiche naturali da lui osservate. *Spaziologia* raggruppa l'architettura e lo spazio basati sull'analisi dei modelli e delle tecniche desunte dalle strutture naturali. Attraverso lo studio delle dinamiche presenti in natura, l'uomo utilizza alcuni suggerimenti strutturali, morfologici e geometrici come fondamento del progetto per identificare nuove spazialità e modalità di abitare. Questi suggerimenti derivanti dalle conformazioni presenti in natura non mirano tanto a una mimesi o a una riproduzione pedissequa dell'elemento copiato con la sola variazione di scala, bensì sono degli spunti di riflessione per porsi delle domande su convenzioni spaziali e architettoniche del progetto umano. L'obiettivo è quello di andare verso una maggiore ibridazione e verso il potenziamento dell'abitare sul piano strutturale, economico, e soprattutto di dinamica spaziale. Le conformazioni naturali di per sé complesse e composite sono quindi scomposte e analizzate dentro la spaziologia per ricondurle a modelli riconoscibili e trasformabili in tecniche costruttive, ricostruendone le reciproche relazioni e posizioni di generazione dello spazio. Si arriva infine a una nuova concezione dell'architettura tramite una riformulazione del dato geometrico e strutturale.

La metodologia sistematica di osservazione, di traduzione e di sperimentazione che Giorgini indaga è desunta da un primo paradosso che egli nota nelle dinamiche di progettazione: affinché un edificio sia tecnologicamente efficace finisce per essere spesso economicamente inefficiente, al contrario di quanto avviene in natura in cui economicità dei mezzi e delle forze vanno di pari passo con la complessità strutturale e sistemica.

> L'osservazione della matrice geometrica e perciò di tutte le parti che ne compongono la struttura, appare fondamentale per capire il passaggio e i rapporti fra le nostre tecniche e quelle della natura. Avendo sviluppato tecniche come quelle del taglio e del comporre, da modi primitivi a modi sempre più complessi, non ci siamo ancora resi conto che i nostri

artefatti si differenziano da quelli della natura, proprio per la diversità delle tecniche. Le nostre tecniche che si basano anche sulla geometria classica e quindi su sistemi semplici, possono solo complicarsi con l'aumentare dei costi e col progresso tecnico-scientifico, mentre le tecniche della natura permettono sistemi complessi in quanto si basano su crescite e trasformazioni fisiochimiche. ⌊

A questo scopo Giorgini impara dalla natura, considerando principalmente le dinamiche animali e vegetali di piccolissima scala per porsi degli interrogativi e per sperimentare ibridazioni tra il modo di abitare il mondo dell'essere umano e la metodologia di abitazione di altre forme viventi ⊧. La tensione tecnica e funzionale è tenuta sempre in stretta relazione con il carattere immaginativo dei progetti dell'architetto che in questo costituisce un esempio di saldatura tra ricerca, sperimentazione e visione teorica ⋇.

Si prenderà in considerazione in particolare l'aspetto della spaziologia che intende ricercare una convivenza e un'ibridazione morfologica, tecnica e spaziale tra l'artificiale e il naturale. Se le tecniche naturali sono un riferimento morfologico per il progetto e i sistemi vegetativi sono una guida metodologica per nuovi modelli abitati, l'obiettivo è quello di rileggere la teoria di Giorgini al contemporaneo per porsi degli interrogativi su come progettare in vista della presenza sempre più quotidiana e costante di altre forme viventi e vegetali dentro i nostri spazi artificiali.

Un aspetto che caratterizza la ricerca di Giorgini è la sua metodologia di lavoro che si materializza in una porzione di pineta litoranea sul golfo di Baratti nel quale egli costruisce il suo rifugio teorico e sperimentale. In questo terreno giunge per caso riparandosi da una tempesta con la propria barca, scoprendo successivamente la proprietà del terreno da parte della sua famiglia, riscattandolo e rifugiandovisi. Si ha quindi una completa coincidenza tra la porzione di selva che lo nasconde e lo isola e che diviene allo stesso tempo palinsesto e materiale di lavoro e di osservazione oltre che luogo nel quale fondare le prime sperimentazioni. La triplice funzione che svolge questa parte di litorale è una caratteristica indispensabile del lavoro di Giorgini e della funzione della selva nel contemporaneo. La conformazione della pineta mediterranea è infatti costituita da un forte aumento di densità vegetativa che si risolve nella distanza di pochi metri, si passa da una zona urbanizzata a un luogo selvatico attraverso un confine molto stretto. Questa promiscuità di ambienti e di dinamiche definisce un'impenetrabilità nonostante la vicinanza, caratteristica che oggi si ritrova in molte altre conformazioni urbane o non urbane e che definisce una configurazione tipica dell'ambiente selva.

Casa Esagono, 1957. © B.A.Co Archivio Vittorio Giorgini.

"Montaggio" di casa Esagono. © B.A.Co Archivio Vittorio Giorgini.

All'interno di questa porzione di selva liminale Vittorio Giorgini costruisce due case a distanza di pochi anni e di pochi metri l'una dall'altra. Le due abitazioni sono da considerarsi complementari e frutto di riflessioni che si ribaltano e si riflettono l'una sull'altra e che costituiscono due risposte progettuali al tema della selva partendo da modelli e da assunti tra loro opposti. Una calligrafia di altri elementi sperimentali contorna la macchia delle due case, si tratta di modelli a scale differenti di verifica e di rapporto tra la tecnica con maglia in ferro ricoperta di cemento sperimentata dall'architetto e quella che poi diverrà la realizzazione a grande scala di casa Saldarini[7].

Casa Esagono è la casa che egli progetta e realizza per sé nel 1957. Il sistema aggregativo a esagoni, che dà il nome all'abitazione, è desunto dallo studio di modelli cellulari ripetibili e componibili con infinite conformazioni. Il sistema era pensato per essere infestante e andare a contaminare tutto il golfo, generando molteplici aggregazioni, oppure al contrario poteva funzionare in ritirata nel caso lo spazio fosse in eccedenza. Il duplice movimento del sistema, che si costruisce in preparazione di futuri cambiamenti, risponde alle logiche tipiche delle dinamiche naturali e anticipa molte delle sperimentazioni sullo spazio dei decenni successivi. Nella selva si rende evidente l'impossibilità di visioni statiche e sempre identiche a sé stesse, le compressioni e le dilatazioni dello spazio sono modalità di stare dentro la selva a cui l'architettura deve saper rispondere e accompagnare. L'aggregazione ad alveare permette quindi di risolvere gli incastri strutturali e diviene il pretesto per riflettere su nuove spazialità al suo interno, è quindi sia modello aggregativo che modello d'uso dello spazio.

Al fine di intaccare il meno possibile il terreno sul quale si innesta – per modificare in minima parte le traiettorie, le abitudini e gli ambienti degli abitanti (animali e insetti) precedenti di quel luogo – Giorgini reinterpreta alcuni degli assunti del modernismo sopraelevando la casa tramite pilastri cruciformi giganti per costruirla di fatto come una vedetta sul golfo, permettendo in questo modo di inserire l'ingresso all'edificio nel suo ventre. Questo consente inoltre all'architetto di sviluppare una distribuzione centrale nella quale l'esagono principale svolge l'uso di ingresso, di distribuzione capillare e disimpegno, e di eventuale tavolo a sbalzo sul vano scala, seguendo una logica distributiva di rimando al mondo navale. Le pareti dei singoli esagoni si trasformano in vuoti smaterializzati o in pieni definendo riconfigurazioni dell'impianto generale e permettendo differenti connessioni da uno all'altro.

Per casa Esagono Giorgini mette a punto un sistema di "montaggio", eludendo il principio del cantiere che in luoghi selvatici

non trova corrispondenza con un contesto difficilmente accessibile. Il montaggio del sistema esagonale è costituito infatti da elementi prefabbricabili modulati e soprattutto da un giunto d'acciaio che permette sia di issare gli esagoni, che si incastrano poi tra di loro, e di risolvere il nodo tra il plinto di fondazione e la restante struttura in legno. Si ha quindi piena coincidenza tra la sezione dello spazio, il montaggio e la statica, di nuovo imparando dalla natura e ibridando funzione, modalità e uso di un unico elemento.

Al momento dell'assemblaggio, la casa si conformava come una sentinella sulla macchia bassa e fitta del golfo. Senza impianti di gas e elettricità impossibili da installare, nonostante la vicinanza con luoghi abitati, la selva ancora una volta separa e isola anche nella distanza di pochi metri. L'aumento netto della vegetazione e il cambio di conformazione del territorio, che vede oggi la presenza di pini e di alberi di taglia alta, ha riconfigurato anche la casa che oggi si presenta come un'abitazione sugli alberi completamente coperta e assediata dalla vegetazione che infesta e avanza. Il mescolamento tra ambiente e architettura ne comporta anche un suo decadimento, a conferma che dai principi naturali si debba rubare oltre alle dinamiche di infestazione dell'ambiente anche quelle di difesa e di ritirata.

L'avanzata della selva si è recentemente materializzata con l'invasione da parte di un alveare di api all'interno dello spessore di una delle finestre di un esagono. Le aperture degli esagoni della casa erano state studiate da Giorgini con un doppio spessore che permettesse un utilizzo a *brise-soleil* e riprendendo le murature spesse tipiche delle abitazioni mediterranee. Proprio in uno di questi spessori si era insediato il nido d'api. Oltre alla coincidenza di forme tra la casa e il nuovo inquilino, il nuovo popolamento ha generato una riconfigurazione temporanea degli usi della casa la cui fruibilità in quella cellula è soggetta a compromessi tra i due esseri viventi in campo. L'esagono si trova di nuovo ad assecondare e riprogettare compressioni e dilatazioni dello spazio, come da progetto iniziale. L'intrusione selvatica dentro l'architettura pone un interrogativo spaziale a cui poter rispondere con soluzioni contemporanee che scardinino il canonico atteggiamento di prevaricazione da parte della componente umana. Il progetto di casa Esagono in sé, proprio per la sua costruzione cellulare e per la modalità spaziale a mitosi, costituisce sia una risposta progettuale a questi possibili innesti e alleanze sia un esempio di temporanea convivenza con una materializzazione della selva.

Casa Saldarini è la seconda casa progettata nel 1960-1961 e costruita nello stesso terreno nel 1962. A differenza di casa Esagono, in questo caso il progetto è pensato per una committenza e utilizzato come espediente per verificare a grande scala alcune

delle teorie morfologiche e di aggregazione spaziale che Giorgini aveva portato avanti in quegli anni. La casa è anche nota con il nome di "casa Balena", soprannome datole dagli abitanti del golfo. L'edificio non aveva in realtà un riferimento a caratteri animaleschi o a forme definitive, non intendeva cristallizzarsi in una mimesi precisa, infatti a essa corrispondono differenti immaginari, identificandosi piuttosto con un modo diverso di abitare la natura. Nella stessa costruzione ogni membro della famiglia, e non solo anche abitanti del luogo e figure dal mondo dell'architettura, vedeva ciò che preferiva e vi rispecchiava un proprio immaginario: un drago, una balena, una barca, una conchiglia.

Di fatto 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 definiscono le sottrazioni e la conformazione dell'abitazione. Anche in questo caso ritroviamo lo stesso tema dell'attacco a terra minimo che caratterizza anche casa Esagono: la Balena si risolve in due plinti cerniera e una membrana continua che ne definiscono la connessione con il terreno. Il cantiere, in questo caso più presente rispetto al primo esperimento abitativo, si concentra sulla definizione della trave "isoelastica" composta dalla rete metallica zincata elettrosaldata per dare la conformazione alla superficie che sarebbe poi stata irrigidita da uno spessore di cemento spatolato di massimo quattro centimetri. La lavorazione, di nuovo in bilico tra tecniche desunte da studi sul mondo naturale e materiali e tecniche edilizie, trova delle assonanze con quello che è il sistema di appropriazione spaziale degli aracnidi, prendendosi lo spazio minimo necessario nell'ambiente. All'interno di *Spaziologia* l'architetto si occupa di quelle che chiama le "zone di influenza" del campo di vettori e di forze messe in atto dal progetto, considerando come più rilevanti e detentori della massima energia i vuoti e gli spazi di risulta. In questo senso la statica non è più un tentativo di risposta e di difesa alle sollecitazioni e alle forze presenti nell'ambiente, bensì una metodologia di conquista dello stesso, di appropriazione di porzioni di spazio tramite strutture auto-generanti e auto-portanti, al pari di quanto avviene nelle forme vegetali. La ricerca va nella direzione di una simbiosi e reciprocità con la natura, per Giorgini la casa aveva una "forma tale da permetterle di reagire alle sollecitazioni innervandosi e irrigidendosi naturalmente". Ancora una volta, l'edificio era pensato per assecondare l'andamento del tempo e dei tempi che avrebbe dovuto affrontare, andando incontro a minime e impercettibili mutazioni e aggiustamenti.

L'interno della casa al primo piano, nel ventre dell'animale, è pensato per essere un unico spazio con distribuzione libera, poi in seguito maggiormente compartimentato. La particolari-

Casa Saldarini, 1962. © B.A.Co Archivio Vittorio Giorgini.

Schizzo di progetto per casa Saldarini. © B.A.Co Archivio Vittorio Giorgini.

tà dell'interno è la conformazione del pavimento che si adegua alla rete ondulata che ne definisce differenti quote e alterazioni minime generando di fatto un paesaggio interno. Come un nuovo suolo dal quale si originano nuove modalità di abitare lo spazio al limite tra una caverna e uno stomaco. Gli arredi originali erano disegnati proprio per andare incontro a queste conformazioni dello spazio e per adattarsi di volta in volta al paesaggio su cui si trovavano a stare[11].

