

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 luav di Venezia, che si è tenuto il 13 novembre 2020.

EDITORE

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

DIRETTA DA

Sara Marini
Università luav di Venezia

COMITATO SCIENTIFICO

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

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

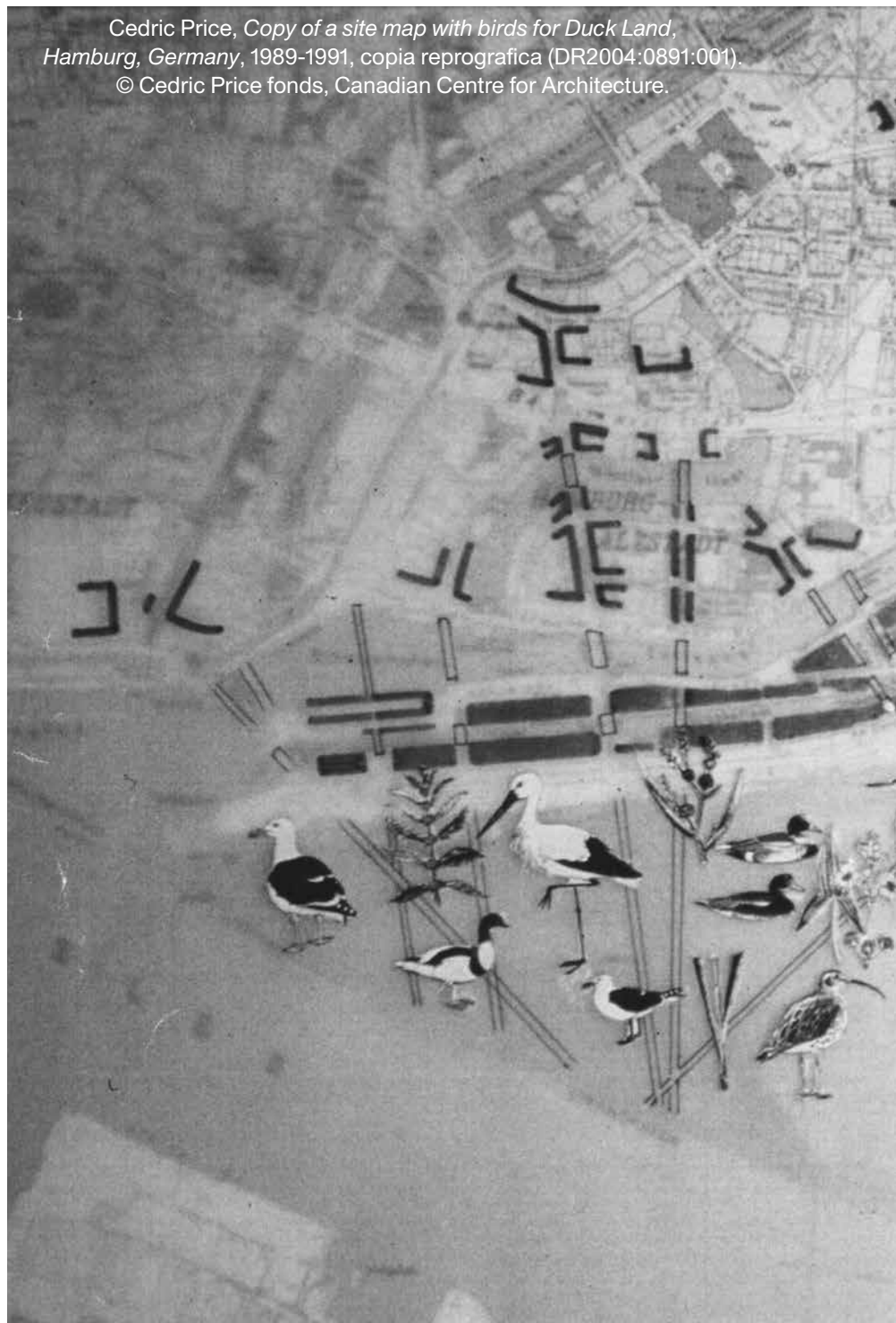
GIORGIA AQUILAR

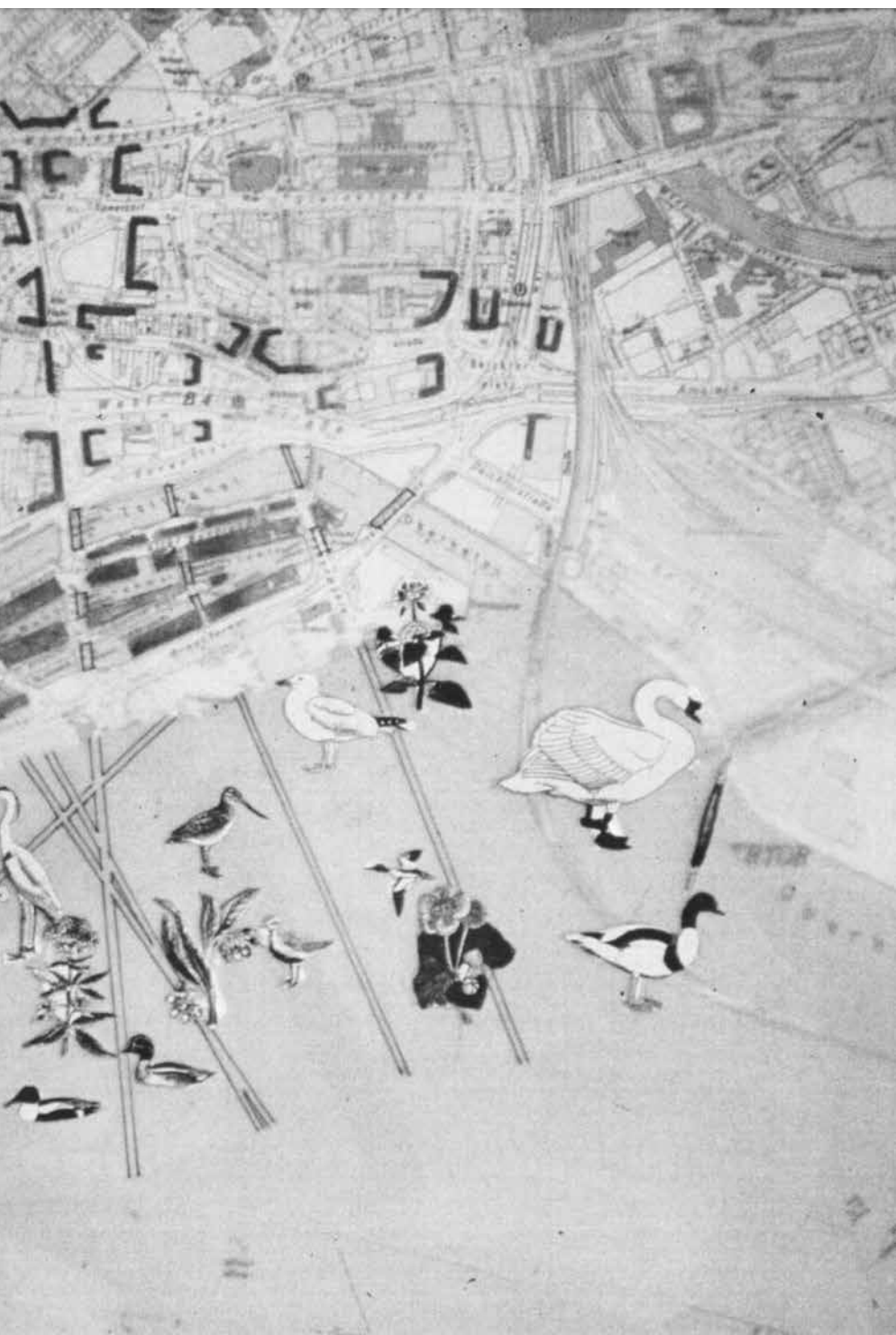
The harvest of the silent eye. Con queste parole Cedric Price identifica il metronomo esposto alla mostra *Mean Time*, inaugurata al Canadian Centre for Architecture di Montréal allo scadere del secolo scorso ¶. Parafrasando l'*Epitaffio di un poeta* di William Wordsworth, in cui passato e presente sono "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 L 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'analogia 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'inselvaticimento, 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 permane¹¹. 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 Alaimo¹². 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”¹³ – 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”¹⁴. 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 Venezia¹⁵. Se in un componimento dedicato alla città di lagune Hejduk celebra le “voci di uccelli e uomini”¹⁶, 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”¹⁷, 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.✱ 1

