

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

DOMUS SYLVA:
ABITARE OSCURO.
CASE NELL'OMBRA

GIOVANNI CARLI

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

1.

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

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

La “casa della vita” restituisce l'immagine interiore di colui che la abita e attraverso la logica della quantità delle “cose” – “a me piace l'abbondanza di meraviglie che sollecitano l'occhio da ogni parte, il *fulcite me floribus* non mi spaventa”**^ – esprime l'idea di un'architettura come concatenazione di citazioni di mondi altri, pratica che sarà in seguito fondativa per il progetto dell'abitare postmoderno teorizzato da Charles Jencks**|. Gli oggetti collezionati, per quanto esibiti e strategicamente collocati negli ambienti, sono presenze enigmatiche, emergono come simboli, sono quei “monumenti silenziosi delle vicende più segrete che restituiscono con l'eloquenza del loro muto linguaggio”**t di cui parla Maurizio Vitta in *Le voci delle cose*. Il libro di Praz, strutturato in forma di guida suddivisa per stanze conformi alla tradizionale distribuzione *a suite* dell'appartamento alto-borghese**|, si fa strumento di accompagnamento per il lettore attraverso gli “spazi intorbidati” del quotidiano, nel quale sono metodicamente inseriti *naturalia*, *exotica* e *mirabilia* mutuati dalla tradizione germanica del *Kuriositätenkabinett*. Per una breve ricognizione nella “vertigine della lista”**|| della casa in via Giulia, si riporta di seguito una selezione di oggetti citati:

- *cache-pots* svasati di mogano, su peducci formati da sfingi di bronzo dorato**^;
- dipinto di Teti che visita Achille nella grotta del centauro Chirone&|;
- voliere con uccelli impagliati sotto campane di vetro&|;
- lampadario di bronzo formato da tre sirene legate insieme per le code&&|;
- mobile di ciliegio, le cui gambe poggiano su quattro testug-

gini, segnato da fascia di ulivo su cui sono applicate maschere leonine di bronzo ♀ ⚭;

- caraffa con l'ansa formata da una figura femminile alata, con bacino adorno di cavalli marini e di maschere di barbute divinità fluviali ♀ ⚭;

- pannelli di papier de Revillon con disegni di baccanti, tibicini, puttini, maschere, grotteschi e medaglioni ♀ ⚭;

- *console* francese sostenuta da quattro zampe belluine di bronzo decorate di viticci e di maschere faunesche e raccordinate al piano del mobile da quattro sfingi di bronzo, ispirate al tripode del tempio di Iside di Pompei [...] sopra un ritratto di Serapide che consulta il serpente ♀ ⚭.

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

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

2.

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

⬇ “‘Ombra’, dal latino *umbra*, che ricorda il sanscrito *abbra*, ‘nuvola gravida di acqua’. Spazio privo di luce per interposizione di un corpo opaco; in senso figurato apparenza, per similitudine con i tratti evanescenti segnati dall’ombra; ‘protezione’, ‘difesa’, ‘sospetto’”. Si veda la voce “*ombra*”, dizionario etimologico online, consultato il 30.12.2020.

⬆ Per una visione d’insieme della collezione della *Wunderkammer* del castello di Ambras si rimanda a <https://www.schlossambras-innsbruck.at/besuchen/sammlungen/die-kunst-und-wunderkammer/ausgesuchte-meisterwerke/>, consultato il 4 gennaio 2021.

⌋ La disposizione della *Wunderkammer* di Ambras è il modello di riferimento assunto da Wes Anderson e Juman Malouf per l’allestimento della mostra *Spitzmaus Mummy in a Coffin and Other Treasures* presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna (6 novembre 2018-28 aprile 2019) e in seguito riallestita presso la Fondazione Prada di Milano (*Il sarcofago di Spitzmaus e altri tesori*, 20 settembre 2019-13 gennaio 2020). Sette stanze tematiche, progettate dai curatori come “scrigni di tesori”, compongono il percorso espositivo attraverso ritratti, oggetti di colore verde, miniature, strumenti di misurazione del tempo, scatole, oggetti in legno e reperti naturali.

