

BLACK ITALY
GIOVANNI CARLI
EGIDIO CUTILLO
GIANLUCA DRIGO
DARIO GENTILI
JACOPO LEVERATTO
SARA MARINI
VINCENZO MOSCHETTI
ALBERTO PETRACCHIN
GABRIELE TORELLI
FRANCESCA ZANOTTO
LUCA ZILIO

SOPRA UN BOSCO DI CHIODI

A CURA DI SARA MARINI

*
Z
Y
L
V
D

SOPRA UN BOSCO DI CHIODI



A CURA DI
SARA MARINI

Mimesis

SOPRA UN BOSCO DI CHIODI
a cura di Sara Marini

“Sopra un bosco di chiodi” raccoglie e restituisce ricerche e riflessioni sul disegno della selva e sui suoi riflessi nel contesto veneziano. Le stesse ricerche sono state in parte presentate e anticipate nel seminario omonimo, organizzato dall'unità di ricerca dell'Università Iuav di Venezia, che si è tenuto il 12 novembre 2021.

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

PRIMA EDIZIONE
Gennaio 2023

ISBN
9788857597843

DOI
10.7413/1234-1234013

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

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

LAYOUT GRAFICO
bruno, Venezia

IMPAGINAZIONE
Vincenzo Moschetti

© 2023 Mimesis Edizioni
Immagini, elaborazioni grafiche e testi
© Gli Autori

Il presente volume è stato realizzato con
Fondi Mur-Prin 2017 (D.D. 3728/2017).
Il libro è disponibile anche in accesso aperto.

Ogni volume della collana è sottoposto alla
revisione di referees scelti tra i componenti del
Comitato scientifico.

Per le immagini contenute in questo volume
gli autori rimangono a disposizione degli
eventuali aventi diritto che non sia stato
possibile rintracciare. I diritti di traduzione, di
memorizzazione elettronica, di riproduzione e
di adattamento anche parziale, con qualsiasi
mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

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
Giorgia Aquilar
Berlin International University of Applied Sciences
Piotr Barbarewicz
Università degli Studi di Udine
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
Esther Giani
Università Iuav di Venezia
Massimiliano Giberti
Università degli Studi di Genova
Stamatina Kousidi
Politecnico di Milano
Luigi Latini
Università Iuav di Venezia
Jacopo Leveratto
Politecnico di Milano
Valerio Paolo Mosco
Università Iuav di Venezia
Giuseppe Piperata
Università Iuav di Venezia
Alessandro Rocca
Politecnico di Milano
Micol Roversi Monaco
Università Iuav di Venezia
Gabriele Torelli
Università Iuav di Venezia
Laura Zampieri
Università Iuav di Venezia
Leonardo Zanetti
Alma Mater Studiorum Università di Bologna

SOPRA UN BOSCO DI CHIODI

S
Y
L
V
Δ
I
- - -
U
- - -
A
- - -
V

6—26 SOPRA UN BOSCO DI CHIODI.
IL DISEGNO DELLA SELVA E LA SUA
OMBRA VENEZIANA
SARA MARINI

DISEGNARE LA SELVA

28—37 DISEGNI DEL COSMO,
DISEGNI DELLA SELVA
DARIO GENTILI

38—55 CONFINI. PARCHI, RIFUGI, RISERVE E
IL DISEGNO DELLA *WILDERNESS*
AMERICANA
FRANCESCA ZANOTTO

56—69 LA MODERNITÀ ALTERNATIVA DI
WILLY LANGE: IL “GIARDINO
NATURALE” E LA SELVA COME
PRINCIPIO ORDINATORE DEL
PROGETTO
GIANLUCA DRIGO

