

NELLA SELVA. XII TESI

A CURA DI

SARA MARINI

Mimesis

NELLA SELVA. XII TESI
a cura di Sara Marini

Le dodici riflessioni raccolte nel libro
conseguono dalla redazione di dodici tesi di
laurea magistrale in Architettura.
Undici tesi sono state discusse tra il 2018 e
il 2020 presso l'Università Iuav di Venezia,
relatrice prof.ssa Sara Marini. La tesi di Arianna
Mondin è stata discussa nel 2018 presso
l'Akademie der bildenden Künste Wien, relatrice
prof.ssa Angelika Schnell, correlatori prof.ri
Luciano Parodi e Sara Marini.

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

PRIMA EDIZIONE
ottobre 2021

ISBN
9788857582290

DOI
10.7413/1234-1234006

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

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

LAYOUT GRAFICO
bruno, Venezia

IMPAGINAZIONE
Alberto Petracchini

© 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

NELLA SELVA.
XII TESI

6—18 INTRODUZIONE.
ENTRANDO NELLA SELVA
SARA MARINI

LOGOS E LOGO

20—45 L'ALTRO GENIUS LOCI
TERESA GARGIULO

46—70 IL LOGOTIPO
TRA ARCHITETTURA E MODA
DAMIANO URBANI

DI CARTA E DI TERRA

72—93 PROGETTO E DESTINO
ALBERTO PETRACCHIN

94—120 ARCHITETTURA DI UN VILLAGGIO
ALJOŠA MARKOVIĆ

IN PRINCIPIO ERA IL PETROLIO POI,
LUDICAMENTE, SI ARRIVÒ ALLA SELVA DIGITALE

122—137 ARCHITETTURA DI PETROLIO
ARIANNA MONDIN

138—160 SPAZI DEL LUDICO.
DISCOTECHE E CLUBS COME
FRAMMENTI DI SELVA URBANA
GIACOMO DE CARO

ENCLAVE E ARCHITETTUROFAGIE

- 162 — 181 ARCIPELAGO ENCLAVE.
LE CHIAVI DEL PARADISO
ANDREA PASTORELLO
- 182 — 206 ARCHITETTURE COMMESTIBILI.
VERSO ALTRE ECOLOGIE
DEL PROGETTO
EGIDIO CUTILLO

CONTRO! MONUMENTI E DISSENSI

- 208 — 235 ~~VITA, MORTE, MIRACOLI,~~
VENTURE E MONUMENTI
GIUSEPPE RICUPERO
- 236 — 262 LA PROTESTA COME FORMA DI
PROGETTO
MARTINA DUSSIN

AFFEZIONI, COLLEZIONI, CASE

- 264 — 291 CASE SPARSE.
UNA STORIA FAMILIARE
GABRIELE MORONA
- 292 — 306 GLI SPAZI DELLA COLLEZIONE
GIULIA VACCARI
- 308 — 311 BIBLIOGRAFIE

AFFEZIONI, COLLEZIONI, CASE

VI

GLI SPAZI DELLA COLLEZIONE

GIULIA VACCARI

Il collezionismo è un fenomeno di cui tanto si è detto. Walter Benjamin (1892-1940) è stato il primo a darne una definizione che si riferisca all'ampiezza del fenomeno: non soltanto una raccolta ordinata di oggetti con un qualche intrinseco valore, ma una "lotta contro la dispersione"✠, un atto magico, uno scontro contro il tempo e l'universo, che porta alcuni individui a salvare certi oggetti affinché non si disperdano in una selva indistinta e vaga dei ricordi e di ciò che è stato. Un'opera di salvataggio ad opera dell'uomo, un percorso conoscitivo lontano da un metodo scientifico, che si basa su un formularsi di interrogativi derivanti dal tentativo, tutto umano, di mettere a sistema frammenti diversi di realtà attraverso processi analogici.

L'atto collezionistico è un'iscrizione benjaminiana in un cerchio magico✧: gli elementi si svincolano da una schiavitù funzionale, sono liberi di diventare inutili, senza più uno scopo. La loro mancanza di utilità specifica equivale a una perdita di significato: non importa più cosa fossero e a cosa servissero in precedenza, entrano a far parte di un nuovo disegno più ampio e chiaro, a volte, soltanto a chi colleziona.

Non bisogna tuttavia dimenticare che condizione necessaria all'esistenza di una collezione, anche se certamente non sufficiente, è la presenza dello spazio nel quale gli elementi possano essere raccolti tutti assieme, essere giustapposti e messi in risonanza tra di loro. Come afferma Robert Venturi, d'altronde, il contesto, estendibile a progetto architettonico e spaziale, può intervenire all'attribuzione di un significato✚, ad un tutto organico composto da parti diverse. Questo per dire che come e dove si mostra una collezione è importante tanto quanto ciò che si colleziona. Fantasia e interpretazione della realtà diventano un racconto messo in scena dal collezionista che si mostra e si esplicita soltanto nel percorrere uno spazio dimensionale e concreto, che permetta il dipanarsi del *fil-ruoge*, sotteso a qualunque collezione.

IL SARCOFAGO DI SPITZMAUS✠

Un esempio pratico è l'installazione presentata nel 2020, nel Podium della Fondazione Prada di Milano, da un duo inconsueto di curatori – Wes Anderson, regista, e Juman Malouf, illustratrice. I due si interrogano dichiaratamente sull'atto collezionistico e sull'atto di esporre una collezione. Così, più di 500 reperti provenienti dalle collezioni imperiali asburgiche, normalmente esposte nei due musei gemelli di Vienna – il Kunsthistorisches Museum e il Naturhistorisches Museum – sono state disposte in un ambiente in penombra, dove varchi e aperture si intersecano, non permettendo al visitatore di soffermare lo sguardo su un