L'accesso al piano superiore in questo caso avviene tramite e attraverso uno specchio d'acqua che reinterpreta il tema del fossato medioevale assicurando la difesa da piccoli animali, di nuovo cercando di copiare sia le invasioni della natura sia le sue tecniche di difesa. Il fossato d'acqua contornava inizialmente l'intero edificio utilizzando i riflessi come ulteriore metodo di rispecchiamento e di riflessione della struttura della casa.

In entrambe le abitazioni l'approccio è quello di un "esperimento artigianale" che si muove tramite un lavoro intuitivo e empirico, le soluzioni e gli errori verificati in questa porzione di selva in cui opera saranno un basamento fondamentale per l'ulteriore sviluppo della teoria di Giorgini e delle sue future sperimentazioni. La porzione di macchia del golfo di Baratti è il luogo in cui verificare ciò che si apprende dal luogo stesso, procedendo per assemblaggio di scale diverse e di ambienti differenti assunti come suggerimenti e modelli di progetto.

Casa Saldarini, analogamente a casa Esagono, si trova oggi assediata dall'avanzata della selva che la racchiude e la isola sempre di più dal contesto del golfo circostante. La vegetazione infestante la sta lentamente ricoprendo definendo ancora di più il mescolamento tra gli elementi artificiali e quelli naturali e conformando la casa al pari di una caverna. La conquista da parte degli elementi vegetali attua un lavoro di risignificazione del progetto che sta lentamente cambiando le sue sembianze e inizia a conoscere nuovi rapporti con il contesto che sta a sua volta evolvendosi. L'avanzata si registra attualmente alla piccolissima scala vegetativa, ibridando le decorazioni fatte da Giorgini a mano sul cemento ancora fresco, utilizzando conchiglie e disegni, e andrà lentamente a contaminare la grande scala della *balena*.

Le riflessioni e le sperimentazioni sul tema della spaziologia di Giorgini permettono oggi di fare alcune considerazioni sulla relazione con la natura e sull'approccio metodologico rispetto ai sistemi vegetali. La spaziologia mescola e tiene assieme le considerazioni iper-tecniche che si cimentano in sperimentazioni di scienza delle costruzioni e di statica delle strutture insieme all'osservazione di modelli abitati che si comportano nei confronti dell'ambiente in maniere inedite rispetto a quelle sperimentate

fino a oggi. L'ibridazione è quindi una metodologia che ribalta gli assunti architettonici del progetto per andare finalmente a mescolare le considerazioni morfologiche con quelle spaziali e tecniche.

L'esplorazione di modelli naturali, proseguendo la sperimentazione di Vittorio Giorgini, porta alla considerazione di molteplici agenti in campo dentro il progetto e alla possibilità di revisionare a fondo le modalità di vita dello spazio secondo suggerimenti e alternative finora guardate solo come estranee. Lo spettro di riferimento che l'architettura guadagna a seguito della teoria di Giorgini spazia dalla scala del microscopico fino a quella del mondo animale e definisce un cambio di relazione nei confronti del selvatico che non è più respinto ma utilizzato, osservato, inglobato. Non sono solo nuove forme di abitazione ma anche nuove modalità di concepire il tempo del progetto. Abbiamo visto pensare lo spazio in una sua modalità infestante e anche di ritirata interna, concepire presenze estranee e nuovi popolamenti, considerare il tempo alterno con cui un luogo può essere abitato dall'uomo e invece il tempo lento e incessante con cui la natura lavora l'ambiente per appropriarsene sempre di più.

La spaziologia è oggi moltiplicabile come metodologia di produzione teorica e progettuale per andare incontro alle molteplici frammentazioni della selva e dello spazio umano definendo nuovi incontri e nuovi suggerimenti progettuali che si riconformano a partire dal luogo e dalle "zone di influenza" delle dinamiche spaziali in atto.

Si ringrazia l'architetto Marco Del Francia e B.A.Co. Archivio Vittorio Giorgini, senza i quali questa ricerca non sarebbe stata possibile.

Il primo manifesto di spaziologia è stato pubblicato da Giorgini nel 1964 e più volte rimaneggiato. Il volume fondamentale che raccoglie la teoria sulla spaziologia è stato pubblicato nel 1995 in doppia versione inglese e italiana. Si veda V. Giorgini, *Spatiology. The Morphology of the Natural Sciences in Architecture and Design / Spaziologia. La morfologia delle scienze naturali nella progettazione*, L'Arca Edizioni, Milano 1995.

Tra gli autori che prima di lui avevano dato inizio a sperimentazioni in questa direzione, e ad alcuni di essi Giorgini era debitore, sono senza dubbio Friedrich Kiesler e Marcello d'Olivo nel campo dell'architettura, Paul Klee e Wassily Kandinsky nelle sperimentazioni artistiche e infine Hans Jenny, ricercatore cardiologo sullo studio delle strutture soniche. L'osservazione degli organismi naturali tramite le foto dei microscopi elettronici aveva per l'architetto lo scopo di trarre dei suggerimenti progettuali utili per elementi tridimensionali e di traslazione dal modello naturale alle nature artificiali.

Si veda A. Guerriero, *Spaziologia come premessa al "fare" architettonico*, in M. Del Francia (a cura di), *Vittorio Giorgini. La natura come modello*, Pontecorboli Editore, Firenze 2000, p. 39.

V. Giorgini, *Spatiology. The Morphology of the Natural Sciences in Architecture and Design*, cit., p. 214.

"La natura con la sua geometria di ordine superiore opera con dimensioni spaziali e strumentali adeguate a infinite funzioni di una economia varia e affascinante. Imparare la lezione e reperire tecniche che consentano nuove realizzazioni significa creare strutture inattese". N. Salotti, *Come vivremo?*, in "Interni", 50, febbraio 1971, pp. 25-27.

Sull'opera di Vittorio Giorgini si rimanda al volume M. Del Francia (a cura di), *op. cit.* e a V. Giorgini, *Testimonianza*, in R. Mascagni (a cura di), *Giovanni Battista Giorgini e il suo tempo 1898-1971*, Polistampa, Firenze 2009, pp. 27-50; *Architectures non Standard*, Catalogo della mostra tenutasi al Centre Pompidou, 10 dicembre 2003-1 marzo 2004, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2003, p. 17 e p. 22; M. Dezzi Bardeschi, *Kiesler, la scuola fiorentina e la curvatura del mondo*, in "ΑΝΑΓΚΗ. Cultura, storia e tecniche della conservazione", 14, giugno 1996, pp. 71-72 e 81.

Nelle vicinanze di casa Esagono sono tuttora presenti due sculture in diretta relazione con i modelli naturali e zoomorfi che Vittorio Giorgini disegnava e progettava su carta. La prima è un gioco per bambini che risponde a una forma di animale cristallizzato nell'atto di muoversi, la seconda invece ingloba la doccia, ibridando le forme naturali con le tecniche proprie delle fontane e dei fontanili da giardini. Le verifiche statiche e strutturali confermate nelle piccole strutture costituiranno un precedente per le future sperimentazioni abitative.

"Da questa e altre considerazioni fui portato a pensare l'esperienza formale in relazione alle tecniche che potevano rendere più o meno economica la relazione fra complessità ed efficienza e, per la prima volta, a capire che anche quelle della natura erano da considerarsi tecniche". V. Giorgini, *Spatiology. The Morphology of the Natural Sciences in Architecture and Design,* cit., p. 245.

"E, a ben guardarlo, l'Esagono ricorda davvero un boschetto compatto di alberi le cui chiome stereometriche librano nell'aria". M. Del Francia (a cura di), *op. cit.*, p. 126.

Casa Esagono oggi si presenta anche sotto un'altra colorazione rispetto al legno chiaro con cui era stata costruita. A seguito di operazioni di salvaguardia è stata coperta interamente da pannellatura nere, in contrapposizione alla sua vera natura, che oggi si configura come una corazza che tenta di separare la casa dal suo contesto.

"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. […] Dopo un certo periodo di tempo, questa casa passava nell'olimpo delle 'curiosità' e del kitsch, equivocata per informale, organica, culturale o altro". V. Giorgini, *Spatiology. The Morphology of the Natural Sciences in Architecture and Design*, cit., pp. 245-246.

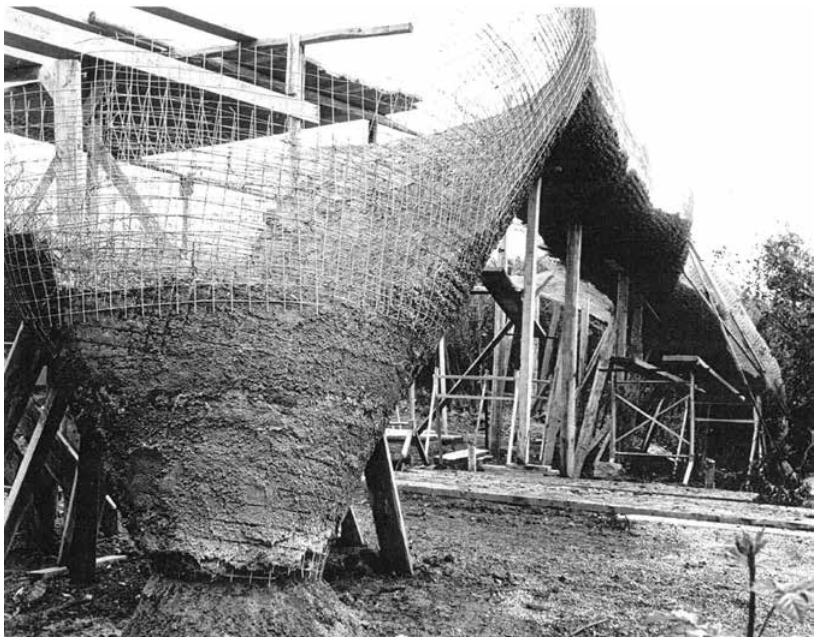
Il modello è stato anche il mezzo principale tramite cui parlare del progetto agli operai, strumento necessario per visualizzare l'architettura nella sua interezza e capirne le linee principali di costruzione e strutturali. Si veda M. Del Francia (a cura di), *op. cit.*, p. 23. Il modello era dunque una trasposizione a scala ridotta delle considerazioni osservate al microscopio, una scala intermedia tra l'abitazione che si andava a realizzare e la matrice del progetto.

Questo atteggiamento è ancora più evidente nel progetto *Liberty* rimasto incompiuto a Parksville (New York) tra il 1976 e il 1979. La rete metallica rimasta senza rivestimento assume le sembianze di una ragnatela in fase di messa in relazione con il suo contesto.

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

"Si sviluppava tutta la zona del soggiorno con la tavola per i pasti, le relative sedie (alcune delle quali non avevano appoggio retrostante perché erano collegate direttamente con il muro di separazione tra le due zone principali) e, nell'angolo di fronte al camino, un piccolo spazio di 'riposo' veramente intimo e rilassante costruito da una sorta di 'cratere' che si sistemavano all'interno di una delle cerniere di appoggio esterne della casa". M. Del Francia (a cura di), *op. cit.*, p. 29.

Cantiere di casa Saldarini. © B.A.Co Archivio Vittorio Giorgini.



A PLACE IN THE WILDERNESS, WILDERNESS IN PLACE

STAMATINA KOUSIDI

1.

In a 1925 letter to Ms. Meyer, Le Corbusier and Pierre Jeanneret underlined that the green roof of Villa Meyer did not aim to align with the character of a French garden but that it represented instead "a small wilderness where, thanks to the woods of Parc St-James, one can imagine oneself far away from Paris"[1]. Modern architecture aspired to establish a new relationship between buildings, their inhabitants and nature, but it nonetheless did not bring any new materials, technologies or approaches to the design of open spaces: its connection to the landscape was to be found "in the old virtues of sun, sky, greenery, shelter, and space"[2]. The sketches of Villa Meyer tell a different story. A thick layer of lush vegetation covers and frames the house, nearly taking over the built. The wilderness aims, in this context, to generate analogies, metaphors and figures of speech essential to the interpretation of (the new) architecture as a return to the (old) natural state of living, detached from industrialised societies: to reveal the allegorical potential of the landscape[3]. However, it is also recognised as essential to spiritual well-being and may be understood through the prism of another stream of modernism which explored the relationship between architecture and the natural environment in utilitarian, if not health-giving terms, through a focus on light, air, physical exercise and rest, as numerous manifestos of this era reveal.

The nineteenth- and twentieth-century concerns with health, hygiene and well-being reflected in the fervent search for a direct confrontation between building and the pristine nature of the woods. The immersive aspect of dwelling in nature was generated by design. Glass walls, flat roofs, terraces and balconies, pieces of furniture, design details and apparel comprised elements which were designed to break the impermeability of the building envelope and to obtain optimum penetration of sunlight and allow for the exposure of the body to nature, the sun and the fresh air. Schools and hospitals, summer camps and sanatoria which emerged in the 1920s and '30s, such as Hannes Meyer's ADGB Trade Union School in Bernau (1928-30), Richard Döcker's Sanatorium for tuberculosis in Waiblingen (1926-28) and Alvar and Aino Aalto's Paimio Sanatorium (1929-33), appeared as structures immersed in the wilderness. Benefitting from the close relationship between the built and the natural environments, they "[floated] outside [their] normal urban habitat" and "[angled themselves] to the sun", as Beatriz Colomina describes in her discussion of the manifold ways in which modern architecture was presented and understood as "a piece of medical equipment"[4].