70—91 LA FORESTA ZEGNA. UN PROGETTO
“NATURALE” TRA LEGISLAZIONE ARTE
E ARTIFICIO
LUCA ZILIO

92—109 *FROM SCRATCHES*. TRE DISEGNI DI
SELVE DI FONDAZIONE
JACOPO LEVERATTO

110—121 TUTELA E PROMOZIONE DELLA SELVA
URBANA A VENEZIA
GABRIELE TORELLI

122—138 SEQUENZE PER TRACCE NATURALI
BLACK ITALY (LUCA RUALI, MATA
TOMASELLO TRIFILO)

OMBRE VENEZIANE

140—159 SPETTRI NOVISSIMI: TEATRO DEL
MONDO, ARCA, *ASPIRATION*. TRE ATTI
NELLA SELVA DEI SEGNI VENEZIANI
EGIDIO CUTILLO

160—179 *VENICE TURBULENCES*. L'ISOLA DI
EMBT COME AVAMPOSTO NELLA SELVA
VINCENZO MOSCHETTI

180—193 VENEZIA E L'APOCALISSE. TRE
ARCHITETTURE DI MASSIMO SCOLARI
E UNA POSSIBILE FUGA
ALBERTO PETRACCHIN

194—211 DI CASE, ISOLE E SELVE. OMEOMERIE
VENEZIANE
GIOVANNI CARLI

214—220 BIBLIOGRAFIE

222—273 BIOGRAFIE

SPETTRI NOVISSIMI: TEATRO DEL MONDO, ARCA, *ASPIRATION*. TRE ATTI NELLA SELVA DEI SEGNI VENEZIANI

EGIDIO CUTILLO

Un aspetto peculiare della selva veneziana è la spettralità. Del resto, prima di pronunciarsi su Venezia pare sia sempre necessario tastarne il polso per accertarsi che sia ancora in vita, coscienti che la città risponde in modo diverso a seconda della sensibilità dei nostri strumenti diagnostici[¶]. Giorgio Agamben dedica a questo tema il noto pamphlet *Dell'utilità e degli inconvenienti del vivere fra spettri* riconoscendo nella città lagunare una forma di vita spettrale[§]. Secondo il filosofo, Venezia è uno spettro poiché ripetutamente dichiarata morta, eppure ancora in vita in uno stadio postumo che si esprime sia nella grazia del compiuto e nel garbo di chi non ha più nulla davanti a sé, sia nell'anelito al futuro, come una larva incapace di dirsi definitiva^{¶¶}. Lo spettro Venezia è tale perché porta con sé, o meglio su di sé, segnature, segni, cifre, monogrammi, simboli tanto immateriali quanto materialissimi che il progetto è costretto in qualche modo a interpretare, o quanto meno ad affrontare. Nella sua spettralità, secondo Agamben, Venezia incarna anche l'emblema della modernità, custodisce l'essenza del nostro tempo non nuovo “ma *novissimo*, cioè ultimo e larvale. Esso si è concepito come poststorico e postmoderno, senza sospettare di consegnarsi così necessariamente a una vita postuma e spettrale, senza immaginare che la vita dello spettro è la condizione più liturgica e impervia, che impone l'osservanza di galatei intransigenti e di litanie feroci, coi suoi vesperi e i suoi diluculi, la sua compieta e i suoi uffici”^{¶¶¶}.

D'altro canto, sembra che Venezia abbia bisogno dei suoi fantasmi per evolversi e aggiornare il proprio statuto ma, al contempo, pare che questo rinnovamento sia possibile solo quando è intangibile e non si verifica nella “realtà” – bensì nell'idea di Venezia – o quando siamo confortati dalla temporaneità dell'intervento. Questo potente meccanismo è ironicamente sottolineato dallo psicanalista Antonio Alberto Semi nel suo *Venezia in fumo. 1797-1997*[¶], una sorta di “manuale del buon governo” fatto di “istruzioni riservate”, destinate agli amministratori di Venezia. L'autore smaschera i meccanismi astratti e concreti con cui Venezia viene amministrata e fornisce numerosi strumenti per interpretare ciò che definisce il “Grande Progetto per Venezia” (GPV), ovvero il perpetrarsi di una relazione “necrofila” con la città basata sulla mercificazione delle sue forme simboliche. Tecnicamente il GPV può dirsi come l'insieme di tutti i progetti – non realizzati e irrealizzabili – ideati e commissionati per alimentare il mito di Venezia e trarre profitto dalla sua figura, dalla sua immagine: è il “segreto dei segreti” con cui i veneziani riescono a “trarre dallo spirito l'elemento materiale”[¶]. “Il GPV serve solo a far vedere la funzione del simbolo di base: da un lato