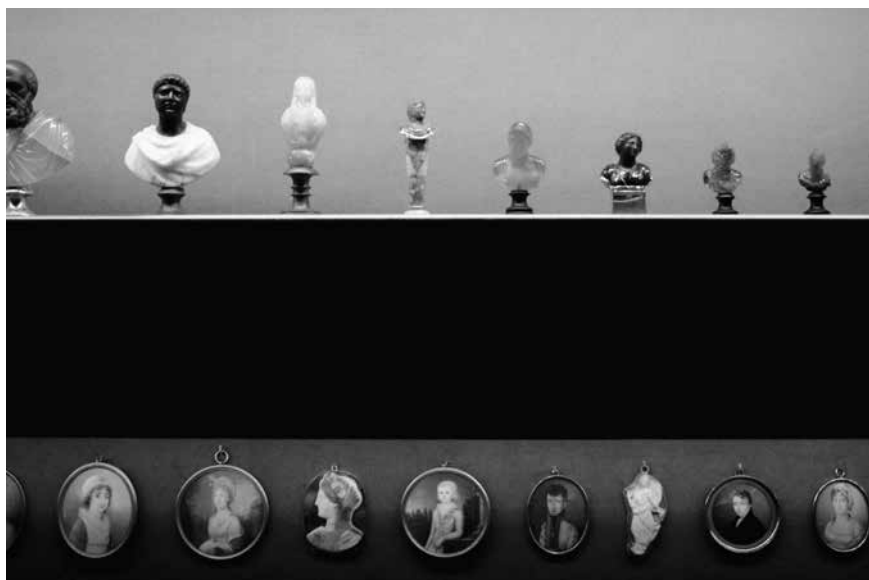
singolo oggetto. Il fruitore, paradossalmente invitato a perdersi in un stanza organizzata secondo un rigoroso schema geometrico, si ritrova a fare i conti con una perplessità che deriva dagli interrogativi posti dall'allestimento. Un porta sigarette azzurro del Weiner Rennver Club del 1932, ad esempio, è esposto in una vetrina, a fianco a uno scarabeo verde (*Chrysuna macropus*) del Messico, secco e spillato. In un'altra parete i busti di ventidue diversi personaggi, storici e non, sono disposti, secondo la loro altezza, a formare una piramide. Al centro, forse simbolicamente, la tomba di un toporagno egiziano, dal quale è preso il titolo della mostra stessa, "I sarcofago di Spitzmaus e altri tesori". Nel foglio di sala non viene data nessuna descrizione del criterio con il quale sono state scelte le opere: forse, come ha evidenziato Christian Toson in *Labirinto Wunderkammer a Milano*¹, il porsi domande alla ricerca di un senso generale dell'esposizione era il vero obiettivo dei due curatori. E, se invece, la chiave di lettura fosse il moto di peregrinaggio che i visitatori sono stati spinti a compiere? Il rapporto tra oggetti e spazi è violentemente ribaltato: veri protagonisti dell'installazione non sono gli oggetti, ma la relazione e l'interazione dei diversi ambienti. All'interno dell'esposizione si gioca ad una sorta di *cache-cache* con gli oggetti esposti: non sono tanto questi ultimi a influenzare e determinare la posizione delle vetrine, ma sembra possibile ipotizzare che questi siano stati sistemati in modo da enfatizzarne la configurazione generale. La concezione estetizzante dell'allestimento è portata all'estremo, tanto che questo acquisisce significato solo attraverso una spazialità ragionata, che si fa portatrice di significato. Al visitatore non resta che perdersi nei meandri delle svariate possibilità di relazioni che si possono instaurare tra gli oggetti, gli infiniti rimandi che si possono pensare. Così, si verrebbe a dimostrare per assurdo, come lo spazio possa dare senso persino a giustapposizioni visionarie, azzardate e forse addirittura senza senso.

LA FELICE CONTRADDIZIONE DI UNA CASA-MUSEO

Un antecedente simile, a quanto fatto da Anderson e Malouf, è l'allestimento della casa-museo al numero 11 di Lincoln's Inn Fields a Londra, per opera del suo stesso proprietario, Sir John Soane. Egli, a cavallo del XIX secolo, divenne uno dei primi e maggiori interpreti di questo linguaggio fatto di spazialità ed oggetti.

In quanto architetto, egli non solo dedicò gran parte della sua vita a collezionare una quantità enorme di svariati oggetti, ma si impegnò in egual modo alla miglior resa espositiva degli stessi. Il risultato è un'amalgama, oggi conservata praticamente intatta, di stanze intrise da un forte senso di domestico all'interno delle quali

Dettagli dell'allestimento *Il sarcofago di Spitzmaus e altri tesori*,
a cura di W. Anderson, J. Malouf, a Fondazione Prada, Milano.
Fotografie di Giulia Vaccari, 2020.



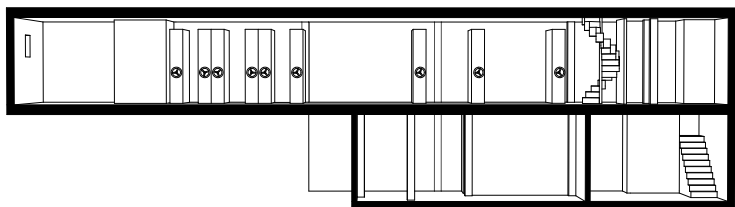
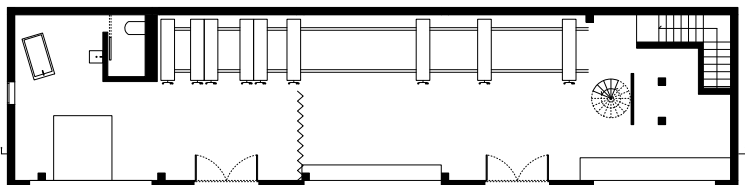
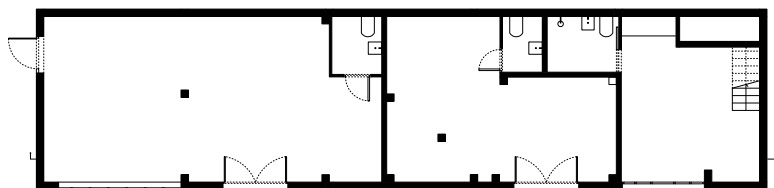
viene esposta con teatralità una collezione eterogenea e assai cospicua. Sebbene spesso l'abitazione venga quasi soffocata dal peso della collezione – ne è un esempio la scenografica anticamera alla *Breakfast Room* piena di statue al punto da rendere difficoltoso il passaggio – non si può negare che la casa mostri inequivocabilmente la passata intenzione di essere vissuta. Gli ambienti domestici nel loro essere invasi, si contaminano e diventano spazi ibridi, dove esigenze abitative e collezionistiche si compenetrano, si contraddicono, senza tuttavia mai annullarsi vicendevolmente.

Di fronte alla complessità di un programma architettonico come questo, è inevitabile il manifestarsi, per l'appunto, di quelle contraddizioni di cui parla Robert Venturi in *Complessità e contraddizioni nell'architettura*¹. Queste sono definite, dall'architetto americano, rapporti complessi derivanti da problemi insiti nel progetto. Ciò significa che il prodotto architettonico finale porta con sé tutte le perplessità e gli interrogativi che sono stati riscontrati in fase progettuale. La dimora di John Soane dimostra come non sia necessario il risolversi del progetto in un'unità coerente e senza discrepanze. Anzi, la compresenza di elementi contraddittori può generare tensioni la cui mancanza di determinazione univoca permetta di riflettere sul valore dello spazio architettonico e delle sue componenti. Se si prende il progetto di Soane come archetipo della casa del collezionista, è chiaro che quando la collezione diventa domestica, e non collocata in uno spazio espositivo, essa diventi fonte di occasioni progettuali.

ADDOMESTICARE UNA COLLEZIONE

Vivere a stretto contatto con una collezione implica un rapporto quotidiano di prossimità obbligata: sebbene sia inevitabile giungere a compromessi, nelle migliori delle ipotesi si sperimentano modalità inconsuete di vivere la domesticità. Spesso lo spazio dedicato alle attività quotidiane diventa uno spazio ibrido, a volte diaframmatico, che si espande e si contrae in conformità ai bisogni subitanei di collezionista e collezione. In altre parole, la promiscuità di funzioni, alle quali una casa del collezionista deve rispondere, ha spesso come conseguenza la ricerca a livello progettuale di una massima flessibilità spaziale. Un unico ampio ambiente può essere diviso in parcelle più piccole, una frammentazione spaziale che si declina di volta in volta in base a quanto collezionato. È ciò che succede in un'opera di restauro dello studio 6A Architects, a Londra. Nel 2009 hanno trasformato un immobile commerciale nella casa di un collezionista di tessuti e stampe d'arte*: il piano d'accesso è lasciato libero da partizioni murarie ed è confermata la partizione originaria in un'unico

6A, House for a collector, Londra, Gran Bretagna 2009/12.