Today, architects, urban designers and landscape architects increasingly embrace the "natural" dimension of architec-

ture under the influence of environmental, energy and health concerns. The terms "green", "biophilic" and "eco-aesthetic" are gaining ground in contemporary design debates, articulating the aim to establish an architectural agenda for sustainability. The forest emerges as an essential aspect of the language of design [7] and influences "the success of a certain infrastructural approach to architecture" which suggests a "process of *multinaturalization* of the human environment" [8]. Emphasis is placed on the design of surfaces, spaces of flows, and atmospheres, as well as to the processes assigned to them – responsive, adaptive, regenerative. In their essay "Demedicalize Architecture", Giovanna Borasi and Mirko Zardini observe that "in a society like ours, so thoroughly enchanted by the myth of 'nature', it is not surprising to discover the wide-ranging dissemination of green. And by assimilating green the built environment aspires to craft a body that is ideal or at least in good health, apparently re-naturalized or better yet, embedded in nature" [9].

The modernist vision of placing the built structure in the woods, and integrating the human body to its natural surroundings, echoes in the present day. Domestic, office, healthcare and city spaces emerge as the new interfaces between the built and natural environments. Projects such as the IBN – Institute for Forestry and Nature Research by Behnisch Architekten in Wageningen (1994-98) and the Maggie's Centre – Gartnavel by OMA in Glasgow (2007-11) are centred and develop around a system of internal voids conceived as gardens of wildlife qualities. Rather than by boundaries and limits, the distribution of rooms is characterised in both cases by joints, permeations and links allowing for a continuous relationship between interior and exterior, built and natural, private and collective spaces. The two projects aim at enhancing the relationship between architectural programme, building and context through landscape interventions that address the experiential qualities of office and healthcare spaces, respectively. In reevaluating qualities of comfort associated with different manifestations of everyday living, they promote a critical reflection on the relationship between user, artifice and nature.

In the domestic domain, the speculative project House dilation by Philippe Rahm architectes (2006), in turn, builds on the typology of the pavilion embedded in the woods and suggests its advancement from the standpoint of the climate. The project envisions that the rooms comprising the house become separated and dispersed in different areas in the Grizedale forest, in three natural settings characterised by specific properties of climate, light, temperature and humidity, namely the heat of the

OMA, Maggie's Centre – Gartnavel, Glasgow, 2007-11.
Photo by Gordon Farquhar.

forest at night, the warmth of the open field during a winter day, the freshness of the forest edge in spring[7]. It seeks to comprehend how the perception of comfort[8] in the living spaces of the house is co-shaped with the surrounding environmental conditions and how such a symbiotic process could serve to challenge well-established standards of comfort in contemporary culture.

2.

In the mid-nineteenth century, concerns about the provision of healthy environments had influenced a different understanding of architecture's relation to nature. The 1851 proposal of horticulturist Joseph Paxton for an urban sanatorium is a good example: it formed part of an experimentation that saw glasshouses evolving from places of preservation and aesthetic experience to laboratories of spaces appropriate for human habitation in the context of the emerging industrial cities. A fragment in Paxton's broader portfolio, the proposal for a sanatorium structure reflected the hypothesis that "plants were not only intended to provide the urban population with access to the experience of the natural world, but they were also conceived as an integral part of the environmental system"[9]. By adjusting spaces intended for the cultivation of non-native plant species to spaces fit for human habitation, hence promoting the symbiosis between plants and humans, Paxton addressed openly the issue of environmental control.

Glasshouses rendered visible the environmental dimension of architecture. The transdisciplinary study of temperature, humidity, solar radiation and air movement and their effect on the health of plants defined new conceptualisations of space[10]. The construction process of glasshouses revealed the mutual limits of horticulture and architecture, in a framework that embraced the exploration of a healthy environment for man to reside in. To reverse analogies, not the modernist pattern of the all-glass structure contained in the wilderness, but elements of the wilderness domain contained in the all-glass structure. In his 1929 book *Befreites Wohnen*, art historian Sigfried Giedion draws a comparison between the glasshouse and the early production of modernist architecture. "Plants need light and heat. We need light and heat", he writes, exclaiming that "it took almost 100 years for architects to have the courage to demand light for humans as well and, instead of erecting dungeon-like walls, to build liberated walls dematerialized in glass!"[11]. The Glass House at the Jardin des Plantes in Paris (Rouhault Fils, 1833) is interpreted, here, as a precursor of modern architecture in a framework that recognised aspects of the environment as factors that had a significant bearing on architectural design.

The understanding of the environment as a hybrid of visible (nature, light, texture) with invisible (climate, energies, sound) elements gave rise to a counter-movement within industrial modernism. Architects and artists formulated a bio-technological approach to design: László Moholy-Nagy's visions of the biological dimension as a prominent consideration of architecture, Siegfried Ebeling's conception of space as membrane, and Frederick Kiesler's discussion of the notions of correalism and biotechnique as new architectural models articulated this approach. As the environmental performance of architecture would become a central topic to the ecological discourses of the 1960s and '70s, the conceptualisation of buildings in terms of the atmospheres they contain would proliferate. Attention was no longer placed on singular objects but on holistic systems, no longer on the relationship between inside and outside from an aesthetic perspective but on the impact of the construction, maintenance and operation of buildings on the environment. "The laws of nature and metabolism were displaced from the domain of wilderness to the domain of cities and buildings"[12] and architectural design drew upon natural operations, copying biological and natural processes as precise analogues for the functioning of manmade systems[13].

Philosopher Peter Sloterdijk focuses a critical attention on climatic conditions and dwelling. He uses the figure of the glasshouse to point out that "it was the exercise of granting plants hospitality that first created the conditions under which it became possible to formulate a concept of environment"[14]. Sloterdijk deploys such a typological figure to propose the understanding of the "environment as a shared climate", with reference to the complex relations between humans, plants and built artefacts, revisiting the ongoing dialectic between nature and culture. Approaching "environmental design as atmospheric" therefore "updates the concept of the environment into that of a sensorium, a sphere that is shared"[15] and brings to the foreground the entangled relationship between building, human body and the environment.

"By linking health to issues such as the quality of air, water and urban space, medicine has helped to make the environment an important concern"[16], casting a major influence on architectural and urban design practices. In contemporary discourse, the notion of the body as organism prevails over the idea of the body as measure[17] and points to a transition from the physical (tangible) to the physiological (intangible) dimensions of architecture, from image to effect and delight, from relations of analogy to abstraction. "The return of the body to the scene, this time considered in all of its material and immaterial aspects", as Sara

Behnisch Architekten, IBN – Institute for Forestry and Nature Research, Wageningen, 1994-98. Photo by Christian Kandzia.

Junya Ishigami, Park in a Building, in J. Ishigami, *How small? How vast? How Architecture Grows*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2014.
© Junya Ishigami, junya.ishigami+associates, Tokyo.

Marini points out in her essay *The Anthropocene Style. The Space of Participation and the Language of Architecture*, "coincides not only with the demand for space customizations, but it opens up new questions about the meaning and performance of space and proposes new ways of sharing"[4].

Contemporary design practices continue to address these questions. They are not focused on a mediated relationship between architecture and nature but on a comprehensive approach to architecture and urban design instead, so as to integrate natural and built components in an all-inclusive system. Alongside issues of structure, space and form, these practices draw attention to the intangible aspects of living spaces, to the design of atmospheres and microclimates, to factors such as temperature, humidity and solar radiation, to controlled environments and regulated air. Projects such as the speculative Park in a building (Junya Ishigami, 2010), the Amazon's Spheres in Seattle (NBBJ, 2013-18) and the Living tower (SOA Architectes, 2005) put directly into act the concept of "living-with-nature", hence prioritising the physiological dimensions of architecture, notions of comfort and human well-being.

3.

In contemporary cities, the convergence of wildlife and urban qualities is an aspect that cannot be ignored[5]. On the one hand, elements of sylvan qualities enter the urban territory – its fabrics, its buildings and its infrastructures – and craft new definitions of the role of nature in the city[6]. On the other, in recent decades, buildings and landscapes evolve as experimental grounds of ecological principles, rendering ambiguous the boundaries between artifice and nature. These phenomena are not new. In the course of architectural history, different approaches to the intermedial relation of architecture to nature have cultivated different understandings of the notion of wilderness. They have henceforth structured their own forms, models and technologies of design. This paper aims to draw attention to two approaches which emerge as prevalent and centre around the "being-one-with-nature" and the "living-with-nature" notions. It argues that we need to revisit the historical precedents to architecture's growing fascination with the wilderness, both as a metaphorical concept and as an actuality, and examine how these may serve as catalysts for the crafting of alternative tools for the design and the interpretation of the built environment.

A question that arises concerns revisiting the problem of form. Within a context that embraces the assumption that architecture cannot separate itself from the natural world, phenomena such as the transformation of mineral walls into living façades, of flat-horizontal roofs into natural surfaces, of interior spaces into green systems come to the fore, influencing new architectural languages. A shift of attention away from "concerns about appropriate form and the wider cultural context of design" and "towards a humanist and social concern for the sustaining of individual health"[7] can be therefore observed. The problem of architectural form however sustains and calls for further exploration. It remains an aspect of cultural expression which "continues to be vital, not ancillary – and [...] cannot be deemed simply subservient to, or the passive recipient of, the claims of an ethical horizon as it is delimited by current environmental modalities"[8]: an aspect that needs to be taken into consideration in design along, and not at the expense of, the pressing social and environmental demands.

A second question refers to elucidating the notion of the "between"[9], the interface between architecture and nature. Design is called to interpret and address the issues related with the natural world and influence the establishment of new logics of ecological design. It is called to bridge the gap between progress and environmental protection, change and preservation. As Paulo Tavares observes in his essay *In the Forest Ruins*, the most significant interpretation of design has less to do "about *planning* and more about *planting* the planet", considering that "planting is also a practice of planning and design, but one that needs to be fine-tuned to the agency of winds, climates, and the myriad beings upon which the seeding and pollination of life depends"[10]. It is important, in this regard, to question whether "our relation to nature is one of inclusion or exclusion, and furthermore, what sorts of natures this relationship implies"[11] and what kinds of relationships between city and wilderness remain to be forged.

[Translation by the author] "Villa Meyer, Paris 1925 (1er projet): Madame, […] Nous pensons que l'unité est plus forte que les parties. Et ne croyez pas que ce lisse soit l'effet de la paresse; il est au contraire le résultat de plans longuement mûris. […] Ce jardin n'est point à la française mais est un bocage sauvage où l'on peut grâce aux futaies du Parc St-James se croire loin de Paris… Les services reçoivent le plein soleil, tant mieux. Par les fenêtres, haut placées, sous le plafond, on voit du ciel et des arbres… Tant mieux. (Lettre de Le Corbusier à Mme. Meyer, avec croquis)". Le Corbusier, P. Jeanneret, *Œuvre Complète*, vol. 1: 1910-1929, Editions Girsberger, Zürich 1935, p. 89.

R. Geddes, *The Nature of the Built Environment*, in "Progressive Architecture", June 1974, p. 74.

"While Le Corbusier displayed little interest in the niceties of garden design, he was nonetheless deeply susceptible to the evocative power of landscape. He was possessed by a panoramic vision that seemed to incorporate in its trajectory the literal sweep of history". K. Frampton, *In Search of the Modern Landscape*, in S. Wrede, W.H. Adams (edited by), *Denatured Visions. Landscape and Culture in Twentieth Century*, The Museum of Modern Art, New York 1991, p. 44.

"The sanatorium buildings were typically disconnected from cities, floating like ships on mountainsides, in forests, by lakes, or at the coast […] This sense of floating outside its normal urban habitat and angling itself to the sun to heal fragile bodies challenged the definition of architecture. It is as if architecture itself took the cure". B. Colomina, *X-Ray Architecture*, Lars Müller Publishers, Zürich 2019, p. 74.

Cf. J. VanderGoot, *Architecture and the Forest Aesthetic. A New Look at Design and Resilient Urbanism*, Routledge, London-New York 2018.

A. Zaera-Polo, *The Politics of the Envelope. A Political Critique of Materialism*, in "Log", XVII, 13/14, 2008, pp. 77-105.

G. Borasi, M. Zardini, *Demedicalize Architecture,* in Id. (edited by), *Imperfect Health. The Medicalization of Architecture*, Canadian Centre of Architecture-Lars Müller Publishers, Zürich 2012, p. 19.

[Translation by the author] "Notre travail pour le projet d'un centre de résidences d'artistes à Grizedale en pleine campagne au nord de l'Angleterre s'étend sur l'ensemble du site. Il dilate les fonctions dans différents lieux, différents climats […]. En réalité, l'architecture se dépouille ici de sa dernière peau, de l'ultime strate de son enveloppe extérieure, et c'est l'environnement alors qui acquiert ce rôle […]. D'une forme au départ compacte, la construction se dilate jusqu'à atteindre trois situations géographiques (dans le pré, en lisière, dans la forêt) qui chacune se détermine par rapport à des qualités climatiques spécifiques […]". P. Rahm, *Architecture Météorologique*, Archibooks, Paris 2009, pp. 24-25.