‘Venezia muore’ (è caduta la Repubblica, crollano i palazzi ecc.) dall’altro la spazialità divisa della città. Sulla base di questo duplice senso del simbolo, tutti gli altri vengono di conserva: il GPV è il primo sottoprodotto del simbolo di base.”* Si tratta, sostanzialmente, della “via veneziana al simbolismo” che, oltre l’aura della mercificazione, può indicare strategie operative per progettare a Venezia. Semi suggerisce che margini di possibilità esistono laddove questo rapporto “necrofilo” – ma evidentemente necessario, vitale e salvifico – rivela i propri eccessi. Sottotraccia possiamo leggere che progettare spettri e con gli spettri è un modo per neutralizzare l’incanto della città e della sua sempre solo apparente immobilità:

Bisogna superare dunque lo stadio del cavallino di vetro che nonostante tutto pesa, occupa volume. Passare allo spirito. E gioire: eliminare i corpi è un salto qualitativo che neppure la GPS – Grande Produttrice di Simboli – ha mai fatto. Tu lo farai, [...] gioirai di questa popolazione morta, che non consuma energia e non corrode, che non trasforma, che lascia eternamente eguali i suoi prodotti. D’accordo, si tratta di necrofilia: ma non ti vede nessuno, neppure quella stessa popolazione che così a lungo ti ha eccitato e ora lascia che tu ti abbandoni all’ultimo singulto di piacere.¶

Se nella selva veneziana ci troviamo tra spiriti in un tempo spettrale, in una babele di simboli che prende forma d’architettura, vale forse la pena cercare nello spettro una figura operativa per progettare dentro Venezia Sylva, accordando il nostro animo alle sue frequenze e ai suoi umori. Poiché non solo la città si pone come spettro, ma la spettralità, l’intenzionale surrealtà o l’evocazione di altre assenze, di fantasmi più o meno intimi, è una condizione propria di alcune architetture veneziane¹. Queste architetture tornano a infestare la città nel reale o nell’immaginario (entità inscindibili a Venezia), anche solo interrogandole col pensiero. Richiamando l’etimologia, queste sono spettri in quanto “apparizioni improvvise”, che nel momento del loro apparire o riapparire si pongono come “mezzi per vedere” possibilità nell’apparentemente noto. Esse sono fantasmi in quanto “figure prese da alcuno”, dalla città e dalla laguna, per resistere alla sua aura, alla sua selva, per accoglierla o porsi in conflitto*¶.

Facendo reagire l’idea di “spettro” con la nozione di “selva” ci accingiamo a indagare l’indefinibile vitalità di Venezia rileggendo tre architetture note nel contesto lagunare con l’obiettivo di desumerne alcuni termini operativi. Tre progetti-spettri per tre atti che trovano luogo nella selva dei segni eterei e materialissimi che Venezia propone. Tre atti da intendersi sia come sezioni temporali, sia come vere e proprie azioni corpo a corpo con la laguna, tesi