0 5m

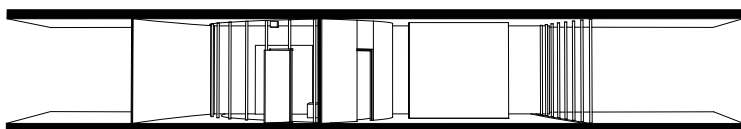
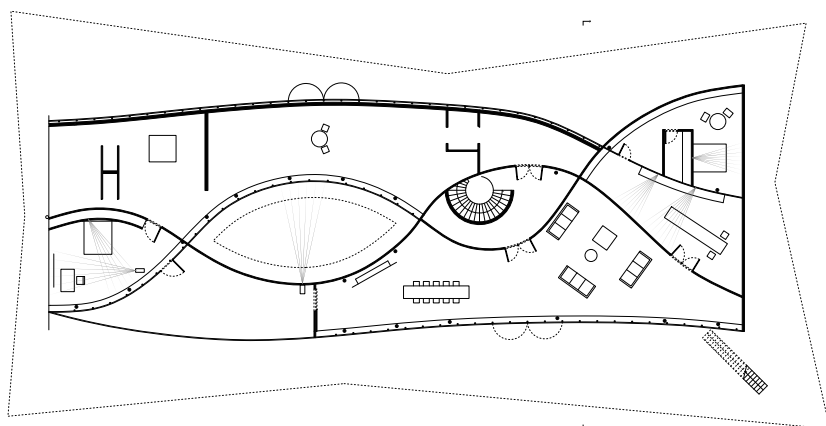


ambiente. La collezione sembra essere ovunque, appropriandosi di ogni possibile superficie orizzontale, ad eccezione dello spazio del pavimento sul quale sono installati dei binari lungo i quali scorrono armadi mobili, simili a quelli d'archivio. Questi svolgono una doppia funzione: conservano e contengono ulteriori parti della collezione e, proprio perché devono essere mobilitati a seconda di ciò che si vuole vedere, o cercare, mutano l'unitarietà originaria della stanza di volta in volta. Sono i bisogni derivanti dalla collezione stessa a delineare l'assetto complessivo dell'abitazione: il passaggio da un unico ampio ambiente ad una frammentazione dello spazio in parcelle più piccole, tra gli armadi, dipende in tal modo esclusivamente dal desiderio o bisogno del collezionista.

Esistono altri progetti in cui per ottenere una flessibilità architettonica non è necessario spostare i mobili: nella Napa Valley californiana, Herzog & De Meuron sfruttano l'espedito di una collezione di *media-art* per creare una casa che si possa trasformare in funzione alla luce. Il progetto si determina a partire da due pareti curvilinee: una opaca si interseca con un'altra interamente vetrata, ma con la possibilità di essere oscurata. Gli ambienti fluiscono liberamente gli uni dentro gli altri, le pareti, a seconda del livello di illuminazione, diventano superfici di proiezione o filtri attraverso i quali osservare il paesaggio al di fuori. Si viene a creare una commistione di visioni inaspettate: quelle artistiche, date dai video-proiettori installati sul soffitto, si confondono con quelle paesaggistiche, delle vigne attorno all'abitazione. Sebbene siano inaspettate e accidentali, in qualche modo, tali visioni, sono rese sensate dallo spazio domestico che le accoglie. I bisogni della collezione entrano in contrasto con quelli degli abitanti della casa: la necessità di una bassa luminosità, per meglio guardare le proiezioni, si contraddice con la presenza della luce diurna, fondamentale per poter svolgere le normali attività quotidiane. Eppure il progetto non si fa carico di risolvere tali contraddizioni in soluzioni distinte, ma diventa la dimostrazione di come la ricerca di "compromessi" possa essere fonte di approcci inaspettati al vivere una casa. Collezionare e abitare collidono in un intreccio di possibilità dove tutto può essere giustapposto.

I due verbi sovraccitati, talvolta, si confondono al punto da diventare sinonimi, al punto che viene a mancare una netta distinzione tra gli stessi. In questi casi l'ibridazione spaziale è spinta al limite, collezionista e collezione diventano i co-protagonisti della narrazione quotidiana. Il progetto di Éric Lapierre in una località sconosciuta della Francia¹¹, è la dimostrazione di come una mancanza totale di definizione sia necessaria per creare una fluidità di spazi dove funzioni e bisogni si mescolino in un tutto organico. *Leit-motiv* del progetto è il concetto di ambiguità,

Herzog & de Meuron, Kramlich's Residence, Napa Valley,
Stati Uniti d'America, 2007/15.



0 5m
+ + + + +



la struttura rettangolare della casa è suddivisa in sedici stanze rettangolari identiche, divise da muri di egual spessore, sia interni che esterni, che comunicano attraverso aperture sempre identiche, un'unica ampiezza per porte e finestre. Lo stesso architetto descrive il proprio progetto come uno spartito vuoto di John Cage. Dove e come vivranno gli inquilini, dove si collegherà la collezione sono domande alle quali l'architetto decide di non rispondere, qualsiasi stanza della casa può assolvere ai bisogni di ciascuno di essi.

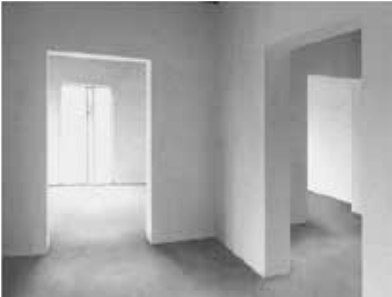
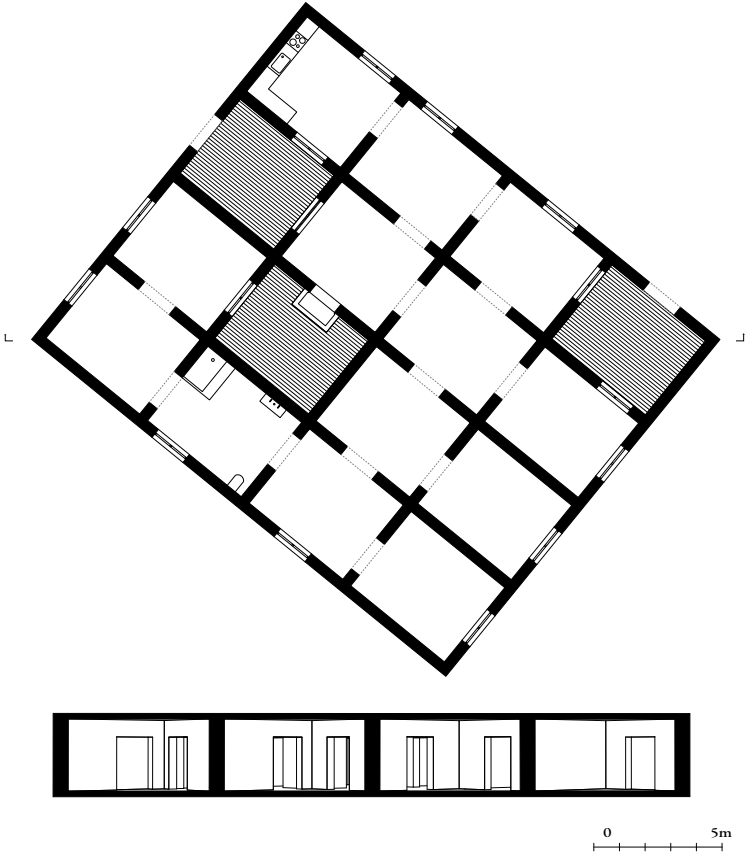
L'incantesimo che, quindi, si dovrebbe sempre compiere all'interno di una casa di un collezionista, è l'attribuzione di un significato al montaggio di diverse componenti, domestiche ed espositive, al fine di mettere in scena una narrazione che permetta di tradurre spazialmente il pensiero del collezionista e la sua visione della realtà. Come una *Wunderkammer*, la camera delle meraviglie di principi eruditi rinascimentali, la casa di un collezionista si fa rappresentazione fisica di un personalissimo processo cognitivo. La collezione viene addomesticata: il mondo all'infuori delle mura domestiche, ciò che è foresto, entra a far parte dell'intimità degli ambienti, diventando abitante della casa, imponendo le proprie necessità anche sul piano progettuale. Tra collezionista e collezione, grazie allo spazio domestico, si instaura un rapporto relazionale e sentimentale, essi comunicano ed interagiscono attraverso il medium architettonico nel quale si realizza l'esistenza di entrambi.