"The German word *Behaglichkeit* – the rough equivalent of comfortableness, which also expresses a sense of physical contentedness – is derived from the word *Hag* (fenced enclosure), which referred originally to a section of the wilderness closed off for human use. The word comfortableness has similar implications of cosiness and physical security enjoyed in familiar surroundings". A. Janson, F. Tigges, *Fundamental Concepts of Architecture: The Vocabulary of Spatial Situations*, Birkhäuser, Basel 2014, p. 62.

"[He] conceived the interior as a type of self-contained biosphere, in which plants and animals, including human beings, mutually participate in the sustenance of an internal carbon dioxide and oxygen cycle". H. Schoenefeldt, *The Crystal Palace, Environmentally Considered*, in "arq: Architectural Research Quarterly", XII, 3/4, 2008, p. 285.

"Despite some architects' resistance to technical and material innovations, horticulture and medicine played a crucial role by mediating between architecture and environmental practices as engineers looked to these scientific fields to elaborate a theory of warming and ventilating – imbricating architecture with efforts to reconstruct foreign climates across England". D. Valen, *On the Horticultural Origins of Victorian Glasshouse Culture*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", LXXV, 4, 2016, p. 420.

S. Giedion, *Befreites Wohnen | Liberated Dwelling*, edited by R. Geiser, Lars Müller Publishers, Zürich 2019, p. 62, or. ed. *Befreites Wohnen,* Orell Füssli Verlag, Zürich-Leipzig 1929.

L. Kallipoliti, *No More Schisms*, in "Architectural Design – EcoRedux", 208, 2010, p. 19.

Ibid.

"If post-Uexküll the talk was of 'environment', then this meant thinking not just of the natural habitat of exotic animals and plants but also of the procedures for the technical reproduction of that habitat in alien surroundings. It was initially this reconstructive imperative that we have to thank for the fact that a general concept of the environment was formulated". P. Sloterdijk, *Atmospheric Politics*, in B. Latour, P. Weibel (edited by), *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, The Mit Press, Cambridge MA 2005, p. 945.

D. Hauptmann, W. Neidich (edited by), *Cognitive Architecture: From Bio-politics to Noo-politics; Architecture and Mind in the Age of Communication and Information*, 010 Publishers, Rotterdam 2010, p. 312.

I. Lanthier, L. Olivier, *The Construction of Environmental Awareness*, in E. Darier (edited by), *Discourses of the Environment*, Wiley-Blackwell, Hoboken 1998, p. 76.

"Two founding metaphors underlie the body in architecture: the body-organism and the body-measure. These two tropes have crossed the centuries and are still valid today. […] The two figures (the body-organism and the body-measure), in their progressive interpretations and applications,

shift from the centrality of the organic to the absolutism of the abstract: here the body placed on the altar of the project seems to evaporate". 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, 2017, pp. 46-47.

Ivi., p. 47.

"Why are we now reaching a turning point? In recent decades, cities have grown in a dramatic way. The urban condition has become the new norm. In the extremely large contemporary urban territories, natural elements can no longer be considered as artifacts. From parks to empty lots gradually reclaimed by vegetation, from water management to urban agriculture, nature represents, to the contrary, a fundamental dimension of urbanization. In addition, urban infrastructures that once were perceived as adverse to natural life now appear sometimes as wildlife preserves. In Europe uncultivated land alongside freeways has become, for instance, the dwelling place of various endangered species. Leaving aside this type of extreme situation, one cannot be struck by the new partnership that is emerging between the infrastructural approach and the affirmation of the new role of nature in cities". A. Picon, *Nature, Infrastructures, and the Urban Condition*, in M. Mostafavi, G. Doherty (edited by), *Ecological Urbanism*, Lars Müller Publishers, Zürich 2016, pp. 534-535.

Cf. H. Macdonald, *Animals Are Rewilding Our Cities. On YouTube, at Least*, in "The New York Times Magazine", 15 April 2020, https://nyti.ms/2RDqwkw, accessed 26.12.2020.

S. Guy, G. Farmer, *Reinterpreting Sustainable Architecture: The Place of Technology*, in "Journal of Architectural Education", LIV, 3, 2001, p. 145.

P. Scott Cohen, E. Naginski (edited by), *The Return of Nature: Sustaining Architecture in the Face of Sustainability*, Routledge, London-New York 2014, p. 3.

"What does 'mastery of the relation between nature and humanity' mean? That neither must man master nature nor nature man. Nor must both be surpassed in a third term that would represent their dialectical synthesis. Rather, according to the Benjaminian model of a 'dialectic at a standstill', what is decisive here is only the 'between', the interval or, we might say, the play between the two terms, their immediate constellation in a non-coincidence". G. Agamben, *The Open: Man and Animal*, Stanford University Press, Stanford 2004, p. 220, or. ed. *L'aperto: l'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

P. Tavares, *In the Forest Ruins*, in AA.VV., *Superhumanity: Design of the Self*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2018, p. 302.

"One of the most interesting concerns of the flat-horizontal envelope is whether its relationship with nature is one of exclusion or inclusion, and furthermore, what sorts of natures this relationship implies. […] The proliferation of biospheres and biotopes as part of this envelope typology resonates with Latour's proposal of a political ecology based on the multiplicity of natures, as an opportunity to challenge *mononaturalism*". A. Zaera-Polo, *op. cit.*, p. 83.

BIBLIOGRAFIE

IL RITORNO DELLA SELVA
SARA MARINI

Augé M., *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris 1992.

Ballard J.G., *Foresta di cristallo*, Longanesi, Milano 1975, ed. or. *The Crystal World*, Cape, London 1966.

Ballo Charmet M., *Con la coda dell'occhio. Scritti sulla fotografia*, Quodlibet, Macerata 2017.

Bois Y.-A., Krauss R., *Formless. A User's Guide*, The Mit Press, Cambridge MA 1997.

Bépoix S., Richard H. (a cura di), *La forêt au Moyen Âge*, Les belles lettres, Paris 2019.

Borges J.L., *Nove saggi danteschi* (1996), Adelphi, Milano 2015, ed. or. *Nueve ensayos dantescos*, Espasa-Calpe, Madrid 1982.

Boullée É.-L., *Architettura. Saggio sull'arte*, a cura di Rossi A., Marsilio, Padova 1967, ed. or. *Architecture. Essai sur l'art*, Paris 1799.

Bridle J., *New Dark Age: Technology and the End of the Future*, Verso Books, New York 2018.

Burckhardt L., *Il falso è l'autentico. Politica, paesaggio, design, architettura, pianificazione, pedagogia*, Quodlibet, Macerata 2019.

Clément G., *Manifeste du tiers paysage*, Sujet/ Objet, Paris 2004.

Cotugno F., *Italian woods. Alla scoperta di una risorsa che non conosciamo, i nostri boschi*, Mondadori, Milano 2020.

Emerson R.W., *Nature*, James Munroe and Company, Boston 1836.

De Giuli M., Porcelluzzi N., *Medusa. Storie dalla fine del mondo (per come lo conosciamo)*, Nero, Roma 2021.

Gentili D., Giardini F., *Selva e stato di natura: variazioni cinestetiche per il contemporaneo / Sylva and State of Nature: Kinesthetic Variations for the Contemporary*, in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria/ Journal of Architecture, Arts & Theory", 3, 2020, pp. 76-95.

Ghirri L., *Niente di antico sotto il sole. Scritti e interviste*, Quodlibet, Macerata 2021, ed. or. a cura di Costantini P., Chiaramonte G., Sei, Torino 1997.

Guerrieri M., *Interni e architettura, i trend del 2021*, in "Domusweb" (2020).

Harrison R.P., *Forests. The Shadow of Civilization,* The University of Chicago Press, Chicago 1992.

Heller-Roazen D., *Lingue oscure. L'arte dei furfanti e dei poeti* , Quodlibet, Macerata 2019, ed. or. *Dark Tongues. The Art of Rogues and Riddlers*, Zone Book, New York 2013.

Herzog J., De Meuron P., *Herzog & de Meuron: Natural History*, a cura di Ursprung P., Canadian Centre for Architecture-Lars Müller, Montréal-Zurich 2005.

Hillman J., *Saggio su Pan* (1977), Adelphi, Milano 2016, ed. or. *An Essay on Pan*, in Id., Roscher W.H., *Pan and the Nightmare*, Spring Publications, New-York-Zurich 1972, pp. 3-65.

Hobbes T., *Leviathan or The Matter, Form and Power of a Commonwealth Ecclesiastical and Civil*, Penguin Books, London 2017, ed. or. Printed [by William Wilson] for Andrew Crooke, at the Green Dragon in St. Paul's Churchyard, London 1651.

Koolhaas R., *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan*, Electa, Milano 2001, ed. or. *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, New York 1978.

Koolhaas R., *Singapore Songlines. Ritratto di una metropoli Potemkim… o trent'anni di tabula rasa*, Quodlibet, Macerata 2010, ed. or. *Singapore Songlines. Portrait of a Potemkin Metropolis... or Thirty Years of Tabula Rasa*, in R. Koolhaas, OMA, B. Mau, *S, M, L, XL*, a cura di Sigler J., 010 Publishers, Rotterdam 1995, pp. 1008-1089.

Kropotkin P., *La morale anarchica*, Ed. Clandestine, Massa 2019, ed. or. *Anarchistische Moral*, Freie Jugend, Berlin 1922.

Laugier M.-A., *Essai sur l'architecture*, Duchesne, Paris 1753.

Lombard D., *Techno-Thoreau. Aesthetics, Ecology and the Capitalocene*, Quodlibet, Macerata 2019.

Melograni C., *Architetture nell'Italia della ricostruzione. Modernità versus modernizzazione 1945-1960*, Quodlibet, Macerata 2015.

Morton T., *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016.

Rahm P., *Histoire naturelle de l'architecture. Comment le climat, les épidémies et l'énergie ont façonné la ville et les bâtiments*, Pavillon de l'Arsenal, Paris 2020.

Ross W., *Nietzsche selvaggio, ovvero il ritorno di Dioniso*, il Mulino, Bologna 2001, ed. or. *Der wilde Nietzsche oder die Rückkerhr des Dionysos*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1994.

Roth P., *Pastorale Americana*, Einaudi, Torino 2001, ed. or. *American Pastoral*, Cape, London 1997.

Ruali L, *Il paese nero - Black Italy*, Bruno, Venezia 2019.

Semper G., *I quattro elementi dell'architettura*, in Quitzsch H., *G. Semper, La visione estetica di Semper. I 4 elementi dell'architettura*, Jaca Book, Milano 1991, ed. or. *Die vier Elemente der Baukunst : ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde*, Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn, Braunschweig 1851.

Serres M., *Le contrat naturel*, F. Bourin, Paris 1990

Serres M., *Lucrezio e l'origine della fisica, Sellerio*, Palermo 2000, ed. or. *La Naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*, Éditions de Minuit, Paris 1977.

Thoreau H.D., *Camminare*, Mondadori, Milano 2015, ed. or. *Walking*, in «The Atlantic Monthly, A Magazine of Literature, Art, and Politics», IX (LVI), giugno 1862, pp. 657-674.

Thoreau H.D., *Disobbedienza civile*, Einaudi, Torino 2018, ed. or. *Resistance to Civil Government*, in Peabody E.P. (a cura di), *Æsthetic Papers*, The Editor and G.P. Putnam, Boston-New York 1849, pp. 189-211.

Thoreau H.D., *Walden ovvero Vita nei boschi*, Einaudi, Torino 2015, ed. or. *Walden; or, Life in the Woods*, Ticknor and Fields, Boston 1854.

Turri E., *La megalopoli padana*, Marsilio, Venezia 2004.

Vaquin J.-B. (a cura di), *Atlas de la nature à Paris*, Passage, Paris 2006.

Vidler A., *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, The Mit Press, Cambridge MA 1992.

Volponi P., *Le mosche del capitale*, Einaudi, Torino 1989.

LO STILE NATURALE
ALESSANDRO ROCCA

Agamben G., *Profanazioni,* Nottetempo, Milano 2005.

Bois, Y.-A., Krauss R., *Formless. A User's Guide*, The Mit Press, Cambridge MA 1997.

Braidotti R., *The Posthuman*, Polity, Cambridge 2013.

Colomina B., *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, The Mit Press, Cambridge MA 1994.

Colomina B., Wigley, M., *Are We Human? Notes on an Archaeology of Design,* Lars Müller, Zürich 2016.

Harrison R.P., *Forests. The Shadow of Civilization,* The University of Chicago Press, Chicago 1992.

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, 2017, pp. 46-50.

Morton T., *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016.

Rocca A., Leveratto J., *Thoreau e Kaczynski, la capanna mediatica. Costruire un manifesto / Thoreau and Kaczynski, the Media Cabin. Building a Manifesto*, in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria/ Journal of Architecture, Arts & Theory", 3, 2020, pp. 36-48.

Schama S., *Landscape and Memory*, Knopf, New York 1995.

Vidler A., *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, The Mit Press, Cambridge MA 1992.

VIVERE NELLA SELVA: ABITARE SENZA ADDOMESTICARE
JACOPO LEVERATTO

Adorno T.W., *Minima moralia: Meditazioni della vita offesa* (1954), Einaudi, Torino 1994, ed. or. *Minima moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Suhrkamp, Berlin-Frankfurt am Main 1951.

Ambasz E., *Italy: The New Domestic Landscape*, The Museum of Modern Art, New York 1972.

AMO/Koolhaas R., *Countryside: A Report*, Taschen, Köln 2020.