a rilevare, appunto, in tre presenze architettoniche, capacità insediative, posture e comportamenti, cioè tre diversi modi di relazionarsi con la selva della terra veneziana. Seguendo un processo di progressiva immedesimazione tra architettura e laguna – che tenderanno a con-fondersi – *attraverseremo la selva* con il Teatro del Mondo di Aldo Rossi, che ha navigato per Venezia e l’Adriatico tra il 1979 e il 1980; ci *annideremo nella selva* con l’Arca che Renzo Piano realizza nel 1984 all’interno della Chiesa di San Lorenzo per la prima dell’opera *Prometeo. Tragedia dell’ascolto* di Luigi Nono; *diverremo selva* con il progetto *Aspiration (Aqua alta 1.0)* sviluppato dallo studio R&S(n) in occasione del Concorso di progettazione per una nuova sede Iuav nell’area dei Magazzini Frigoriferi a San Basilio tra il 1997 e il 1998. L’ordine è anche cronologico per sottolineare cambiamenti paradigmatici nel modo di relazionarsi con l’“ambiente veneziano” che corrispondono a una sempre più materiale compromissione con esso: tutti e tre i progetti cercano il corpo a corpo con Venezia e sono legati all’elemento naturale dell’acqua, tesi tra la polarità della condizione urbana e l’ambito dell’ecosistema lagunare. In altri termini, tutti e tre si pongono come avamposti e stipulano alleanze o contese tra biologico e artefatto, selvatichezza e umanità: il Teatro del Mondo sondando la città sui flutti, l’Arca sollevandosi come in attesa dell’alta marea, *Aspiration* radicandosi nella torbida acqua della laguna, risucchiandola nelle intercapedini murarie e diventandone parte.