COLLEZIONARE CIÒ CHE VIVE

Collezionare significa eleggere degli oggetti ad entità con le quali sia possibile confrontarsi e relazionarsi. La collezione, anche quando è composizione di oggetti inermi, non è mai un soggetto statico, al suo interno ogni piccola aggiunta o movimento determina un cambiamento a livello globale. L'interagire tra le varie parti e gli scambi di significati che si operano all'interno, ne fanno termine di paragone di un ecosistema: un insieme di organismi viventi e di materia non vivente che interagiscono costituendo un sistema in equilibrio dinamico in un ambiente circoscritto. Ma è possibile collezionare un ecosistema?

Ciò che l'uomo definisce *natura* è da sempre stato collezionato, esposto e catalogato, a fini di studio o per puro interesse estetico. Solitamente però le collezioni naturalistiche partono con il presupposto di rendere la materia vivente inerme, in modo che sia più facilmente conservabile e analizzabile. Eppure, se la collezione, all'interno di un ambiente domestico, diventa eleggibile a soggetto vivo, con bisogni e necessità pari a quelli di qualsiasi altro abitante della casa, cosa succederebbe se si collezionasse direttamente il vivente?

Éric LaPierre, Maison pour un collectionneur, Combray, Francia, 2009/12.



Una risposta può essere trovata nell'*Île de Derborence*, un pezzetto di terra, a Lille, protetto da un muro alto otto metri, realizzato da Gilles Clément, nel Parc Henri Matisse, nel 1995. Esattamente come un collezionista custodisce il proprio tesoro al riparo da occhi estranei, così il paesaggista francese ha nascosto nel cuore di un parco un ecosistema, mettendolo letteralmente sotto chiave. Un frammento della foresta primaria svizzera è stato, difatti, lì ripiantato e ricreato artificialmente, lasciato libero di svilupparsi esente dall'interferenza umana che rimane al di là della barriera che lo protegge.

Di nuovo, come a Fondazione Prada, dei semplici muri si fanno portatori di un messaggio: quel pezzetto di foresta è talmente prezioso da diventare una chiave di lettura per leggere il rapporto tra l'umanità e quell'entità che l'uomo definisce *natura* e che spesso ancora non arriva a comprendere.

Clément ne isola una parte per salvaguardarla e poterla studiare, come succede nelle collezioni dove è, infatti, spesso sottesa l'intenzione di esaminare una piccola e limitata frazione di realtà. Nell'impossibilità di comprendere la frammentarietà in cui versa il mondo, troppo vasto e complicato, il collezionista sceglie di votare la sua esistenza a investigarne puntigliosamente soltanto un parte precisa e delimitata, il suo è un tentativo di messa in ordine della realtà. Allo stesso modo, Clément mostra l'ossessione dell'uomo che sentendosi artefice di un impoverimento del proprio ecosistema terrestre, cerca di conservarne frazioni, mantenendole il più possibile aderenti ad un'idea prestabilita di Natura incontaminata, che può continuare a sopravvivere solo se protetta dall'azione umana. Selezionate specie arboree sono state scelte e piantumate affinché potessero, nello spazio circoscritto a loro destinato, nel cuore del parco, relazionarsi le une con le altre, stabilendo un rapporto di scambio di materia e energia. Una collezione di esseri verdi e viventi in una teca di calcestruzzo armato.

Con un'intenzione più dichiaratamente artificiale, Junya Ishigami, nel 2019 a Tochigi, in Giappone, opera, anch'egli, come un collezionista per il *Botanic Water Garden*: rifiuta di perdere gli alberi che sarebbero stati eliminati in seguito alla costruzione di un suo progetto e decide di salvarli, li "raccolge" e li cataloga uno per uno, scegliendo dettagliatamente la posizione per ciascuno, progettando un nuovo e inedito paesaggio. Decide di relazionare gli alberi con elementi che richiamino i paesaggi delle risaie tipiche della zona, operando un intreccio di ecosistemi. Intervento umano e elementi naturali si intrecciano in un'altra collezione di elementi viventi, non più sottochiave ma esposti in un vero e proprio allestimento *ecosistemico*.

Paragonare tali interventi architettonico-paesaggistici con l'azione del collezionare sembra una forzatura, eppure entrambi

gli interventi scaturiscono da quella volontà di operare una “lotta contro la dispersione” e di salvaguardare qualcosa che rischia di essere perduto, comune a tutti i collezionisti. Sono due progetti legati all’atto collezionistico anche dalla presenza di compromessi e contraddizioni: qualcosa di prezioso va protetto e conservato perché rimanga intatto in uno spazio circoscritto che permetta al contempo che vi ci si possa essere vita all’interno.

A rendere affascinante il fenomeno collezionistico sono, infatti, i compromessi ai quali il collezionista deve scendere per poter abitare con la propria collezione. Il rapporto che li lega è a doppio filo, le loro esistenze dipendono reciprocamente l’una dall’altra. Pertanto, considerare la *natura* come qualcosa da collezionare in quanto materia vivente non significa necessariamente sottometterla a una volontà umana. Le case dei collezionisti mostrano esplicitamente in che modo la ricerca di compromessi sia operata da ambo le parti, il collezionista stesso deve adeguarsi pariteticamente alla presenza dei *collecta*. Addomesticare una collezione, d’altronde, non significa renderla succube a un controllo da parte di chi colleziona, ma piuttosto permetterle di entrare all’interno dello spazio domestico e parteciparne attivamente. Collezione e collezionista si adattano a vicenda, si accettano e convivono nonostante abbiano esigenze talvolta contraddittorie.

Da queste considerazioni scaturisce il desiderio di immaginare un’ipotesi progettuale che indagli i limiti e le conseguenze di un’abitazione che accolga la *natura* come collezione. Le case dei collezionisti hanno dimostrato come il progetto architettonico possa diventare un dispositivo di pensiero che permetta di esplorare le possibilità di una domesticità inconsueta, nella quale il rapporto con ciò che è collezionato cambia e porta a vivere anche la quotidianità stessa secondo nuovi paradigmi. Portare all’interno dello spazio abitato una porzione di natura, qualcosa di vivo, selvaggio e che per definizione è altro rispetto all’uomo, diventa un espediente attraverso il quale cercare di risolvere la dicotomia tra umano e “foresto”. Un collezionista, infatti, non può vivere serenamente se non ha la certezza che la propria collezione sia al sicuro, e se questa coinvolge qualcosa di vivente, sarà suo interesse garantirne la sopravvivenza.

Proprio per questo motivo una città come Venezia, nata dal presupposto che possa esistere una commistione effettiva tra la presenza umana e l’ecosistema in cui questa entra a fare parte, può delinarsi come un luogo propizio ad accogliere simili intenzioni di preservazione di una *natura* con cui si vuole vivere e abitare. “La città più città” come l’ha definita Sergio Bettini¹, poiché interamente costruita dall’uomo, ha dei confini mutevoli e indefinibili dovuti del suo essere fondata su terre strappate al mare.

La stretta interdipendenza tra la città e la laguna che la contiene, l'ha portata nel corso della sua storia a incessanti rimaneggiamenti su entrambe: le contraddizioni, alla base stessa della città, necessitano di essere costantemente discusse poiché non vi può essere una netta risoluzione tra ciò che è terra e ciò che è mare.