Bachelard G., *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris 1957.

Barksdale M.W., *Thoreau's House at Walden*, in "The Art Bulletin", 81, 1999, pp. 303-325.

Benjamin W., *I "passages" di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, Einaudi, Torino 2002.

Brand S., *Whole Earth Catalog*, Santa Cruz 1968.

Buell L., *The Environmental Imagination: Thoreau Nature Writing and the Formation of American Culture*, Harvard University Press, Cambridge MA 1995.

Calvino I., *Il barone rampante*, Einaudi, Torino 1957.

Chambers W., *A Treatise on Civil Architecture*, J. Haberkorn, London 1759.

Downing A.J., *Architecture of Country Houses*, Wiley and Putnam, New York 1841.

Edelman B., *La maison de Kant*, Payot, Paris 1984.

Ellis C., *Antebellum Posthuman: Race and Materiality in the Mid-Nineteenth Century*, Fordham University, New York 2018.

Emerson R.W., *Nature*, James Munroe and Company, Boston 1836.

Ferguson A., *Essay on the History of Civil Society* (1767), A. Finlay, Philadelphia 1819.

Flückiger U.P., *How Much House: Thoreau, Le Corbusier and the Sustainable Cabin*, Birkhäuser, Basel 2016.

Foucault M., *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Alcan, Paris 1975.

Harrison R.P., *Forests: The Shadow of Civilization*, The University of Chicago Press, Chicago 1992.

Hoffmann E.T.A., *Die Serapionsbrüder*, G. Reimer, Berlin 1819.

Itard J.M.G., *De l'éducation d'un homme sauvage ou des premieres developpements physiques et moraux de jeune sauvage de l'Aveyron*, Goujon Imprimeur-Libraire, Paris 1801.

Laugier M.A., *Essai sur l'architecture*, Paris 1753.

Le Corbusier, *Arte decorativa e design*, Laterza, Bari 1972, ed. or. *L'art decoratif d'aujourd'hui*, Editions Vincent Fréal & Cie, Paris 1959.

Leveratto J., *Dall'interno: Verso un approccio multiscalare all'abitabilità*, LetteraVentidue, Siracusa 2018.

Masteller R.N., Masteller J.C., *Rural Architecture in Andrew Jackson Downing and Henry David Thoreau: Pattern Book Parody in Walden*, in "New England Quarterly", 57, 1984, pp. 483-510.

Mumford L., *Roots of Contemporary American Architecture*, Dover Publications, New York 1972.

Muschamp H., *Living Boldly on the Event Horizon*, in "The New York Times", 19 novembre 1998.

Norberg-Schulz C., *L'abitare. L'insediamento, lo spazio urbano, la casa*, Electa, Milano 1984.

Reich W., *La rivoluzione sessuale* (1963), Feltrinelli, Milano 1975, ed. or. *Die Sexualität im Kulturkampf*, Sexpol-Verlag, Copenhagen 1936.

Robbins R.W., *Discovery at Walden* (1947), Thoreau Foundation, Somerville 1970.

Rousseau J.J., *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Marc-Michel Rey, Paris 1755.

Rykwert J., *On Adam's House in Paradise: The Idea of Primitive Hut in Architectural History*, The Museum of Modern Art, New York 1972.

Schmarsow A., *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Hiersemann, Leipzig 1894.

Semper G., *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik*, Frankfurt 1860.

Thoreau H.D., *Walden: Ovvero vita nei boschi*, Rizzoli, Milano 2016, ed. or. *Walden; or, Life in the Woods*, Ticknor and Fields, Boston 1854.

van Lengen J., *Manual del Arquitecto Descalzo*, Editorial Concepto, Mexico 1980.

Vannini P., Taggart J., *Off the Grid: Re-Assembling Domestic Life*, Routledge, London-New York 2014.

Worster D., *Nature's Economy: A History of Ecological Ideas*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.

Zimmer J.M., *A History of Thoreau's Hut and Hut Site*, in "Concord Saunterer", 3, supplement, 3, 1973.

IL DIRITTO SELVAGGIO: UN'INTRODUZIONE
FULVIO CORTESE

Bridle J., *Nuova era oscura*, tr. di Viola F., Nero, Roma 2019, ed. or. *New Dark Age: Technology and the End of the Future*, Verso Books, New York 2018.

Busnelli F.D., *Dopo la sentenza n. 500. La responsabilità civile oltre il "muro" degli interessi legittimi*, in "Rivista di diritto civile", 2000, 335 ss.

Chiti E., *La rigenerazione di spazi e beni pubblici: una nuova funzione amministrativa?*, in Di Lascio F., Giglioni F. (a cura di), *La rigenerazione di beni e spazi urbani. Contributo al diritto delle città*, il Mulino, Bologna 2017, 15 ss.

Cortese F., *Il nuovo diritto delle città: alla ricerca di un legittimo spazio operativo*, in Ferrari G.F. (a cura di), *Smart City. L'evoluzione di un'idea*, Mimesis, Milano 2020, 79 ss.

Cortese F., *Riuso e rigenerazione tra Stato, Regioni e autonomie locali*, in Fontanari E., Piperata G. (a cura di), *Agenda Re-cycle. Proposte per reinventare la città*, il Mulino, Bologna 2017, 41 ss.

Galetta D.-U., Carullo G., *L'app Immuni quale requisito per lo svolgimento di attività a rischio (di diffusione del contagio)? Una proposta per incentivare l'uso delle ICT nella lotta alla pandemia*, in "CERIDAP-Rivista Interdisciplinare sul Diritto delle Amministrazioni Pubbliche", 4, 2020, 124 ss.

Garapon A., Lassègue J., *Justice digitale*, Puf, Paris 2018, ed. it. *Giustizia digitale. Determinismo tecnologico e libertà*, il Mulino, Bologna 2021.

Garapon A., *La despazializzazione della giustizia*, Mimesis, Milano 2021.

Mask D., *Le vie che orientano. Storia, identità e potere dietro ai nomi delle strade*, Bollati Boringhieri, Torino 2020.

Morelli M.R., *Le fortune di un obiter: crolla il muro virtuale della risarcibilità degli interessi legittimi*, in "Giustizia civile", 1999, 2274 ss.

Pardolesi R., *Crolla il muro della irrisarcibilità del danno da lesione di interessi legittimi*, in "Foro italiano", 1999, 2487 ss.

Protto M., *Tutela risarcitoria. È crollato il muro della irrisarcibilità delle lesioni di interessi legittimi: una svolta epocale?*, in "Urbanistica e appalti", 1999, 1067 ss.

Romano S., *L'ordinamento giuridico*, Sansoni, Firenze 1977, ed. or. Spoerri, Pisa 1918,

Sandri A., *Struttura costituzionale ed epoche dell'economia. Indagini sull'evoluzione eterogenea della costituzione politica*, Editoriale Scientifica, Napoli 2018.

Torchia L., *La risarcibilità degli interessi legittimi: dalla foresta pietrificata al bosco di Birnam*, in "Giornale di diritto amministrativo", 1999, 843 ss.

Ventura R.A., *La guerra di tutti. Populismo, terrore e crisi della società liberale*, minimum fax, Roma 2019.

Ventura R.A., *Radical choc. Ascesa e caduta dei competenti*, Einaudi, Torino 2020.

STATO AMMINISTRATIVOE E IL PARADIGMA DELLA SELVA
GIUSEPPE PIPERATA

Biemann U., Tavares P., *Forest law / Foresta giuridica*, Nottetempo, Milano 2020.

Brocca M. (a cura di), *I boschi e le foreste come frontiere del dialogo tra scienze giuridiche e scienze della vita*, Editoriale Scientifica, Napoli 2014.

Di Lascio F., Piperata G., *La disciplina giuridica del patrimonio naturale e dei beni pubblici naturali in Italia*, in Lopez Ramon F. (a cura di), *El patrimonio natural en Europa y Latinoamérica*, "*Monografías de la Revista aragonesa de administración pública*", XVII, Zaragoza 2018, 91 ss.

Marini S., *Nella selva/ Wildness*, in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria/ Journal of Architecture, Arts & Theory", 3, 2020, pp. 10-17.

Mezzadra S., *Metamorfosi di un solco. Terra e confini*, in "Parolechiave", 1, 2018, 41 ss.

Sereni E., *Agricoltura e mondo rurale*, in AA. VV., *Storia d'Italia. I caratteri originali. Il territorio e l'ambiente*, Einaudi-Il Sole 24 Ore, Torino-Milano 1972-2005, 136 ss.

Serres M., *Il contratto naturale* (1991), Feltrinelli, Milano 2019, ed. or. *Le contrat naturel*, F. Bourin, Paris 1990.

LA SELVA NELLA CITTÀ: STATO DELL'ARTE E PANORAMA GIURIDICO
MARCO BROCCA

Atelli M., *Il verde urbano è servizio pubblico locale*, in "Rivista quadrimestrale di diritto dell'ambiente", 2, 2015, pp. 1-14.

Bertoncini E., *Gli orti urbani*, in Ferrucci N. (a cura di), *Diritto forestale e ambientale*, Giappichelli, Torino, 2020, pp. 283-289.

Coduti M., *Le iniziative a sostegno del verde urbano ed il ruolo delle pubbliche amministrazioni negli acquisti pubblici verdi*, in "Diritto e giurisprudenza agraria, alimentare e dell'ambiente", 6, 2018, pp. 1-7.

Comitato per lo sviluppo del verde pubblico, *Linee guida per la gestione del verde urbano*, 2017.

Comitato per lo sviluppo del verde pubblico, *Strategia nazionale del verde urbano*, 2018.

Ferrucci N., *I giardini storici ed il paesaggio*, in "Diritto e giurisprudenza agraria, alimentare e dell'ambiente", 4, 2012, pp. 241-247.

Giomi V., *Il verde pubblico come risorsa comune: da necessario strumento di soddisfacimento di bisogni collettivi a forma di tutela di beni vincolati*, in "GiustAmm.it", 4, 2016, pp. 1-42.

Gola M., *Pianificazione urbanistica e attività economiche. Cibo e spazio urbano: urbanistica e mercati agroalimentari*, in "Rivista giuridica dell'edilizia", 3, 2016, 209-225.

Graziosi B., *I nuovi regolamenti comunali per il verde urbano e la pubblicizzazione del "verde privato"*, in "Rivista giuridica dell'edilizia", 6, 2012, pp. 189-204

Mari G., *Il verde urbano pubblico e la pubblicizzazione del verde privato*, in "Rivista giuridica dell'edilizia", 1, 2018, pp. 39-61.

Pagliari G., *Corso di diritto urbanistico*, Giuffrè, Milano, 2019.

Salvia F., Bevilacqua C., *Manuale di diritto urbanistico*, Wolters Kluwer, Milano, 2017.

IL PATRIMONIO FORESTALE COME "BENE COMUNE"
GABRIELE TORELLI

Abrami A., *La disciplina normativa dei terreni forestali*, Giuffrè, Milano 1987.

Abrami A., *La nuova legislazione forestale nel decreto 3 aprile 2018*, n. 34, in "Rivista di diritto agrario", 1, 2018, pp. 101-108.

Abrami A., *Riorganizzazione ministeriale e politica forestale*, in "Rivista giuridica dell'ambiente", 1, 2018, pp. 201-205.

Cortese F., *Dalle valli da pesca ai* beni comuni*: la Cassazione rilegge lo statuto dei beni pubblici?*, in "Giornale di diritto amministrativo", 11, 2011, pp. 1170-1178.

Crosetti A., *Beni forestali, ambiente, territorio e paesaggio nel nuovo t.u.f.*, in "Rivista giuridica dell'edilizia", 2, 2019, pp. 113-147.

Crosetti A., *Evoluzioni normative sulle valenze dei beni forestali*, in "Rivista giuridica dell'urbanistica", 2, 2019, pp. 206-235.

Ferrucci N., *Il nuovo testo unico in materia di foreste e filiere forestali*, in "Diritto agroalimentare", 2, 2018, pp. 265-304.

Fontanari E., Piperata G. (a cura di), *Agenda Re-cycle. Proposte per reinventare la città*, il Mulino, Bologna 2014.

Franca S., *Cura dei beni comuni e responsabilità condivisa: spunti ricostruttivi*, in "Munus", 1, 2018, pp. 47-86.

Gallia R., *Problematiche ambientali nella pianificazione territoriale. Il nuovo testo unico in materia di boschi e foreste*, in "Rivista giuridica del Mezzogiorno", 4, 2018, pp. 1107-1123.

Mattei U., *Beni comuni. Un manifesto*, Laterza, Roma-Bari 2011.

Micciché C., *Beni comuni: risorse per lo sviluppo sostenibile*, Editoriale Scientifica, Napoli 2018.

Police A., *I beni di proprietà pubblica*, in Scoca F.G. (a cura di), *Diritto amministrativo*, Giappichelli, Torino 2019, pp. 429-442.

Renna M., *La regolazione amministrativa dei beni a destinazione pubblica*, Giuffrè, Milano 2004.

Rodotà S., *Verso i beni comuni*, in "Rivista critica del diritto", 4, 2017, pp. 495-516.

Roversi Monaco M., *Il Comune amministratore del patrimonio pubblico inutilizzato*, in "Rivista giuridica dell'edilizia", 5, 2016, pp. 541-553.

Sandulli A.M., voce *Boschi*, in *Enciclopedia del diritto*, vol. V, Giuffrè, Milano 1959, pp. 617-659.