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*✱ 1.

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✱ 1, lasciando spazio all’infestante – vegetale, animale, più-che-umano – come possibilità per il futuro✱ 1.

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 “sollevio”✱ 1. 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-sommersibili, 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 ∞ ‡, allorché la domanda posta è se di questi presidi di attraversamento, non utilizzati dalle persone, si possano appropriare i volatili selvatici ∞ ∞. 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”:

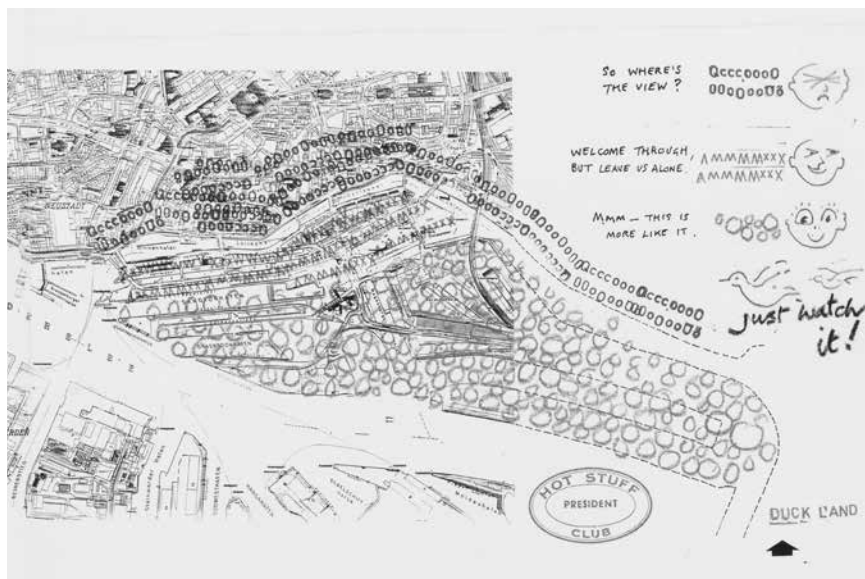
Distanze calcolate entro il raggio di venti minuti dal sito indicano un accesso variegato, che include elicotteri, traghetto, biciclette e pedoni. 156 ettari di vecchie zone industriali e portuali sono sgomberati, depurati e riportati ai livelli di marea dei fiumi con fondale sabbioso. Le vecchie fondamenta 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. ∞ ‡

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* ∞ ‡ 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 ∞ ‡.

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” ∞ ‡. 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. ∞ *

© 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" ↓ Λ, 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 ↓ L 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* ↓ E. 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 ↓ λ. 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-