Tuttavia quest'opposizione è quasi priva di ostilità, e negli ultimi anni, è stata raccontata più volte anche all'interno di istituzioni culturali. Si è resa manifesta una volontà in seno alla città di raccontarsi e accogliere al suo interno collezioni e porzioni di Laguna, affinché mostrino la possibilità di una Venezia assai lontana da quanto l'immaginario della città solitamente richiami.

Si guarda ad esempi come l'installazione *To be all ways to be* all'interno del Padiglione Olandese alla 56esima Biennale d'Arte di Venezia, dove l'artista Herman De Vries ha creato un allestimento collezionando frammenti di natura lagunare. Oppure i due interventi attraverso i quali le barene, lembi di terra periodicamente sommersi dalla marea, sono stati ricreati artificialmente all'interno stesso della città: il primo, Villa Frankenstein, accanto al Padiglione Gran Bretagna per la 12esima Biennale di Architettura di Venezia, nel 2010, ad opera dello studio Muf/architecture&art, e il secondo, Laguna Viva, su ispirazione del primo, installato nel giardino della Fondazione V-A-C di Venezia, commissionato al collettivo inglese Assemble. In entrambi gli interventi le barene sono state scelte come un frammento di *Natura* che nell'essere analizzato, collezionato ed esposto, possa diventare un dispositivo in grado di concepire un modo coerente con quello con cui Venezia chiede di essere vissuta: in strettissimo legame con le acque della laguna, su terre strappate al mare.

Se queste peculiari porzioni di laguna sono entrate all'interno della Biennale di Venezia in più occasioni, perché dunque non farle entrare dentro uno spazio domestico? Cosa comporterebbe un simile esperimento?

Una casa con al suo interno una collezione ecosistemica di barene e paesaggio lacustre porterebbe con sé, di conseguenza, l'esigenza di basare i propri ritmi su quelli delle maree, indispensabili per la salvaguardia dell'equilibrio di ciò che vi abita. Per quanto essa possa essere ricreata artificialmente, secondo limiti prestabiliti, l'innalzarsi e l'abbassarsi delle quote delle acque salmastre è indispensabile. Queste diventano una presenza costante: le esperienze abitative veneziane sono portate all'estremo, la presenza dell'acqua non è più un'eventualità a cui far fronte, diventa piuttosto una necessità, un elemento fondante del progetto portando con sé anche le conseguenze più scomode, tra insetti, umidità e miasmi palustri. Queste si scontrano, inevitabilmente, con

i normali livelli di comfort ambientale di un'abitazione canonica, rendendo necessaria la presenza di stanze all'interno le quali il collezionista si possa proteggere dalla sua stessa collezione.

Lo spazio che intercorre tra ciò che è artificiale e naturale diventa domestico, sfociando in nuove pratiche abitative, attraverso le quali si riesca a garantire l'esistenza, al contempo, di collezionista e collezione.

Così, l'idea di collezionare un segmento di ecosistema vivente, circoscriverlo all'interno di un perimetro definito, individua un approccio umano che accetta le contraddizioni che intercorrono tra artificiale – qui inteso come derivante da azione umana – e naturale senza volerle risolvere, ma al più trovando soluzioni ibride che permettano ad entrambi di coesistere.

✠ W. Benjamin, *Passages. Vol. IX*, Einaudi, Milano 2000, p. 222, ed. or. *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983.

✂ “È l’incantesimo più profondo del collezionista quello di inscrivere il singolo oggetto in un cerchio magico in cui esso si irrigidisce, nello stesso attimo in cui un ultimo brivido (il brivido di essere acquistato) lo attraversa”, ivi, p. 214.

⇓ R. Venturi, *Complessità e contraddizioni nell’architettura*, Dedalo, Bari 1984, p. 19, ed. or. *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1966, p. 54.

Λ *Il sarcofago di Spitzmaus e altri tesori*, mostra a cura di W. Anderson e J. Malouf, Fondazione Prada, Milano, 2020. Si veda <http://www.fondazioneprada.org/project/il-sarcofago-di-spitzmaus-e-altri-tesori>, consultato il 13.09.2020.

⌈ “Più passava il tempo più mi ingarbugliavo in una matassa inestricabile di riferimenti, analogie, concettualizzazioni, dalla quale non riuscivo a districarmi. Ho cominciato a capire che forse ero stato tratto in inganno. Basato sulla mia esperienza da visitatore di musei fin dall’infanzia, mi sono lasciato guidare dal rassicurante modo di vagare per l’esposizione, cercando di individuare gli oggetti, leggere le descrizioni, capire le vetrine, guardare intorno. Oggetto dopo oggetto, tuttavia, tutto diventava sempre più paradossale e incomprensibile.” C. Toson, *Labirinto Wunderkammer a Milano*, in “Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale”, 170, dicembre 2019.

⌋ Si veda R. Venturi, *op. cit.*

✱ Si veda *6a architects 2009-2017. Adjustments*, “El Croquis”, 192, 2017.

⌋ Non è stato possibile geolocalizzare l’abitazione a causa di informazioni discordanti date dallo stesso progettista. Nel sito internet dello studio (<http://www.ericlapierre.com/fr/projets/2/eric-lapierre-architecture.html#/fr/projet/33/maison-pour-un-collectionneur-pyrenees-atlantiques-2009---2012.html>), consultato il 05.03.2020 non si precisa la posizione del progetto, la si circonda alla regione dei Pirenei Atlantici. Nel libro É. Lapierre, *Éric Lapierre*, Mendrisio Academy Press, Milano 2018 compare come luogo di progetto Combray. Non esiste nessuna città francese che si chiami soltanto Combray, ma nel Centre Val de Loire si trova una cittadina dal nome Iliers Combray. Questo paesino divenne famoso quando fu preso d’ispirazione da Marcel Proust, in *Alla ricerca del tempo perduto*, per la descrizione di una località immaginaria che chiamò Combray. E se, nonostante la concretezza del progetto, vi sia una volontà di lasciare l’ambiguità dell’opera in una dimensione immaginifica e in un luogo di fantasia?

⌋ Si veda S. Bertini, *Venezia*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1953.

✠✠ H. De Vries, *To be all ways to be*, a cura di C. Huizinga e C. de Boer, Padiglione Olanda, 56. Mostra Internazionale d’arte di Venezia, 2015. <https://www.mondriaanfonds.nl/en/activity/>

venice-biennale/archive-previous-editions/dutch-entry-2015/, consultato il 13.09.2020.

✠✠ J. Da Mosto, T. Spencer, *La vita della Laguna. Un quadro generale*, in “Villa Frankenstein. The Journal of the British Pavilion”, 2, novembre 2010, <http://muf.co.uk/portfolio/venice/>, consultato il 27.03.2020.

✠✠ *Progetto Laguna Viva*, V-A-C Foundation, 2018, https://www.v-a-c.ru/new_wordpress/wp-content/uploads/PR_LAGUNA-VIVA_IT_FINAL.pdf, consultato il 27.03.2020.