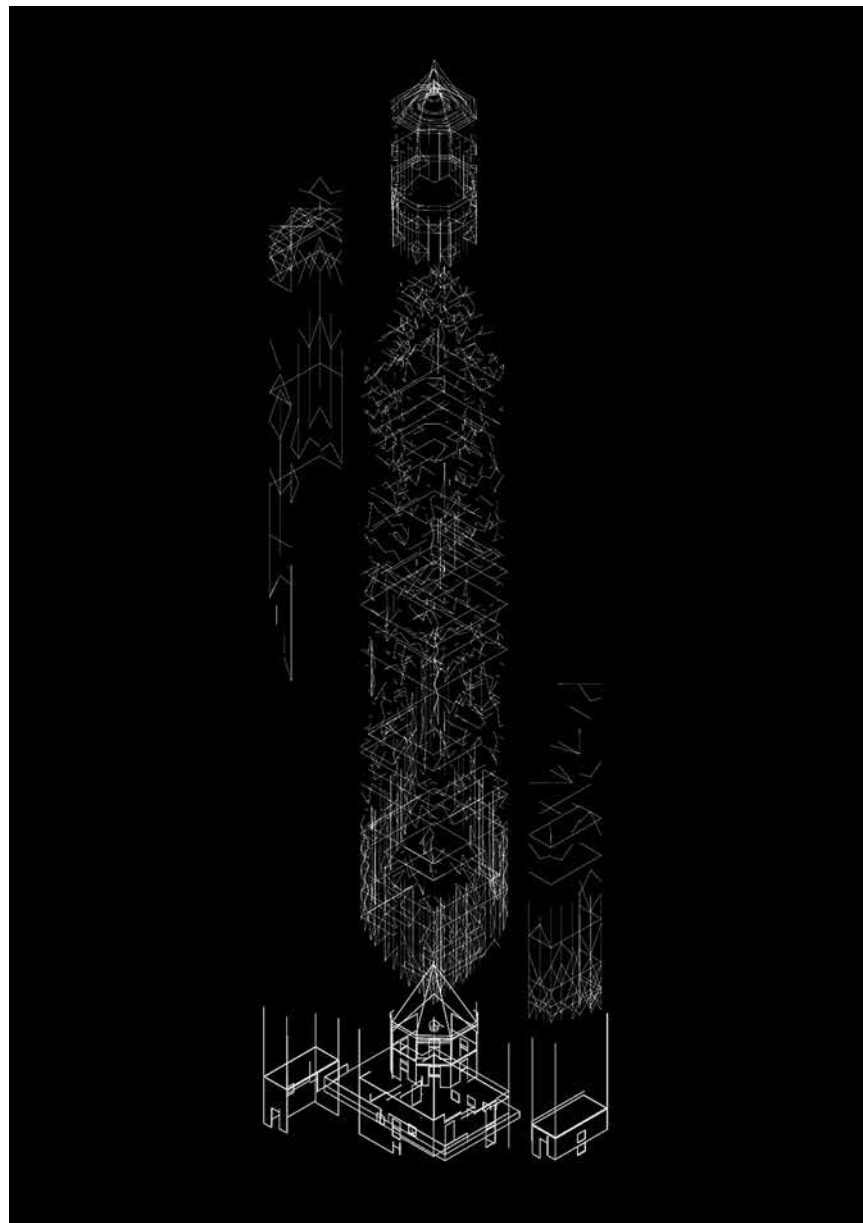
ATTO I. ATTRAVERSARE LA SELVA

Il Teatro del Mondo è progettato e realizzato da Aldo Rossi nel 1979 in occasione della mostra “Venezia e lo spazio scenico”*¶, poi utilizzato nel 1980 dal Settore Teatro della Biennale per la prima edizione del Carnevale di Venezia, trasportato via mare nell’estate dello stesso anno al Festival Teatrale di Dubrovnik, infine smantellato e ricostruito temporaneamente a terra nel 2004 a Genova. Il teatrino è costituito da una struttura reticolare di tubi giunti rivestita da un tavolato di legno decorato da fasce azzurre che marcano le estremità e le bucatore – il tutto poggiato su una chiatta che ne ha permesso il galleggiamento e il traino. La sua figura stilizzata è il risultato del montaggio di alcuni pezzi elementari, analogicamente veneziani: il corpo principale è un prisma a base quadrata di 9,5 metri per lato, alto 11 metri, sormontato da un tamburo ottagonale coperto da un padiglione a falde di zinco, a cui vengono accostati due vani scala prismatici a base rettangolare, disposti simmetricamente ai due alti e superiori di circa due metri d’altezza rispetto al corpo centrale. In cima alla copertura è posta un’asta che sostiene una sfera e una ban-

Teatro del Mondo. Egidio Cutillo, *Genius mimetico*, 2015.
Fotomontaggio digitale, 42 × 42 cm.



Teatro del Mondo. Egidio Cutillo, *Un teatrino di meno. Dispersione I*, 2015.
Disegno digitale, 29,7 × 42 cm.



dierina triangolare per un'altezza totale di circa 25 metri. Sia per la sua natura costruttiva (navale) sia per la sua vita (eroicamente in viaggio dai cantieri di Fusina a Punta della Dogana e poi alla volta della Croazia) il teatrino si attesta come presenza del territorio lagunare ancor prima di essere *tranche* urbana. È lo stesso Rossi a darci alcuni indizi in merito nell'*Autobiografia scientifica* quando afferma che il Teatro del Mondo è progettato per subire i movimenti della laguna, leggerne l'instabilità, attraversarla come un avamposto mobile da osservare, ma anche da cui osservare l'evolversi della scena:

Perché questo mi piaceva soprattutto; l'essere una nave e come nave subire quei movimenti della laguna, leggere oscillazioni, il salire e scendere, così che nelle ultime gallerie alcuni potevano provare una leggera nausea che disturbava dall'interesse ed era aumentata dalla linea dell'acqua che si vedeva oltre le finestre. Ho tagliato queste finestre secondo il piano della laguna, quello della Giudecca e quello del cielo [...] e queste finestre rendono il teatro simile ad una casa ed è appunto come i fari un luogo per essere osservati ma anche da cui osservare. ¶ ♀