⌋ Tra la collezione dei ritratti – molti dei quali esposti in occasione della mostra *Spitzmaus Mummy in a Coffin and Other Treasures* – figurano quelli di Petrus Gonsalvus (*Haarmensch*, 1580 c.), noto come uomo-lupo in quanto affetto da ipertricosi, del gigante Bartlmä Bona con il nano Thomele (*Der Riese Bartlmä Bona mit dem Zwerg Thomele*, fine XVI secolo), entrambi membri della corte dell’arciduca Ferdinando II, di Vlad III Drăculești (*Vlad III. Tzepeș, der Pfäbler, Woywode der Walachei 1456-1462 und 1476*, metà XVI secolo), voivoda di Valacchia detto l’Impalatore, del nobile ungherese Gregor Baci (*Gregor Baci Ung: Nob*, metà XVI secolo) che sopravvisse ad un incidente durante un gioco cavalleresco quando una lancia gli trafisse l’occhio destro e attraversò il cranio.

✠ Si veda M. Praz, *La casa della vita* (1958), Adelphi, Milano 2012.

⌋ Si veda M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), Sansoni, Firenze 1996.

⌋ Si veda M. Praz, *La filosofia dell’arredamento. I mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli*, Longanesi, Milano 1964.

✠✠ Diffuso in Francia nei primi decenni del XIX secolo, lo stile Impero si caratterizza per la maestosità delle decorazioni degli arredi, delle porcellane e degli argenti, come celebrazione del nuovo regime instaurato da Napoleone.

✠✠ Si veda G. Ficara, *Mario l’epicureo*, in M. Praz, *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, a cura di A. Cane, I Meridiani-Mondadori, Milano 2002, pp. XI-XXXV.

✠✠ M. Praz, *La casa della vita*, cit., p. 300.

✠✠ *Ibid.*

✠✠ Ivi., p. 150.

✠⌋ In *Towards a Symbolic Architecture. The Thematic House* Charles Jencks documenta le fasi del progetto, dalla genesi al completamento, della propria residenza a Holland Park (Londra), realizzata tra il 1978 e il 1983. La “casa tematica” è il risultato di azioni di decostruzione e riconfigurazione dei simboli della cultura architettonica classica: lo spazio privato si rivela il progetto di una cosmogonia che racchiude i principi della *koiné* postmoderna teorizzata da Jean-François Lyotard e Gianni Vattimo. C. Jencks, *Towards a Symbolic Architecture. The Thematic House*, Rizzoli International, New York 1985.

✠⌋ M. Vitta, *op. cit.*, p. 163.

✠✠ L’indice del libro *La casa della vita* è organizzato per sette capitoli, ciascuno dedicato a una delle stanze della casa, in tale successione: I. Ingresso, II. Camera da pranzo, III. Camera da letto, IV. Salletta di passaggio, V. Camera di Lucia, VI. Salone, VII. *Boudoir*.

✠⌋ “Le varie forme di lista rientrerebbero sotto quella figura di pensiero che è l’accumulazione, vale a dire la sequenza e accostamento di termini linguistici in qualche modo appartenenti alla stessa sfera concettuale” (in U. Eco, *La vertigine della lista*, Bompiani, Milano 2009, p. 133).

✠⌋ M. Praz, *La casa della vita*, cit., p. 20 (*Ingresso*).

✠✠ Ivi., p. 56 (*Ingresso*).

✠✠ Ivi., p. 59 (*Ingresso*).

✠✠ Ivi., p. 67 (*Ingresso*).

✠✠ Ivi., p. 99 (*Camera da pranzo*).

✠✠ Ivi., pp. 99-100 (*Camera da pranzo*).

✠⌋ Ivi., p. 107 (*Camera da letto*).

✠⌋ Ivi., p. 150 (*Salletta di passaggio*).

✠✠ R. Esposito, *Le persone e le cose*, Einaudi, Torino 2014, p. 83. La citazione interna è tratta da: B. Spinoza, *Etica*, in Id., *Etica e Trattato teologico-politico*, Utet, Torino 1972, p. 142; ed. or. *Ethica ordine geometrico demonstrata*, in Spinoza *Opera*, Winters, Heidelberg 1923-1926, vol. II.

✂ ¶ C. E. Jeanneret-Gris (Le Corbusier), *L'arte decorativa*, a cura di D. Dardi, Quodlibet, Macerata 2015, p. 208; ed. or. *L'Art Décoratif d'aujourd'hui*, G. Crés, Paris 1925.

✂ ¶ M. Praz, *La casa della vita*, cit., p. 149.

¶ ¶ Ivi., p. 301.