BIBLIOGRAFIE

L'ALTRO GENIUS LOCI
TERESA GARGIULO

- Ballard J.G., *Il mondo sommerso*, Feltrinelli, Milano 2017, ed. or., *The Drawned World*, Berkeley Books, London 1962.
- Bois Y.A., Krauss R., *L'informe. Istruzioni per l'uso*, Mondadori, Milano 2003, ed. or. *Formless. A User's Guide*, Zone Books, New York 1997.
- Clément G., *Manifesto del Terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2014, ed. or. *Manifeste du Tiers paysage*, Éditions Sujet/Objet, Paris, 2004.
- De Martino E., *Il mondo magico*, Bollati Boringhieri, Torino 2019.
- Eco U., *Opera aperta*, Bompiani, Milano 2016.
- Foucault M., *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, Mimesis, 2011.
- Galimberti U., *Orme del sacro*, Feltrinelli, Milano 2000.
- Galimberti U., *Psiche e techne*, Feltrinelli, Milano, 1999.
- Jung C.G., *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino 2019, ed. or. *Über die Archetypen des kollektiven Unbewusstes*, 1886.
- Koolhaas R., *Junkspace*, Quodlibet, Macerata 2001.
- Lynch K., *Deperire. Rifiuti e spreco nella vita di uomini e città*, a cura di M. Southworth e V. Andriello, CUEN, Napoli 1992, pp. 270-271, ed. or. *Wasting Away*, Sierra Club Books, San Francisco 1990.
- Norberg-Schulz C., *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Electa, Milano 1979, ed. or. *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York 1975.
- Schopenhauer A., *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Einaudi, Torino 2013, ed. or. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, F. A. Brockhaus, Leipzig 1819.
- Venturi R., Scott Brown D., Izenour S., *Imparare da Las Vegas*, Quodlibet, Macerata 2010, ed. or. *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1972.
- Venturi R., *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari 1984, ed. or. *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1966.
- Visetti G., *Le coste di Sorrento e di Amalfi*, Nicola Longobardi, Castellammare di Stabia 2009.

IL LOGOTIPO TRA ARCHITETTURA E MODA
DAMIANO URBANI

- Alciato A., *Il libro degli emblemi. Secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, Adelphi, Milano 2009, ed. or. *Emblematum liber*, Augustae, Heinrich Steyner, Vindelicorum 1531.
- Caro R., *The Power Broker. Robert Moses and the fall of New York*, Knopf, New York 1974.
- Cooper M., Chalfant H., *Subway Art*, Thames & Hudson, London 2015.
- Day D.R., *Dapper Dan. Made in Harlem. A Memoir*, Random House Inc., New York 2019.

- Gucci P., Gucci. *La vera storia di una dinastia di successo*, Milano, Mondadori 2015.
- AA.VV., Gucci. *The Making of*, New York, Rizzoli 2011.
- Koolhaas R., *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan*, Electa, Milano 2001, ed. or. *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Thames & Hudson, London 1978.
- Le Corbusier, *L'arte decorativa*, Quodlibet, Macerata 2015, ed. or. *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui*, G. Crès, Paris 1925.
- Le Corbusier, *Quando le cattedrali erano bianche. Viaggio nel paese dei timidi*, Marinotti, Milano 2003, ed. or. *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides*, Plon, Paris 1965.
- Norberg-Schulz C., *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Electa, Milano 1979, ed. or. *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York 1975.
- Polhemus T., *Street Style. From Sidewalk to Catwalk*, Thames & Hudson, New York 1994.
- Ursprung P. (a cura di), *Herzog & De Meuron. Natural History*, Canadian Centre for Architecture, Montréal 2002.
- Veblen T., *La teoria della classe agiata. Studio economico sulle istituzioni*, Einaudi, Torino 2007, ed. or. *The Theory of the Leisure Class. An Economic Study of institutions*, Allen & Unwin, London 1925.
- Venturi R., Scott Brown D., Izenour S., *Imparare da Las Vegas*, Quodlibet, Macerata 2010, ed. or. *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1972.
- Wigley M., *White Walls, Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1995.

PROGETTO E DESTINO
ALBERTO PETRACCHIN

- AA.VV., *Guida all'Italia. Leggendaria, misteriosa, insolita, fantastica*, Mondadori, Milano 1971.
- Albrile E., Rossi P.A., Fumagalli S. (a cura di), *Picatrix-De Radiis. La summa della magia ermetica attraverso la mediazione araba*, Mimesis, Milano 2018.
- Aleman C. (a cura di), *Il mondo magico*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 2017.
- Argan G.C., *Progetto e destino*, il Saggiatore, Milano 1965.
- Battisti E., *L'Antirinascimento*, Garzanti, Milano 1989.
- Bonito Oliva A., *Il territorio magico*, Firenze 1973.
- Dal Co F. (a cura di), *10 immagini per Venezia*, Officina, Roma 1980.
- De Martino E., *Il mondo magico*, Bollati Boringhieri, Torino 2017.
- De Seta C., *Il destino dell'architettura*, Laterza, Milano 1985.
- Eco U., *Non sperate di liberarvi dei libri*, Bompiani, Milano 2009.
- Eisenman P., *La fine del Classico*, a cura di Rizzi R., Mimesis, Milano 2009.