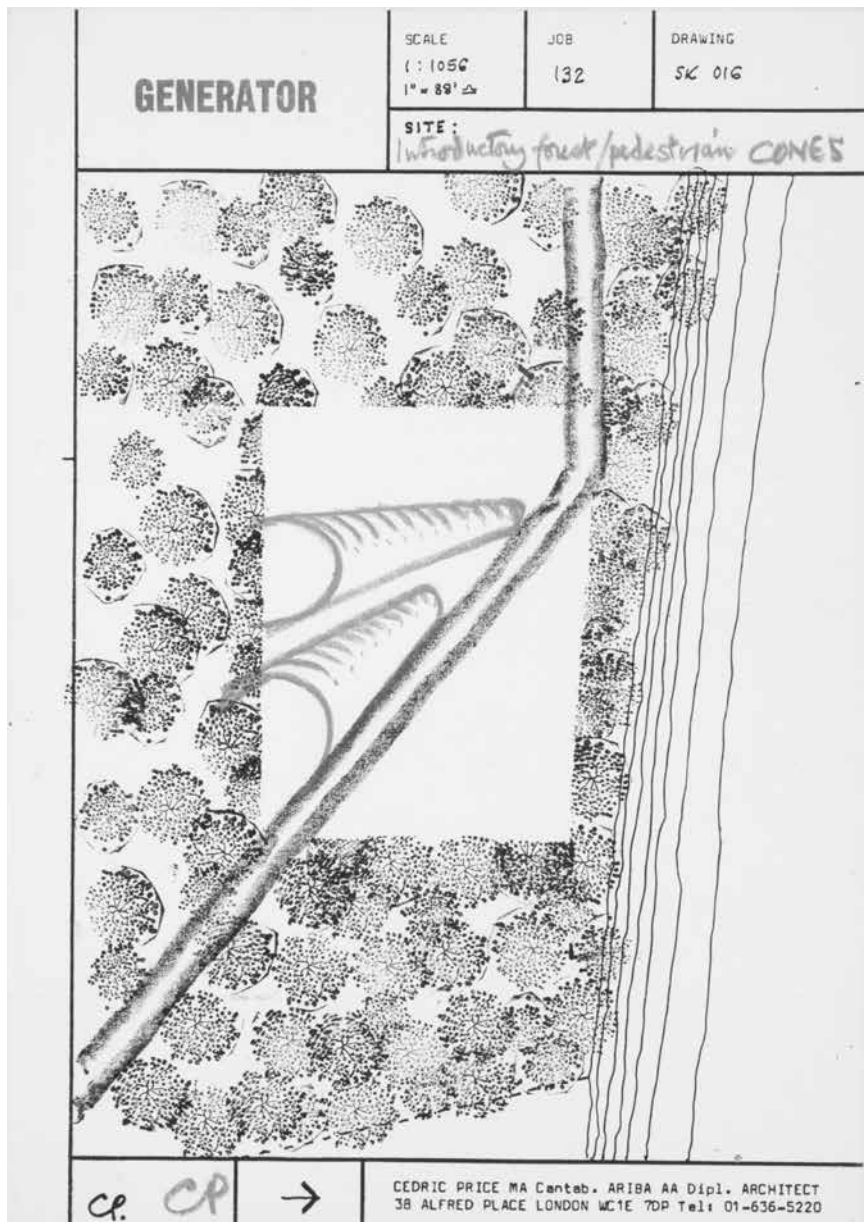
ferenza in superficie, quasi a suggerire un'auspicabile espansione dei regni selvatici attraverso terreni artificiali rialzati o sottoposti: oltre la *frontiera del cielo* celebrata dal manifesto retroattivo di Rem Koolhaas $\text{A} \text{H}$ o giù negli "spazi scolpiti e volumetrici" $\text{A} \text{H}$ delle *stanze sotterranee* d'Italia attraversate da Mary-Ann Ray $\text{A} \text{H}$. 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" $\text{A} \text{H}$ 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" $\text{A} \text{L}$ abitato dagli uccelli, che agiscono come "significante formale del non-umano" $\text{A} \text{L}$. Per estrusione o per estrazione, l'*Umwelt* $\text{A} \text{H}$ dei volatili acquatici ai quali Price dedica *Duck Land* moltiplica la città-selva in una sequenza di stanze nel vuoto.