UN AVAMPOSTO: LA "CASA ALBERO" DI GIUSEPPE PERUGINI
VINCENZO MOSCHETTI

Agamben G., *Che cos'è un dispositivo?* (2006), Nottetempo, Milano 2018.

Biblioteca Esercito Italiano, *Memoria sull'impiego delle grandi unità: (n. 900/A della serie dottrinale), La Logistica*, vol. III, Stilgrafica, Roma 1987.

Biblioteca Esercito Italiano, *Memoria sull'impiego delle grandi unità: (n. 900/A della serie dottrinale), Le operazioni difensive*, vol. I, Stilgrafica, Roma 1987.

Biblioteca Esercito Italiano, *Memoria sull'impiego delle grandi unità: (n. 900/A della serie dottrinale), Le operazioni offensive*, vol. II, Stilgrafica, Roma 1987.

Bridle J., *Nuova era oscura*, tr. di Viola F., Nero, Roma 2019, ed. or. *New Dark Age: Technology and the End of the Future*, Verso Books, New York 2018.

Cacciari M., *Un ordine che esclude la legge*, in "Casabella", 498-499, 1984, pp. 14-15.

Coccia E., *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*, il Mulino, Bologna 2018, ed. or. *La Vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Bibliothèque Rivages, Paris 2016.

Deleuze G., *Che cos'è un dispositivo?* (2007), tr. it. Moscati A., Cronopio, Napoli 2019, ed. or. *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, in AA. VV., *Michel Foucault philosophe, Rencontre internationale, Paris 9, 10, 11 Janvier 1988,* Éditions du Seuil, Paris 1989.

FAO, *Global Forest Resources Assessment 2020 – Key findings*, Roma 2020, https://doi.org/10.4060/ca8753en.

Hillman J., *L'anima del mondo e il pensiero del cuore,* tr. it. Bottini A., Adelphi, Milano 2002, ed. or. *Anima Mundi: The Return of the Soul to the World*, in Hillman J. (a cura di), *Spring 1982. An Annual of Archetypal Psychology and Jungian Thought*, Spring Publications, Dallas 1982.

Perugini G. (a cura di), *Nuova dimensione: strutture*, organizzazione grafica e collab. ai testi di Bandiera R., s. n., s. l. 1969.

Perugini G., *Architettura: quntità, qualità*, Istituto di disegno e rilievo dei monumenti, Università di Roma, Roma 1963.

Perugini G., Perugini R., *La Casa Albero: un esperimento di architettura*, GB EditoriA, Roma 2018.

Rossi A., *La coscienza di poter "dirigere la natura" fonte di cultura e d'educazione nell'URSS*, in "Voce Comunista", 31, 4 agosto 1954, p. 5.

Storp S., Weber P., *Casa Sperimentale: Giuseppe Perugini, Uga de Plaisant and Raynaldo Perugini*, Architekturgalerie am Weissenhof / The Living Laboratory, Stuttgart-London 2019.

"IL RACCONTO DELL'OCCHIO SILENTE". NELLE STANZE SELVATICHE DI CEDRIC PRICE
GIORGIA AQUILAR

Alaimo S., *Undomesticated Ground: Recasting Nature as Feminist Space*, Cornell University Press, Ithaca 2000.

Clément G., *Il giardino in movimento,* Quodlibet, Macerata 2011, ed. or. *Le jardin en mouvement*, Pandora, Paris 1991.

Coccia E., *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*, il Mulino, Bologna 2018, ed. or. *La Vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Bibliothèque Rivages, Paris 2016.

de Rijke V., *Duck*, Reaktion Books, London 2008.

Doucet I., *Anticipating Fabulous Futures*, "e-flux", settembre 2019, https://www.eflux.com/architecture/overgrowth/284918/anticipating-fabulous-futures/.

Gissen D., *Subnature: Architecture's Other*

Environments, Princeton Architectural Press, New York 2009.
Hardingham S., *Cedric Price Works 1952-2003, A Forward-Minded Retrospective – Volume 1: Projects*, Architectural Association-Canadian Centre for Architecture, London 2016.
Hardingham S. (a cura di), *Cedric Price: Opera*, Wiley-Academy, Chichester 2003.
Hejduk J., *Sentences on the House and Other Sentences I and II*, in "Res: Anthropology and Aesthetics", 32, 1997, pp. 77-80.
Hejduk J., *Architectures in Love: Sketchbook Notes*, Rizzoli, New York 1995.
Hejduk J., *Such Places as Memory: Poems 1953-1996*, The Mit Press, Cambridge MA 1998.
Hollein H., *Hans Hollein: Alles ist Architektur, eine Ausstellung zum Thema Tod*, Städtisches Museum Mönchengladbach, 27 maggio-5 luglio 1970, Das Museum, Mönchengladbach 1970.
Ingraham C., *Architecture, Animal, Human: The Asymmetrical Condition*, Routledge, London-New York 2006.
Ingraham C., *Why All These Birds? Birds in the Sky, Birds in the Hand*, in Picon A., Ponte A. (a cura di), *Architecture and the Sciences: Exchanging Metaphors*, Princeton Architectural Press, New York 2003, pp. 228-253.
Koolhaas R., *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan*, Electa, Milano 2001, ed. or. *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, New York 1978.
Kodalak G., Kwinter S., *The Return of Nature*, in "Log", 49, 2020, pp. 119-121.
Le Corbusier, *Urbanistica*, Il Saggiatore, Milano 1967, ed. or. *Urbanisme*, Crès, Paris 1924.
Lyons K.M., *Vital Decomposition: Soil Practitioners and Life Politics*, Duke University Press, Durham-London 2020.
Lyotard J.-F., *Scapeland*, in "Revue des sciences humaines", 209, 1988, pp. 39-48.
Mallgrave H.F., *Gottfried Semper. Architect of the Nineteentâh Century*, Yale University Press, New Haven-London 1996.
Moss E.O., *Gnostic Architect,* The Monacelli Press, New York 1999.
Nerdinger W., Oechslin W. (a cura di), *Gottfried Semper 1803-1879. Architektur und Wissenschaft*, Prestel-Gta, München-Zürich 2003.
O'Neil G., *The Colonization of Space*, in "Physics Today", 9, 1974, pp. 33-40.
Obrist H.U. (a cura di), *Hans Ulrich Obrist and Cedric Price: The Conversation Series*, vol. 21, Walter König, Köln 2009.
Plumwood V., *The Eye of the Crocodile*, a cura di Shannon L., Australian National University Press, Canberra 2012.
Price C., *A Summertime Breeze*, in "AA Files", 5, 1984, pp. 69-74.
Price C., *Anticipatory Architecture: Cedric Price Special Issue*, in "Architect's Journal", 204 (8), 1996, pp. 20-41.
Price C., *Cedric Price*, Architectural Association, London 1984.
Price C., *Ducklands Experiment*, in "Building Design", 1071, 1991, pp. 18-21.
Price C., *Ducklands, Hamburg. Over havenfronten*, in "Oase", 35, 1993, pp. 2-7.
Price C., *Re:CP*, a cura di Obrist H.U., Birkhäuser, Basel 2003, tr. it. LetteraVentidue, Siracusa 2011.
Price C., *The Harvest of a Quiet Eye. From A Poet's Epitaph by William Wordsworth*, in Holmes A., Price C., *Andrew Holmes: Addition Folio IX*, AA Publications, London 1986.
Price C., *The Square Book*, Wiley-Academy, Chichester 2003.
Ray M.-A., *Seven Partly Underground Rooms and Buildings for Water, Ice, and Midgets*, Princeton University Press, New York 1997.
Rizzi R., Pisciella S., *John Hejduck. Bronx. Manuale in versi*, Mimesis, Milano 2021.
Rowe C., Koetter F., *Collage City*, The Mit Press, Cambridge MA-London 1978.
Summers S.J., *If London were like Venice \ Se Londra fosse come Venezia*, Damocle, Venezia 2015, ed. or. *If London Were like Venice: Oh! That It Were!*, in "The Harmsworth Magazine", 1(3), agosto 1899.
Superstudio, *Salvataggi dei centri storici italiani*, in "In: argomenti e immagini di design", 5, 1972, pp. 4-13.
Tsing A.L., *Friction: An Ethnography of Global Connection*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2005.
Tsing A.L., *The Buck, the Bull, and the Dream of the Stag: Some Unexpected Weeds of the Anthropocene*, in "Suomen Antropologi: Journal of the Finnish Anthropological Society", 42 (1), 2017, pp. 3-21.
Tsing A.L., *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2015.
Turner Smith C., *Beachy Head: With Other Poems*, J. Johnson-St. Paul's Church-Yard, London 1807.
Valéry P., *Eupalinos. L'anima e la danza. Dialogo dell'albero*, Mondadori, Milano 1947, ed. or. *Arbres*, Rousseau Frères, Bordeaux 1943.
Vidler A., *The Building in Pain: The Body and Architecture in Post-Modern Culture*, in "AA Files", 19, 1990, pp. 3-10.
von Uexküll J., Kriszat G., *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, Quodlibet, Macerata 2010, ed. or. *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen. Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten*, Springer, Berlin 1934.
Wordsworth W., *A Poet's Epitaph* (1799), in Id., *The Poems*, vol. 1, a cura di Hayden J.O., Penguin, Harmondsworth 1977, p. 396.

ARCIPELAGHI BANDITI. LA SALVIFICA SELVA DELLE ENCLAVE
ANDREA PASTORELLO

Agamben G., *Homo Sacer. Edizione integrale*, Quodlibet, Macerata 2018.
Agamben G., *Il Regno e il Giardino*, Neri Pozza, Vicenza 2019.
Agamben G., *Quando la casa brucia*, Giometti e Antonello, Macerata 2020.
Benjamin W., *I "passages" di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, Einaudi, Torino 2002.
Deleuze G., *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, Les èditions de Minuit, Paris 2002.
Ellin N. (a cura di), *Architecture of Fear*, Princeton Architectural Press, New York 1997.

Esposito R., *Termini della politica*, vol. I, Mimesis, Milano 2018.
Girard G., Lambot I., *City of Darkness: Life in Kowloon Walled City*, Watermark, London 1993.
Han B.-C. , *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*, Nottetempo, Milano 2021, ed. or. *Vom Verschwinden der Rituale. Eine Topologie der Gegenwart*, Ullstein, Berlin 2019.
Jankélévitch V., *L'avventura, la noia, la serietà*, Einaudi, Torino 2018, ed. or. *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Flammarion, Paris 1963.
Lagioia N., *La città dei vivi*, Einaudi, Torino 2020.
Li Q., *Effect of forest bathing trips on human immune function*, in "Environmental Health and Preventive Medicine", XV, 2010, pp. 9-17.
Lot-Falck É., *I riti di caccia dei popoli siberiani* (1953), Adelphi, Milano 2019, ed. or. *Les rites de chasse chez les peuples sibériens*, Gallimard, Paris 1953.
Molinari L., *Le case che saremo. Abitare dopo il lockdown*, Nottetempo, Milano 2020.
G. Morselli, *Dissipatio H.G.* (1977), Adelphi, Milano 2016.
Sailer G., *Closed Cities*, Kehrer Verlag, Berlin 2012.
Serres M., *Lucrezio e l'origine della fisica, Sellerio*, Palermo 2000, ed. or. *La Naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*, Éditions de Minuit, Paris 1977.
Sloterdijk P. , *Sfere III. Schiume*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015, ed. or. *Spharen III. Schäume*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004.
Ungers O.M., Koolhaas R., *The City in the City. Berlin: a Green Archipelago* (1977), edizione a cura di Hertweck F., Marot S., Lars Müller Publishers, Zürich 2013.

LA SELVA, SPAZIO SICURO
BEATRICE BALDUCCI

Abe H., *Ripensare la ricostruzione*, in "Lotus International", 155, 2014, pp. 88-91.
Bruy A., *Scrubsland*, Editions Xavier Barral, Paris 2018.
Cucinella M. (a cura di), *Arcipelago Italia. Progetti per il futuro dei territori interni del Paese,* Padiglione Italia alla Biennale Architettura 2018, Quodlibet, Macerata 2018.
Egan T., *Shelter for the Rural Homeless: Trees and Sky*, in "The New York Times",12 maggio 1992.
Fabrizio L., Troncy E., *Bunkers*, Infolio Editions, Gollion 2004.
Garrett B., *Bunker. Buildings for the end of times,* Simon & Schuster, New York 2020.
Hess P., *Where to live in America 2100 A.D,* in "Popular Science", 2017.
Krueger A., *Climate Change Insurance: Buy Land Somewhere Else*, in "The New York Times", 30 novembre 2018.
Lillemose J., *Building for the Total Breakdown*, in "Harvard Design Magazine", 42, 2016, pp. 134-137.
Tappan M., *Tappan on Survival*, Janus Press, Rogue River 1981.
Thoreau H.D., *Walden, or Life in the Woods*, Ticknor & Fields, Boston 1854.
Virilio P., *Bunker Archeology*, Princeton Architectural Press, New York 1994.
West C., *Fallout Shelter Handbook*, Fawcett Publication, Robbinsdale 1962.