- Jodorowski A., *La via dei tarocchi*, Feltrinelli, Milano 2005, ed. or. *La via del Tarot*, Debolsillo, Barcelona 2004.
- Kiesler F., *Magic Architecture*, 1944.
- Kipnis J. (a cura di), *The Perfect Acts of Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 2001.
- Lethaby W., *Architettura, misticismo e mito*, Pendragon, Bologna 2003, ed. or. *Architecture, Mysticism and Myth*, 1891.
- Maresca M.P., Vaccaro V., *Massoneria ed ermetismo nella Napoli del '700: la cappella San Severo*, in "Psicon", 4, luglio-ottobre 1975, pp. 101-111.
- Marini S., Corbellini G. (a cura di), *Recycled Theory. Dizionario illustrato/Illustrated Dictionary*, Quodlibet, Macerata 2016.
- Meillasoux Q., *Tempo senza divenire*, Mimesis, Milano 2014, ed. or. *Time Without Becoming*, Mimesis, Milano 2008.
- Persico E., *Profezia dell'architettura* (1935), Skira, Milano 2012.
- Taut B., *La corona della città*, Mazzotta, Milano 1973, *Die Stadtkrone*, Jena 1919.
- Woods L., *Radical Reconstruction*, Princeton Architectural Press, New York 1997.
- ARCHITETTURA DI UN VILLAGGIO
ALJOŠA MARKOVIĆ
- Amo, Koolhaas R., *Couttryside. A Report*, Taschen-Guggenheim Museum, Köln-New York 2020.
- Andrić I., *Il ponte sulla Drina*, Mondadori, Milano 1960, ed. or. *Na Drini Čuprija*, 1944.
- Bošković M., Maširević M., *Samouki likovni umetnici u Srbiji*, Eskenaziarte, Torino 1977.
- Deroko A., *Narodno neimarstvo I e II*, Srpska akademija nauka i umetnosti, Beograd 1968.
- Findrik R., *Dinarska brvnara*, Muzej "Staro selo", Sirogojno 1998.
- Findrik R., *Narodna arhitektura. Putevi čuvanja i zaštite*, Društvo konzervatora Srbije, Republički zavod za zaštitu spomenika kulture, Beograd 1985.
- Findrik R., *Narodno neimarstvo: stanovanje*, Muzej "Staro selo", Sirogojno 1994.
- Findrik R., *Zlatiborska brvnara i muzej narodnog graditeljstva "Staro selo" u Sirogojnu*, Republički zavod za zaštitu spomenika kulture, Beograd 1987.
- Gasparini E., *Il matriarcato slavo*, Sansoni, Firenze 1973.
- Iveković R., *Autopsia dei Balcani. Saggio di psico-politica*, Raffaello Cortina, Milano 1999.
- May J., *Architettura senza architetti*, Rizzoli, Milano 2010.
- Narodi J., *Etnografski*, Institut SANU, Beograd 1965.
- Kojić B., *Seoska arhitektura i rurizam*, Građevinska knjiga, Beograd 1958.
- Petrović Z., Stanić R., *Stare srpske kuće kao graditeljski podsticaj. Kuće arhitekta Bože Petrovića*, IRO Građevinska knjiga, Beograd 1985.
- Stierli M., Kuljić V. (a cura di), *Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia: 1948-1980*, MoMA, New York 2018.
- Thoureau H.D., *Walden ovvero Vita nei boschi*, Rizzoli, Milano 2001, ed. or. *Walden; or, Life in the Woods*, Ticknor and Fields, Boston 1854.
- ARCHITETTURA DI PETROLIO
ARIANNA MONDIN
- Amo, Koolhaas R., *Couttryside. A Report*, Taschen-Guggenheim Museum, Köln-New York 2020.
- Pasolini P.P., *Petrolio*, a cura di Chiarcossi M.C. e Chiarcossi G., Einaudi, Torino 1992.
- Benedetti C., Gragnoli M., Luglio D. (a cura di), *Petrolio 25 anni dopo. (Bio)politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini*, Quodlibet, Macerata 2020.
- Gras A., *Oil. Petite anthropologie de l'or noir*, Éditions B2, Paris 2015.
- Ciorra P. (a cura di), *Energy. Architettura e reti del petrolio e del post petrolio*, Mondadori, Milano 2013.
- Nagarestani R., *Cyclonopedia. Complicity with Anonymous Materials*, re.press, Melbourne 2008.
- Deschermeier D., *Impero ENI: l'architettura aziendale e l'urbanistica di Enrico Mattei*, Damiani, Bologna 2008.
- Foise V., Merlo M., *Edoardo Gellner. Percepire il paesaggio-Living Landscape*, Skira, Milano 2008, p. 29.
- Logar E., *Invisible Oil*, Springer, Berlin 2011.
- SPAZI DEL LUDICO. DISCOTECHE E CLUBS
COME FRAMMENTI DI SELVA URBANA
GIACOMO DE CARO
- Bataille G., *L'eroticismo*, SE, Milano 2017, ed. or. *L'Erotisme*, 1957.
- Brugellis P., Pettena G., Salvadori A. (a cura di), *Utopie radicali*, Quodlibet, Macerata 2017.
- Eisenbrand J., Rossi C., Kries M., Thietz K. (a cura di), *Night Fever. Designing Club Culture 1960-Today*, Vitra Design Museum, Weil am Rhein 2018.
- Foucault M., *Utopie Eterotopie*, Cronopio, Napoli 2018.
- Francalanci E.L., *Del ludico. Dopo il sorriso delle avanguardie*, Mazzotta, Milano 1982.
- Harvey D., *La crisi della modernità*, il Saggiatore, Milano 2015, ed. or. *The Condition of Postmodernity*, Wiley, New York 1989.
- Laumonier A., 615: *La Rivolta delle Macchine*, Nero, Roma, 2018, ed. or. 6: *Le soulèvement des machines*, Points, Paris 2018.
- Marcuse H., *Eros e Civiltà*, Einaudi, Torino 2001, ed. or. *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*, Beacon Press, Boston 1955.
- Perec G., *Specie di spazi*, Bollati Boringhieri, Torino 2013, *Espaces d'espaces*, Galilée, Paris 1974.
- Pettena G., *L'anarchitetto. Portrait of the artist as a young architect*, Guaraldi, Rimini 1973.
- Szacka L.C., *Exhibiting the Postmodern. The 1980 Venice Architecture Biennale*, Marsilio, Venezia 2016.
- Tschumi B., *Architettura e disgiunzione*, Pendragon, Bologna 2005, ed. or. *Architecture and Disjunction*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1996.

ARCIPELAGO ENCLAVE.
LE CHIAVI DEL PARADISO
ANDREA PASTORELLO

Agamben G., *Homo Sacer. Edizione integrale 1995-2015*, Quodlibet, Macerata 2018.

Agamben G., *Il regno e il Giardino*, Neri Pozza, Vicenza 2019.

Ballard J.G., *Super-Cannes*, Feltrinelli, Milano 2000; ed. or. *Super-Cannes*, Flamingo, London 2000.

Colomina B., *Domesticity at War*, The MIT Press, Cambridge Mass. 2007.

Degoutin S., *Prisonniers volontaires du rêve américain*, Éditions de la Vilette, Paris 2006.

Esposito R., *Termini della politica - Vol. I*, Mimesis, Milano 2018.

Houellebecq M., *La possibilità d'une île*, Fayard, Paris 2005.

Sloterdijk P., *Sfere III. Schiume*, Raffaello Cortina, Milano 2015, ed. or. *Sphären III. Schäume*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004.

Swayze J., *Le meilleur des (deux) mondes*, Éditions B2, Paris 2012.

Ungers O.M., Koolhaas R., *The City in the City. Berlin: A Green Archipelago*, Lars Müller Publishers, Zürich 2013.

ARCHITETTURE COMMESTIBILI.
VERSO ALTRE ECOLOGIE DEL PROGETTO
EGIDIO CUTILLO

Agamben G., *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

Bataille G., *La parte maledetta preceduto da La nozione di dépense*, Bollati Boringhieri, Torino 1992, ed. or. *La Part maudite, précédé de La notion de dépense*, Les Éditions de Minuit, Paris 1949.

Camporesi P., *Il paese della fame*, il Mulino, Bologna 1978.

Cocchiara G., *Il paese di Cuccagna e altri studi sul folklore*, Bollati Boringhieri, Torino 1980.

Dali S., *De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture de Moderne Style*, in "Minotaure", 3-4, dicembre 1933, pp. 72-76.

Deleuze G., *La piega. Leibniz e il barocco*, Einaudi, Torino 1988, ed. or. *Le pli - Leibniz et le baroque*, Les Éditions de Minuit, Paris 1988.

Derrida J., *Ciò che resta del fuoco*, Se, Milano 2000.

Grimm J., Grimm W., *Tutte le fiabe, prima edizione integrale 1812-1815*, a cura di Miglio C., Donzelli, Roma 2015.

Lynch K., *Deperire. Rifiuti e spreco nella vita di uomini e città*, a cura di M. Southworth e V. Andriello, CUEN, Napoli 1992, pp. 270-271, ed. or. *Wasting Away*, Sierra Club Books, San Francisco 1990.

Negarestani R., Mackay R. (a cura di), *Collapse Volume VII. Culinary Materialism*, Urbanomic, Falmouth 2011.

Pagano G., Daniel G., *Architettura rurale italiana*, catalogo della mostra, Hoepli, Milano 1936.

Price C., *Re: CP*, a cura di Obrist H. U., LetteraVentidue, Siracusa 2011.

Rudofsky B., *Architettura senza architetti*, Editoriale scientifica, Napoli 1977, ed. or.

Architecture Without Architects, Museum of Modern Art, New York 1964.

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

Tafuri M., *Storia dell'ideologia antiurbana*, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Venezia 1973.

VITA, MORTE, MIRACOLI;
VENTURE E MONUMENTI
GIUSEPPE RICUPERO

AA.VV., *L'architettura della memoria in Italia: cimiteri, monumenti e città*, Skira, Milano 2007.

Agamben G., *L'avventura*, Nottetempo, Roma 2015.

Bruno G., *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Johan & Levi Editore, 2015 Milano.

Coppo P., *Le ragioni degli altri. Etnopsichiatria, etnopsicoterapie*, FrancoAngeli, Milano 2013.

De Seta C. (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 5*, Einaudi, Torino 1982.

Gaglianò P., *Memento. L'ossessione del visibile*, Postmedia Books, 2016 Milano.