TEMPI DELLA SELVA

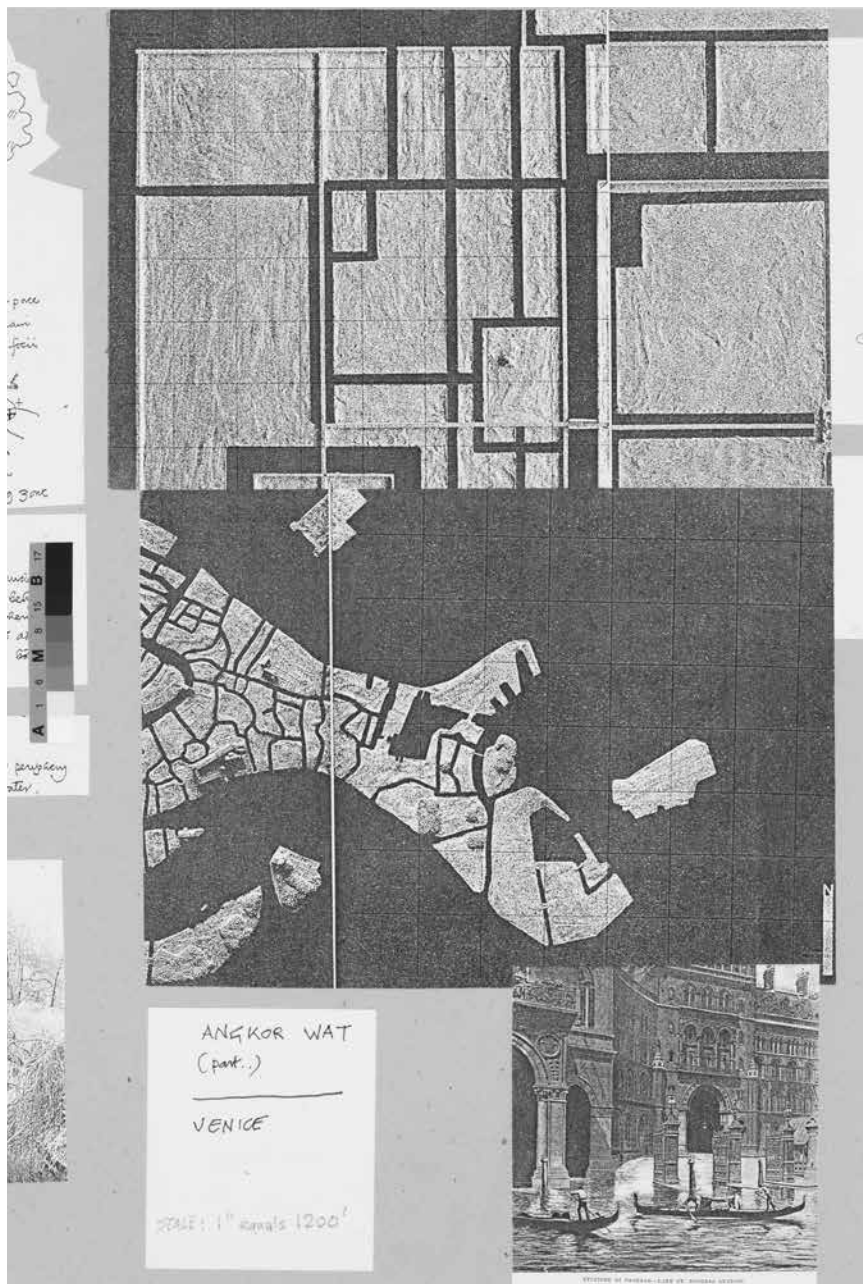
Attraverso i fondali, i giunchi, i cieli di Amburgo, Price predispone un'architettura che si inabissa, si radica e si innalza. Le sue *stanze* sono camere di risonanza, in cui si propaga una selvaticità che sfugge alla polarità che Anthony Vidler – in una trasposizione del pensiero di Elaine Scarry dal 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 $\text{A} \text{H}$. 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* $\text{A} \text{H}$ – 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 $\text{L} \text{H}$: 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 iscritti 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 $\text{L} \text{H}$.