DOMUS SYLVA: ABITARE OSCURO. CASE NELL'OMBRA
GIOVANNI CARLI

Cacciari M., *Adolf Loss e il suo angelo* (1981), Electa, Milano 2008.
Celant G., *Architettura + Design 1965-2015*, Quodlibet, Macerata 2018.
Ciorra P., Ostende F. (a cura di), *The Japanese House. Architettura e vita dal 1945 a oggi*, catalogo della mostra presso MAXXI-Museo delle Arti del XXI secolo (9 novembre 2016-26 febbraio 2017, Roma), Marsilio, Venezia 2016
Esposito R., *Le persone e le cose*, Einaudi, Torino 2014.
Foucault M., *Le parole e le cose*, BUR Rizzoli, Milano 2016; ed. or. *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris 1966.
Eco U., *La vertigine della lista*, Bompiani, Milano 2009.
Galli Michero L. M., Mazzotta M. (a cura di), *Wunderkammer. Arte, natura, meraviglia ieri e oggi*, catalogo della mostra presso Museo Poldi Pezzoli-Gallerie d'Italia Intesa Sanpaolo (15 novembre 2013-2 marzo 2014, Milano), Skira, Milano 2013.
Haag S., Sharp J. (a cura di), *Spitzmaus Mummy in a Coffin and Other Treasures*, catalogue of the exhibition at Kunst Historisches Museum Wien (6 November 2018-28 April 2019, Wien) Walther König, Köln 2018.
Jeanneret-Gris C. E. (Le Corbusier), *L'arte decorativa*, a cura di Dardi D., Quodlibet, Macerata 2015; ed. or. *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui*, G. Crés, Paris 1925.
Jencks C., *Towards a Symbolic Architecture. The Thematic House*, Rizzoli International, New York 1985.
Koolhaas R., Obrist H. U., *Project Japan. Metabolism Talks…*, Taschen, Köln 2011.
Marcenaro G., *Wunderkammer*, Nino Aragno, Torino 2013.
Mongiardino R., *Architettura da camera* (1993), a cura di Simone F., Officina Libraria, Milano 2016.
Pamuk O., *Il museo dell'innocenza*, Einaudi, Torino 2014, ed. or. *Masumiyet Müzesi*, İletişim, Istanbul 2008.
Pastor B., *Nanda Vigo. Interni '60-'70*, Abitare Segesta, Milano 2006.
Perec G., *Le cose. Una storia degli anni Sessanta*, Einaudi, Torino 2011; ed. or. *Le choses. Une histoire des années soixante*, Julliard, Paris 1965.
Praz M., *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, a cura di Cane A., I Meridiani-Mondadori, Milano 2002.
Praz M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), Sansoni, Firenze 1996.
Praz M., *La casa della vita* (1958), Adelphi, Milano 2012.
Praz M., *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli*, Longanesi, Milano 1964.
Sartre J.P., *La nausea*, Einaudi, Torino 2014, ed. or. *La nausée*, Gallimard, Paris 1938.
Sloterdjik P., *Du mußt dein Leben ändern: Über*

Anthropotechnik, Suhrkamp, Frankfurt 2009.
Stella D., *Nanda Vigo: Light Is Life*, Johan & Levi, Milano 2006.
Vitta M., *Le voci delle cose. Progetto, idea, destino*, Einaudi, Torino 2016.

ARCHE NELLA SELVA. RIFONDAZIONI
ALBERTO PETRACCHIN

Albrecht B., *Conservare il futuro. Il pensiero della sostenibilità in architettura*, Il Poligrafo, Padova 2012.
Arnol'd V. I., *Teoria delle catastrofi*, Bollati Boringhieri, Torino 2014, ed. or. *Teoriya Katastrof*, Editorial-URSS, Moscow 2004.
Bertagna A., Marini S., Menzietti G. (a cura di), *Memorabilia. Nel paese delle ultime cose*, Aracne, Roma 2015.
Coccia E., *L'arca astrale di Tomás Saraceno*, in Saraceno T., *Aria*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 2020, pp. 23-32.
Danowsky D., Viveiros de Castro E., *Esiste un mondo a venire? Saggio sulle paure della fine*, Nottetempo, Milano 2017, ed. or. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*, Cultura e Barbárie-Instituto Socioambiental, Florianópolis 2014.
Davis M., *Who Will Build the Ark*, in "New Left Review", 64, 2010, pp. 29-45.
De Carlo G., *La città e il territorio*. *Quattro lezioni*, a cura di Tuscano C., Quodlibet, Macerata 2019.
Ferrari M., Pasqual E., Bagnato A., *A Moving Border. Alpine Cartographies of Climate Change*, Columbia University Graduate School-ZKM Center, New York-Karlsruhe 2019.
Fowler C., *Seeds on Ice*, Perspecta Press, New York 2014.
Grillo S., *Venezia. La difesa a mare*, Arsenale Editrice, Venezia 1989.
Hollein H., *Alles ist Architektur*, in "Bau", 1/2, 1968, pp. 2-35.
Ishigami J., *Another Scale of Architecture*, LIXIL, Tokyo 2019.
Kircher A., *Arca Noè*, Joannem Janssonium à Waesberge, Amsterdam 1675.
Lynch K., *Il tempo dello spazio*, Il Saggiatore, Milano 1976, ed. or. *What Time Is This Place?*, The Mit Press, Cambridge MA 1972.
Moneo R. (a cura di), *Hypnos: Massimo Scolari*, Works 1980-1986, Harvard University-Rizzoli, New York 1986.
Morton T., *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016.
Nencini F., *Firenze. I giorni del diluvio*, prefazione di Mattei E., Sansoni, Firenze 1966.
Porqueddu L., *Urbs Urbis. Una spontanea e invisibile alleanza tra idea e realtà*, Quodlibet, Macerata 2020.
Rahm P., *Histoire naturelle de l'architecture. Comment le climat, les épidémies et l'énergie ont façonné la ville et les bâtiments*, Pavillon de l'Arsenal, Paris 2020.
Rousseau J.J., Voltaire, Kant I., *Sulla catastrofe. L'illuminismo e la filosofia del disastro*, a cura di Tagliapietra A., Mondadori, Milano 2004.
Scolari M., *Hypnos*, Havard University Graduate School of Design-Rizzoli, New York 1986.
Serres M., *Tempo di crisi*, Bollati Boringhieri, Torino 2010, ed. or. Temps des crises, Éditions Le Pommier, Paris 2009.
Sloterdijk P., *Sfere II. Globi*, Raffaello Cortina, Milano 2004, ed. or. *Sphaeren II. Globen*, Suhrkamp Verlag, Berlin 1999.
Superstudio, *Opere 1966-1978*, a cura di Mastrigli G., Quodlibet, Macerata 2016.
Superstudio, *Salvataggi dei centri storici italiani*, in "In: argomenti e immagini di design", 5, 1972, pp. 4-13.
Thom R., *Stabilità strutturale e morfogenesi*, Einaudi, Torino 1980, ed. or. *Stabilité structurelle et morphogenèse*, 1973.

LA SELVA COME INFRASTRUTTURA. STRATEGIE PER LA COSTRUZIONE DI NUOVE ALLEANZE
CHIARA PRADEL

AA. VV., *Where are Europe's last primary forest?* in "Diversity and Distributions", vol. 24, 10, 2018, pp. 1426-1439.
Abati A., *TAV in Mugello. Sguardi da un territorio compromesso,* in Foschi G., Dall'Asta A. (a cura di), *Il Paesaggio Tradito. Sguardi da un territorio compromesso,* Galleria San Fedele, Milano 2005.
Ausbel J., Herman R., *Cities and their vital systems: infrastructure past, present, and future*, National Academy, Washington DC 1988.
Scaglione P., Ricci M. (a cura di), *A22. Nuove ecologie per infrastrutture osmotiche*, List, Trento 2013.
Berger A., *Scaling Infrastructure,* Princeton Architectural Press, New York 2003.
Branzi A., *Riportiamo gli animali al centro del progetto urbano*, in "Domusweb", www.domusweb.it/it/architettura/2018/05/31/andrea-branzi-riportiamo-gli-animali-al-centro-del-progetto-urbano.html.
Braungart M., McDonough W., *Cradle to cradle. Re-making the way we make things,* Vintage, London 2009.
De Jong. E., *Der Garten als dritte Natur,* in Kowarik I., Schmidt E., Sigel B. (a cura di) *Naturschutz und Denkmalpflege. Wege zu einem Dialog im Garten,* Hochschulverlag, Zürich 1998, pp. 17-27.
Dixon Hunt J., *Greater Perfections: The Practice of Garden Theory,* University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2000.
Körner S., Kowarik I. (a cura di), *Wild Urban Woodlands. New Perspectives for Urban Forestry,*Springer, Berlin 2005.
Mazzocut-Mis M., *Voyeurismo tattile. Un'estetica dei valori tattili e visivi,* il nuovo melangolo, Genova 2002.
Mit Center for Advanced Urbanism, *Infrastructural Monument,* Princeton Architectural Press, New York 2016.
Tavares P., *In the Forest Ruins,* in AA. VV., *Superhumanity. Design of the Self*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2018, pp. 293-304.

CONTROFIGURE. LO SPECCHIO GIUNGLA DI JUAN DOWNEY
LORENZO LAZZARI

Baudrillard J., *Per una critica dell'economia politica del segno* (1972), Mimesis, Milano 2010.
Carneiro da Cunha M., Vilalta H., *Yanomami, Let's Talk*, in "Afterall", 37, 2014, pp. 28-37.
Clastres P., *La società contro lo Stato. Ricerche di antropologia politica* (1974), Feltrinelli, Milano 1977.
Downey J., *Feedback (About the Basic Text)*, in Mercader A. (a cura di), *Vídeo. El temps i l'espai. Sèries Informatives 2*, COAC, Barcelona 1980, pp. 2-6.
Downey J., *Technology and Beyond*, in "Radical Software", vol. 2, 5, 1972, pp. 2-4.
Downey J., *Travelogues of Video Trans Americas*, in Korot B., Schneider I. (a cura di) *Video Art. An Anthology*, New York-London 1976, pp. 38-39.
Foucault M., *Eterotopia* (1984), E-book, Mimesis, Milano-Udine 2010.
Goddard M., *Guerrilla Networks. An Anarchaeology of 1970s Radical Media Ecologies*, Amsterdam University, Amsterdam 2018.
González J., *Beyond Technology. Juan Downey's Whole Earth*, in "Afterall", 37, 2014, pp. 14-27.
González J., *From Utopia to Abdication. Juan Downey's Architecture Without Architecture*, in Bessa A.S. (a cura di), *Beyond the Supersquare. Art and Architecture in Latin America after Modernism*, Fordham University, New York 2014, p. 119-134.
González J., *Juan Downey's Communications* Utopias, in "Indipendent Curators International", https://curatorsintl.org/images/assets/julieta_gonzalez.pdf.
González J., Rivera Ramos J. (a cura di), *Juan Downey, 1940-1993*, MP, Mexico City 2019.
Guagnini N., *Feedback in the Amazon*, in "October", 125, 2008, pp. 91-116.
Jesi F., *Il tempo della festa*, a cura di Cavalletti A., Nottetempo, Milano 2013.
Jonsson H., *Cracking up an Alligator. Ethnography, Juan Downey's Videos, and Irony*, in "Journal of Surrealism and the Americas", vol. 6, 1, 2012, pp. 61-86.
Kaizen W., *Against Immediacy. Video Art and Media Populism*, Darmouth College, Hanover, 2016.
Lizot J., *Diccionario enciclopedico de la lengua yãnomãmi*, Vicariato Apostólico, Puerto Ayacucho 2004, pp. 379-380.
Lizot J., *Tales of the Yanomami. Daily Life in the Venezuelan Forest* (1976), Cambridge University, Cambridge 1991.
Meigh-Andrews C., *A History of Video Art* (2006), Bloomsbury, NewYork-London 2014.
Paslor J. (a cura di), *Juan Downey. Vídeo porque TeVe*, Visual, Santiago de Chile 1987.
Rancière J., *La partizione del sensibile. Estetica e politica* (2000), Derive e Approdi, Roma 2016.
Schneider A., *Three Modes of Experimentation with Art and Ethnography*, in "The Journal of the Royal Anthropological Institute", vol. 14, 1, 2008, pp. 171-194.
Shamberg M., Raindance Corporation, *Guerrilla Television*, Holt-Rinehart and Winston, New York 1971.

METABOLISMI SELVAGGI. I DOMEBOOK E LE RICETTE PER COABITARE LA WILDERNESS
FRANCESCA ZANOTTO

Baer S., *Dome Cookbook*, Cookbook Fund-Lama Foundation, Corrales 1967.
Brand S., *The Whole Earth Catalog*, Portola Institute, Menlo Park 1968.
Buckminster Fuller R., *Operating Manual for Spaceship Earth*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1969.
Buckminster Fuller R., Marks R.W., *The Dymaxion World of Buckminster Fuller* (1960), Anchor Press, Garden City 1973.
Jaque A., Munuera I.L., *The Transscalar Architecture of COVID-19*, film, 2020.
Kahn L., *Domebook 2*, Shelter Publications, Bolinas 1971.
Kahn L., *Domebook One*, Shelter Publications, Bolinas 1970.
Kahn L., *Domes*, Shelter Publications Website, 1989, https://www.shelterpub.com/.
Kahn L., *Shelter*, Shelter Publications, Bolinas 1973.
Neihardt J.G. , *Alce Nero parla*, Adelphi, Milano 1968, ed. or. *Black Elk Speaks*, William Morrow & Company, New York 1932.
Tansley A.G., *The use and abuse of vegetational concepts and terms*, in "Ecology", 16, 1935, pp. 284-307.