Latour B., *Il culto moderno dei fatticci*, Meltemi, Milano 2017, ed. or. *On the Modern Cult of the Factish Gods*, Durham, North Carolina 2010.

Lenzini F., *Riti urbani. Spazi di rappresentazione sociale*, Quodlibet, Macerata 2017.

Marini S. (a cura di), *Heritage. Orchestra Rehearsal*, bruno, Venezia 2017.

Marini S., Roversi Monaco M. (a cura di), *Patrimoni. Il futuro della memoria*, Mimesis, Milano 2016.

Pace S., *La scoperta della città antica. Esperienza e conoscenza del centro storico nell'Europa del Novecento*, Quodlibet, Macerata 2016.

Reale L., Fava F., Cano J.L. (a cura di), *Spazi d'artificio. Dialoghi sulla città temporanea*, Quodlibet, Macerata 2016.

Rykwert J., *La seduzione del luogo*, Einaudi, Torino 2003, ed. or. *The Seduction of Place: The History and Future of Cities*, Oxford University Press, Oxford 2004.

Riegl A., *Il Culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, Abscondita, Bologna 1981, ed. or. *Der moderne denkmalkultus. Sein Wesen Und Seine Entstehung*, 1903.

Rossi A., *Autobiografia scientifica*, il Saggiatore, Milano 2009, ed. or. *A Scientific Autobiography*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1981.

LA PROTESTA COME FORMA DI PROGETTO
MARTINA DUSSIN

Agamben G., *Lo stato d'eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

Aureli P.V., *Il progetto dell'autonomia. Politica e architettura dentro e contro il capitalismo*, Quodlibet, Macerata 2016.

Bey H., T.A.Z., *Zone temporaneamente autonome*, Shake, Milano 1993, ed. or. *TAZ: The Temporary Autonomous Zone*,

- Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, Autonomedia, New York 1991.
- Borgonovo V., Franceschini S. (a cura di), *Global tools 1973-1975. Quando l'educazione coinciderà con la vita*, Nero, Roma 2018.
- Brugellis P., Pettena G., Salvadori A. (a cura di), *Radical Utopias*, Archizoom, Remo Butti, 9999, Gianni Pettena, Superstudio, UFO, Ziggurat, Quodlibet, Macerata 2017.
- Coles A., Rossi C. (a cura di), *EP: The Italian Avant-Garde: 1968-1976*, Sternberg Press, Berlin 2013.
- Comitato Invisibile, *L'insurrezione che viene. Ai nostri amici*, Adesso, Nero, Roma 2019.
- Deleuze G., *Saggio sulle società del controllo*, in Id., *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 2000.
- Deganello P., *As razoes do meu projecto radical*, Matosinhos: ESAD, Escuela Superior de Artes e Design, Porto 2009.
- Deganello P., *Design politico. Il progetto critico, ecologico e rigenerativo. Per una scuola del design del XXI secolo*, Altra Economia, Milano 2019.
- Fisher M., *Realismo capitalista*, Nero Edizioni, Milano 2018, ed. or. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Zero Books, Winchester 2009.
- Focault M., *L'ordine del discorso*, Einaudi, Torino 2004, ed. or. *L'Ordre du discours*, Gallimard, Paris 1971.
- Focault M., *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 2004, ed. or. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975.
- Frassinelli G.P., *Architettura impropria: prima, durante e dopo il Superstudio*, Sagep Genova 2017.
- Frassinelli G.P., *Design e antropologia: riflessioni di un non addetto ai lavori*, Quodlibet, Macerata 2019.
- Gargiani R., *Archizoom associati, 1966-1974: dall'onda pop alla superficie neutra*, Electa, Milano 2007.
- Gruppo 9999, *Ricordi di Architettura*, Tipolitografia G. Capponi, Firenze 1972.
- Superstudio, *Opere 1966-1978*, a cura di Mastriqli G., Quodlibet, Macerata 2016.
- Rogger B., Voegeli J., Widmer R. (a cura di), *Protest. The Aesthetics of Resistance*, Lars Müller Publishers, Zürich, 2018.
- Scolari M., *Avanguardia e nuova architettura*, in Bonfanti E. (a cura di), *Architettura razionale*, FrancoAngeli, Milano 1973, pp. 156-157.
- Superstudio, *La vita segreta del Monumento Continuo. Conversazioni con Gabriele Mastriqli*, Quodlibet, Macerata 2015.
- Ghirri L., *Paesaggio italiano*, Electa-Quaderni di Lotus, Milano 1989.
- Guidi G., *Cinque Paesaggi, 1983-1993*, Postcard, Roma 2013.
- Maino F., *Cartongesso*, Einaudi, Torino 2014.
- Malaguti P., *Lungo la Pedemontana. In giro lento tra storia, paesaggio veneto e fantasie*, Marsilio, Venezia 2018.
- Meneghello L., *Libera nos a malo*, Rizzoli, Milano 1975.
- Paolini M., *Bestiario veneto: parole mate*, Biblioteca dell'immagine, Pordenone 1999.
- Trevisan V., *I quindicimila passi*, Einaudi, Torino 2002.

GLI SPAZI DELLA COLLEZIONE GIULIA VACCARI

- Agamben G., *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata 1994.
- Agamben G., *Cos'è un dispositivo*, Nottetempo, Roma 2006.
- Benjamin W., *Passages*, Einaudi, Torino 2000, ed. or. *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983.
- Clément G., *Giardini, paesaggio e genio naturale*, Quodlibet, Macerata 2013, ed. or. *Jardins, paysage et génie naturel*, Collège de France-Fayard, Paris 2012.
- Clément G., *L'Alternativa ambiente*, Quodlibet, Macerata 2015, ed. or. *L'Alternativa ambiente*, Sens & Tonka, Paris 2014.
- Grazioli E., *Il collezionismo come forma d'arte*, Johan & Levi, Milano 2012.
- Guattari F., La Cecla F., *Le tre ecologie*, con interventi di J. Baudrillard, P. Fabbri e W. Sachs, Sonda, Milano 2019.
- Lugli A., *Wunderkammer*, Allemandi, Torino 1997.
- Roelstraete D., *Machine à penser*, Fondazione Prada, Milano 2018.
- Serres M., *Il contratto naturale*, Feltrinelli, Milano 2019, ed. or. *Le contrat naturel*, Éditions François Bourin, Paris 1990.
- Scalbert I., *Never Modern*, Park Book, Zürich 2013.
- Soane J., *Histoire de ma maison*, Éditions B2, Parigi 2015, ed. or. *Crude Hints Towards an History of My House in Lincoln's Inn Fields*, 1812.
- Venturi R., *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari 1984, ed. or. *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1966.

CASE SPARSE. UNA STORIA FAMIGLIARE GABRIELE MORONA

- Bizzarri G., E. Bronzoni (a cura di), *Esplorazioni sulla via Emilia. Vedute nel paesaggio*, Feltrinelli, Milano, 1986.
- Celati G., *Verso la foce*, Feltrinelli, Milano 1992.
- Falco G., *L'ubicazione del bene*, Einaudi, Torino 2009.
- Galesi E., *Atlante dei classici padani*, Krisis Publishing, Brescia 2015.
- Ghirri L., *Il profilo delle nuvole, immagini di un paesaggio italiano*, Feltrinelli, Milano 1989.

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

EGIDIO CUTILLO
GIACOMO DE CARO
MARTINA DUSSIN
TERESA GARGIULO
SARA MARINI
ALJOŠA MARKOVIĆ
ARIANNA MONDIN
GABRIELE MORONA
ANDREA PASTORELLO
ALBERTO PETRACCHIN
GIUSEPPE RICUPERO
DAMIANO URBANI
GIULIA VACCARI