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 $\text{L} \infty$. 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 $\text{L} \downarrow$. 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" $\text{L} \uparrow$. 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 colombe che vi si sovrappongono $\text{L} \text{L}$. Se nel 1978 *Collage City* aveva accostato le scenografie potenzialmente interminabili delle stesse Procuratie Vecchie a una Amburgo di carta $\text{L} \text{t}$, 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 $\text{L} *$.

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* 1 ¶ 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 1 1. 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" 1 ¶ 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 1 ¶. 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" 1 ¶, Angkor Wat è "svanita nella giungla perché non era più necessaria" 1 ¶. 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* 1 ¶. 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" 1 ¶; 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" 1 ¶. 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. 1 *

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 1 ¶, 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 $\mathbb{L}$, 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” * $\mathbb{Y}$ 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, Hans 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. Piscicella, *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. Obrist (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. Piscicella, *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, autumn 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. Sotrsass, *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).

LY 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).

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

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

LY 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.

LY "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).

LY 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.

LY 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.

LY Si veda W. Nerdinger, W. Oechslin (a cura di), *Gottfried Semper 1803-1879. Architektur und Wissenschaft*, Prestel-Gra, 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.

LY 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.

LY 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.

LY 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).

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

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

LY "[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.

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

LY "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. 11.

LY "The architecture of Angkor Wat was at a pinnacle in the tenth, ninth, or eighth 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.

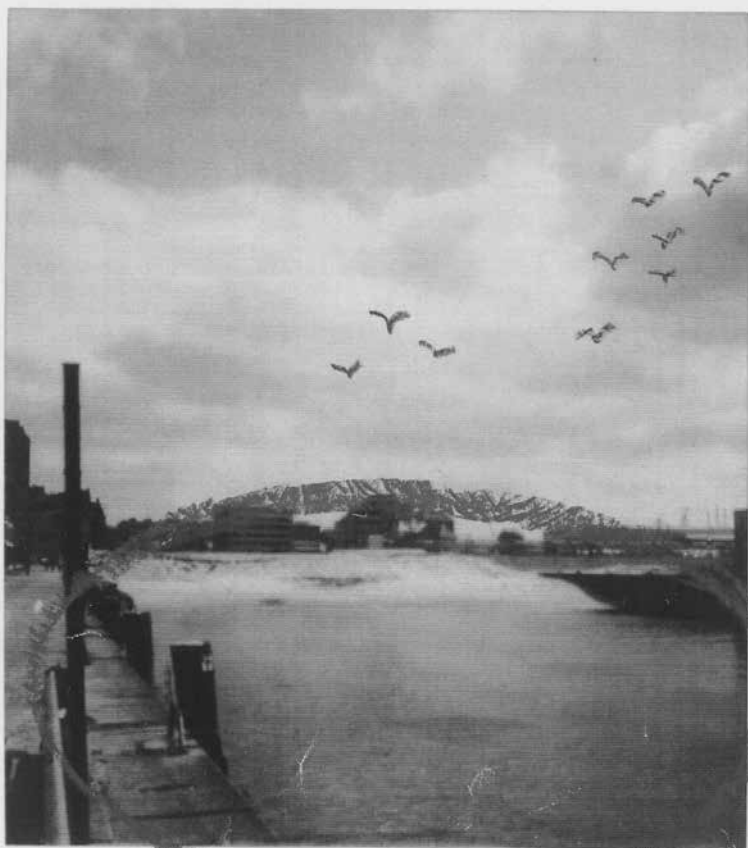
LY "[T]he regenerative capacity of the selva relies on organic decay, impermanence, decomposition, and even fragility that complicates modernist, biopolitically oriented bifurcations of living and dying". K.M. Lyons, *Vital Decomposition: Soil Practitioners and Life Politics*, Duke University Press,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

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

LY *Ibid.*

LY "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.



A hint of things
to come?

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

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