¶ ¶ Kemal, rinunciando all'amore per la cugina Füsün, trascorrerà l'intera esistenza a collezionare gli oggetti a lei appartenuti fino a costituire un autentico museo, archivio e testimonianza degli amanti perduti. O. Pamuk, *Il museo dell'innocenza*, Einaudi, Torino 2014, ed. or. *Masumiyet Müzesi*, İletişim, İstanbul 2008.

¶ ¶ Negli anni Sessanta Nanda Vigo frequenta attivamente gli ambienti delle avanguardie milanesi, avvicinandosi a Enrico Castellani (1930), Lucio Fontana (1899-1968) e Piero Manzoni (1933-1963), tra i maggiori esponenti dello spazialismo, promotori di un'arte non misurabile ed infinitamente estesa. Le mostre allestite presso la galleria Azimut e i contributi raccolti nell'omonima rivista, entrambe fondate da Manzoni e Castellani a Milano nel 1959, comunicano l'inclusione delle idee di tempo, distanza, suono e luce nel gesto creativo.

¶ ¶ Casa Bianca (detta Casa Zero, Milano, 1959-1962), Casa Blu (Milano, 1967-1971), Casa Gialla (Milano, 1970), Casa Nera (Milano, 1970-1972).

¶ ¶ I *Cronotopi* sviluppati da Nanda Vigo negli anni Sessanta sono installazioni luminose monocromatiche e mono-materiche di scala variabile, da quelle più grandi ai modelli da viaggio. Realizzati in lastre di vetro stampate, sovrapposte o disposte a precise distanze per costruire una spazialità oltre la terza dimensione, ricercano gradi di temporalità altri, in cui le misure e le profondità geometriche si annullano per una continuità di superficie assoluta. Nel manifesto dell'A-dimensionalità Nanda Vigo dichiara come obiettivo della sua ricerca artistica sia il raggiungimento della quinta dimensione, ovvero l'assenza di dimensione. Gli ambienti cronotopici – il primo è presentato nel 1964 alla XIII Triennale di Milano "Il tempo libero" insieme a Lucio Fontana e con il commento sonoro di Umberto Eco – sono l'archetipo degli interni monocromi realizzati negli anni Settanta, a eccezione della Casa Bianca (1959-1962), che rappresenta *de facto* il numero zero della sperimentazione del metodo cronotopico in architettura.

¶ ¶ A. Mendini, in B. Pastor, *Nanda Vigo. Interni '60-'70*, Abitare Segesta, Milano 2006, p. 164.

¶ ¶ Lo Shintoismo è la religione maggiormente diffusa in Giappone. "È un animismo o politeismo naturale, cui in un momento successivo, sotto l'influsso del confucianesimo, si aggiunse il culto delle grandi figure della storia e degli antenati [...] L'oggetto del culto e del rito è la "residenza" della forza divina, detta *iyakura*, sia essa una pianta, una roccia o un oggetto." Si veda la voce "shintoismo", dizionario Treccani online, consultato il 9.01.2021.

¶ ¶ Si veda P. Sloterdijk, *Du mußt dein Leben ändern: Über Anthropotechnik*, Suhrkamp, Frankfurt 2009.

¶ ¶ Sulla casa giapponese si veda P. Ciorra, F. Ostende (a cura di), *The Japanese House. Architettura e vita dal 1945 a oggi*, catalogo della mostra presso MAXXI-Museo delle Arti del XXI secolo (9 novembre 2016-26 febbraio 2017, Roma), Marsilio, Venezia 2016.

¶ ¶ Si veda H.U. Obrist, *On the Land, on the Sea, in the Air. The Repertoire of Metabolism*, in R. Koolhaas, Id., *Project Japan. Metabolism Talks...*, Taschen, Köln 2011, pp. 334-371.

¶ ¶ Fondamento dello Shintoismo è la credenza che tutti i fenomeni naturali siano espressione di forze divine, dette *kami*, che rappresentano la scintilla divina nascosta in ogni cosa, essere o persona. "I *kami* sono numerosissimi, sono tutto ciò che ispira rispetto o timore e che si richiama al senso del mistero, sia essere animato, sia cosa". Si veda la voce "kami", dizionario Treccani online, consultato il 9.01.2021.

¶ ¶ Jeanneret-Gris C. E. (Le Corbusier), *op. cit.*, p. 223.

¶ ¶ Si veda M. Cacciari, *Adolf Loss e il suo angelo* (1981), Electa, Milano 2008, p. 40.

¶ ¶ J.P. Sartre, *La nausea*, Mondadori, Milano 1966, p. 170, ed. or. *La Nausée*, Gallimard, Paris 1938.

*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