LA SELVA COME METODO. DUE CASE DI VITTORIO GIORGINI
ELISA MONACI

Architectures non Standard, Catalogo della mostra tenutasi al Centre Pompidou, 10 dicembre 2003-1 marzo 2004, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2003.
Del Francia M. (a cura di), *Vittorio Giorgini architetto. Morfologia-Topologia-Spaziologia*, Catalogo della mostra a Palazzo Minucci Solaini-Pinacoteca Pubblica, 9 settembre-8 ottobre 2006, Generazioni in Arte, Volterra 2006.
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 "ANAΓKH. Cultura, storia e tecniche della conservazione", 14, giugno 1996, pp. 70-81.
Giorgini V., *Early Experiments in Design Derived from Study of Nature's Morphologies*, in "Internetional Journal of Space Structures", vol. 11, New York 1996, pp. 57-67.
Giorgini V., *Formes et formation*, in "Le carré bleu", 1, 1992, pp. 20-21.
Giorgini V., *Imparare dalla natura*, in "ART APP", 3, 2010, pp. 5-7.
Giorgini V., *Ipotesi per un habitat più naturale*, catalogo della mostra tenutasi a Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 7-27 dicembre 1968, Siaca, Cento 1968.
Giorgini V., *Spatiology. The Morphology of the Natural Sciences in Architecture and Design / Spaziologia. La morfologia delle scienze naturali nella progettazione*, L'Arca Edizioni, Milano 1995.

Giorgini V., *Testimonianza*, in Mascagni R. (a cura di), *Giovanni Battista Giorgini e il suo tempo 1898-1971*, Polistampa, Firenze 2009, pp. 27-50.
Gresleri G., *La natura come modello*, in "Parametro", 237, gennaio-febbraio 2002, p. 2.
Riani P., *Una casa scultura*, in "Ville Giardini", 32, agosto 1970, pp. 2-8.
Salotti N., *Come vivremo?*, in "Interni", 50, febbraio 1971, pp. 25-27.

A PLACE IN THE WILDERNESS, WILDERNESS IN PLACE
STAMATINA KOUSIDI

Agamben G., *The Open: Man and Animal*, Stanford University Press, Stanford 2004, or. ed. *L'aperto: l'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
Borasi G., Zardini M., *Demedicalize Architecture*, in Id. (edited by), *Imperfect Health. The Medicalization of Architecture*, Canadian Centre of Architecture-Lars Müller Publishers, Zürich 2012.
Colomina B., *X-Ray Architecture*, Lars Müller Publishers, Zürich 2019.
Frampton K., *In Search of the Modern Landscape*, in Wrede S., Adams W.H. (edited by), *Denatured Visions. Landscape and Culture in Twentieth Century*, The Museum of Modern Art, New York 1991, pp. 42-61.
Geddes R., *The Nature of the Built Environment*, in "Progressive Architecture", June 1974, pp. 72-81.
Giedion S., *Befreites Wohnen / Liberated Dwelling*, edited by Geiser R., Lars Müller Publishers, Zürich 2019, or. ed. *Befreites Wohnen*, Orell Füssli Verlag, Zürich-Leipzig 1929.
Guy S., Farmer G., *Reinterpreting Sustainable Architecture: The Place of Technology*, in "Journal of Architectural Education", LIV, 3, 2001, pp. 140-148.
Hauptmann D., Neidich W. (edited by), *Cognitive Architecture: From Bio-politics to Noo-politics; Architecture and Mind in the Age of Communication and Information*, 010 Publishers, Rotterdam 2010.
Janson A., Tigges F., *Fundamental Concepts of Architecture: The Vocabulary of Spatial Situations*, Birkhäuser, Basel 2014.
Kallipoliti L., *No More Schisms*, in "Architectural Design – EcoRedux", 208, 2010, pp. 14-23.
Lanthier I., Olivier L., *The Construction of Environmental Awareness*, in Darier E. (edited by), *Discourses of the Environment*, Wiley-Blackwell, Hoboken 1998, pp. 63-78.
Le Corbusier, *P. Jeanneret, Œuvre Complète*, vol. 1: 1910-1929, Editions Girsberger, Zürich 1935.
Macdonald H., *Animals Are Rewilding Our Cities. On YouTube, at Least*, in "The New York Times Magazine", 15 April 2020, https://nyti.ms/2RDqwkw, accessed 26 December 2020.
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, 2017, pp. 46-50.
Picon A., *Nature, Infrastructures, and the Urban Condition*, in Mostafavi M., Doherty G. (edited by), *Ecological Urbanism*, Lars Müller Publishers, Zürich 2016, pp. 534-35.
Rahm P., *Architecture Météorologique*, Archibooks, Paris 2009.
Schoenefeldt H., *The Crystal Palace, Environmentally Considered*, in "arq: Architectural Research Quarterly", XII, 3/4, 2008, pp. 283-94.
Scott Cohen P., Naginski E. (edited by), *The Return of Nature: Sustaining Architecture in the Face of Sustainability*, Routledge, London-New York 2014.
Sloterdijk P., *Atmospheric Politics*, in Latour B., Weibel P. (edited by), *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, The Mit Press, Cambridge MA 2005, pp. 944-51.
Tavares P., *In the Forest Ruins,* in AA. VV., *Superhumanity. Design of the Self*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2018, pp. 293-304.
Valen D., *On the Horticultural Origins of Victorian Glasshouse Culture*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", LXXV, 4, 2016, pp. 403-23.
VanderGoot J., *Architecture and the Forest Aesthetic. A New Look at Design and Resilient Urbanism, Routledge*, London-New York 2018.
Zaera-Polo A., *The Politics of the Envelope. A Political Critique of Materialism*, in "Log", XVII, 13/14, 2008, pp. 77-105.

BIOGRAFIE

GIORGIA AQUILAR
Assegnista di ricerca all'interno dell'Infrastruttura di Ricerca Integral Design Environment (Ir.ide) – Centro Editoria Publishing Actions and Research Development (Pard) dell'Università Iuav di Venezia, postdoc-scholar alla Bauhaus-Universität Weimar e lecturer in Teoria dell'architettura alla Berlin International University. Si occupa di teorie della progettazione architettonica e urbana.

BEATRICE BALDUCCI
Dottoranda in Architectural Urban and Interior Design (AUID) al Politecnico di Milano, con una tesi dal titolo *A Safe Space. Exploring design possibilities in preparing for emergencies*. Si occupa del progetto di architettura in relazione a contesti di rischio ed emergenza, indagando le possibilità progettuali e le metodologie che stanno alla base della preparazione per una possibile catastrofe.

MARCO BROCCA
Professore Associato di Diritto amministrativo all'Università del Salento e membro del comitato scientifico delle collane "Diritto e ambiente" (Aracne) e "Legal Issues in Transdisciplinary Environmental Studies" (Springer) e della "Revista Catalana de Dret Ambiental-RCDA". Si occupa di diritto dell'ambiente, diritto del patrimonio culturale, diritto del governo del territorio, diritto dei beni comuni.

GIOVANNI CARLI
Assegnista di ricerca all'interno dell'Infrastruttura di Ricerca Integral Design Environment (Ir.ide) – Centro Editoria Publishing Actions and Research Development (Pard) dell'Università Iuav di Venezia e professore a contratto in Design contemporaneo presso l'Università degli Studi di Genova. Si occupa del potere dell'architettura restituito quale racconto complesso di (di)segni, testi e immagini, con approfondimenti sulle pratiche e tendenze dell'editoria italiana contemporanea.

FULVIO CORTESE
Professore Ordinario di Diritto amministrativo all'Università di Trento, è membro del Gruppo europeo di diritto pubblico, coordinatore del comitato scientifico del Centro Documentazione e Ricerca famiglia Trentin di Venezia, e direttore, con R. Bin e A. Sandulli, della Collana "Studi di diritto pubblico" (FrancoAngeli). È membro del consiglio direttivo delle riviste "Le Regioni", "Munus" e "Diritto costituzionale", e dell'advisory board di Pólemos-Journal of Law, Literature and Culture. Si occupa di giustizia amministrativa, diritto regionale e degli enti locali e storia del diritto pubblico.

STAMATINA KOUSIDI
Ricercatrice in Composizione architettonica e urbana al Politecnico di Milano, membro dell'Architectural Humanities Research Association (AHRA). I suoi interessi di ricerca sono focalizzati sulle teorie e tecniche dell'architettura moderna e contemporanea con enfasi sugli aspetti ambientali dell'organismo architettonico.

LORENZO LAZZARI
Dottorando in Storia dell'arte, cinema e media audiovisivi presso l'Università degli Studi di Udine. Investiga le relazioni politiche che intercorrono tra immagini in movimento e spazio. Nel 2021 è stato residente presso il MACBA con la ricerca *Video-Nou/Servei de Vídeo Comunitari: la práctica vídeo como espacio político*, Barcelona 1977–83.

JACOPO LEVERATTO
Ricercatore in Architettura degli Interni e Allestimento presso il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano. Attualmente Principal Investigator del progetto di ricerca HERA *en/counter/points*, concentra le sue ricerche sullo studio dell'abitabilità dello spazio architettonico e urbano. Autore di numerosi saggi e articoli, è Associated Editor di *ii-journal: The International Journal of Interior Architecture + Spatial Design*, membro del consiglio di redazione delle riviste *Stoà* e *ARK* e corrispondente di *Op. Cit. Selezione della critica d'arte contemporanea*.

SARA MARINI
Professoressa Ordinaria in Composizione architettonica e urbana all'Università Iuav di Venezia, responsabile per il Prin "Sylva" dell'unità operativa di Venezia, direttice di "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory" e delle collane editoriali "Àncore", "Carte blanche" e "Quodlibet studio. Città e paesaggio. In teoria". Si occupa di teorie della progettazione architettonica e di strategie di riciclaggio della città.

ELISA MONACI
Dottoranda in Paesaggio e Ambiente presso il Dipartimento di Architettura e Progetto di Sapienza Università di Roma con una tesi dal titolo *Il kitsch nel progetto contemporaneo. Paesaggi artificiali, domesticità, nature*. È collaboratrice presso il Centro Editoria Pard (Publishing Actions and Research Development) del Dipartimento di Culture del progetto, Università Iuav di Venezia.

VINCENZO MOSCHETTI
Architetto, dottore di ricerca, assegnista di ricerca in Composizione architettonica e urbana all'Università Iuav di Venezia nell'ambito del Prin "Sylva" (2021-22 progetto dal titolo *Venezia. Mappe e avamposti della selva*; 2020-21 progetto dal titolo *Avamposti. Architetture teoriche e concrete della selva*). I suoi principali interessi riguardano i campi della teoria e della composizione architettonica, in particolare il rapporto tra il progetto, il mondo delle acque e i sistemi vegetali.

ALBERTO PETRACCHIN
Dottorando in Composizione architettonica, urbana e degli interni presso il Politecnico di Milano, con una tesi dal titolo *Architettura arca. Strategie di sospensione dello spazio*. Collaboratore presso il Centro Editoria Pard (Publishing Actions and Research Development) del Dipartimento di Culture del progetto, Università Iuav di Venezia.

GIUSEPPE PIPERATA
Professore Ordinario di Diritto amministrativo nell'Università Iuav di Venezia, dove tiene gli insegnamenti di Diritto Amministrativo, Diritto urbanistico e Diritto dell'ambiente nell'ambito dei corsi della filiera di Pianificazione. È membro del CdA della Fondazione universitaria Iuav. È membro del Comitato tecnico scientifico Musei e economia della cultura del Ministero della cultura. È direttore di Munus e nel comitato di direzione di Aedon. Temi di ricerca principali: riforme amministrative; statuti giuridici della città; patrimonio culturale.

CHIARA PRADEL
Dottoranda in Architectural Urban Interior Design (AUID) al Politecnico di Milano con una tesi dal titolo "Monumental Grounds. Infrastructure, Construction Sites, Landscape". Si occupa dal 2005 di progettazione del paesaggio in ambito internazionale. La sua ricerca attuale riguarda i movimenti di suolo originati dai grandi cantieri infrastrutturali e indaga i cambiamenti che essi producono nel paesaggio.

ALESSANDRO ROCCA
Professore Ordinario in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura e Studi urbani del Politecnico di Milano, è coordinatore del Dottorato AUID (Architectural Urban Interior Design), fondatore e direttore della rivista "Fuoco amico", co-designer del *Cereal Cluster* di Milano, capo progetto della ricerca *Masterplan Bovisa*. Tra i suoi temi di studio e di progetto, il rapporto tra architettura e infrastrutture, il ritorno della selva, il ruolo del progetto nella ricerca scientifica.

GABRIELE TORELLI
Assegnista di ricerca all'interno dell'Infrastruttura di Ricerca Integral Design Environment (Ir.ide) – Centro studi Valorizzazione_Value Activators in Urban Landscape and Territory (Vault) dell'Università Iuav di Venezia e docente a contratto di Diritto amministrativo presso la stessa università. Si occupa di beni pubblici, patrimonio immobiliare dello Stato, governo del territorio, partenariati pubblico-privati.

FRANCESCA ZANOTTO
Assegnista di ricerca all'interno dell'Infrastruttura di Ricerca Integral Design Environment (Ir.ide) – Centro Editoria Publishing Actions and Research Development (Pard) dell'Università Iuav di Venezia. Si occupa delle implicazioni ecologiche del progetto d'architettura e della relazione tra economia circolare e cultura progettuale.

Finito di stampare
nel mese di dicembre 2021
da Digital Team – Fano (PU)