Ma se tale è la sua attitudine – da pioniere che attraversa un territorio noto come se fosse incerto, impervio, inesplorato ¶ ⚓ – allora forse i segni della memoria che porta addosso, o meglio che indossa, possono essere reinterpretati come se fossero una sorta di tuta mimetica. La mimetica di un *genius loci*, necessaria per confondersi con la scena e per non soccombere confrontandosi con l'aura della città mentre, passandovi attraverso, scardina il suo equilibrio. D'altronde, il Teatro del Mondo è “un essere sempre mediato o mediano”, come lo stesso Rossi afferma. “La presenza del teatro alla Punta della Dogana, una alterazione topografica, una appendice provvisoria eppure conclusiva nello scardinare l'equilibrio di un sistema ormai stanco.” ¶ ⚓ In altri termini, la pelle lignea del Teatro del Mondo è il dispositivo con cui confondersi nella selva veneziana per poterla attraversare incolume, scardinando un equilibrio e celando ironicamente un'altra natura che avrebbe preso vita indipendentemente dalla città. Ne sono testimonianza sia gli spettacoli teatrali che sono andati in scena nella pancia del teatrino ¶ ⚓, sia la struttura stessa del Teatro del Mondo, che, come abbiamo già detto, è fatta sia delle stesse impalcature che quotidianamente rigenerano gli edifici più stanchi della città lapidea, sia dei tavolati lignei che rievocano una Venezia primordiale. Il teatrino, questo scheletro di ferro vestito del fantasma della città-Venere racconta, per converso, di come la Serenissima sia feroce nel fagocitare ciò che si confronta con essa senza rubarne i connotati. E, al contempo, in transito sui flutti,

ci mostra come porsi quale eccezione inattesa al contesto e agli avvenimenti. Così, da oggetto effimero, il Teatro del Mondo ha ricalibrato la propria concretezza scoprendo, nell'attraversamento della città, corrispondenze impreviste, di volta in volta non verificate, non calcolate, generate progressivamente con una propria autonomia rispetto al disegno urbano, producendo quinte sensibilmente diverse anche se solo per un momento.

ATTO II. ANNIDARSI NELLA SELVA

Tra il 1984 e il 1985 Renzo Piano è chiamato a progettare e realizzare uno spazio scenico per l'opera *Il Prometeo. Tragedia dell'ascolto* di Luigi Nono ¶ ⚓. L'architetto configura un'architettura in grado di custodire e innescare i meccanismi interni al contenuto rappresentato, capace di abitare il suono come una cassa armonica ¶ ⚓. La cosiddetta Arca va in scena due volte, prima a Venezia e poi a Milano, in configurazioni diverse. Qui tratteremo solo il caso veneziano in cui il progetto è collocato nel grembo della Chiesa di San Lorenzo per sottolineare la postura che esso assume all'interno del corpo cavo della chiesa, ovvero una disposizione propria del nido, del nascondiglio o dell'accampamento, in modo da non lasciare traccia apparente dopo la propria dipartita. Prima di entrare nel merito di come la macchina scenica si conformi a queste caratteristiche, vale la pena fare un appunto sulla gestazione dell'opera musicale e architettonica, poiché in questo caso la selva è anche condizione immanente al progetto secondo diversi piani di lettura. L'opera nasce in una selva di voci ed è il risultato della polifonia dei cosiddetti “quattro dell'Apocalisse” ¶ ⚓ – Nono alle musiche, Cacciari ai testi, Vedova alle luci, Piano all'architettura. In secondo luogo, è selvatica la figura dell'arcipelago – naturalmente conforme alla realtà fisica di Venezia – usata sia da Cacciari e Nono per definire la struttura insulare dell'opera, sia da Piano per organizzare la platea e i palchi nello spazio tridimensionale della scena. Il *Prometeo* è per l'appunto un arcipelago di musiche e parole definito attraverso azioni di *frammentazione*, *citazione*, *con-temporaneità* e *multi-direzionalità* ¶ ⚓. Tutti principi di natura spaziale che ritornano come moventi dell'architettura e che hanno un precipitato diretto nel progetto.

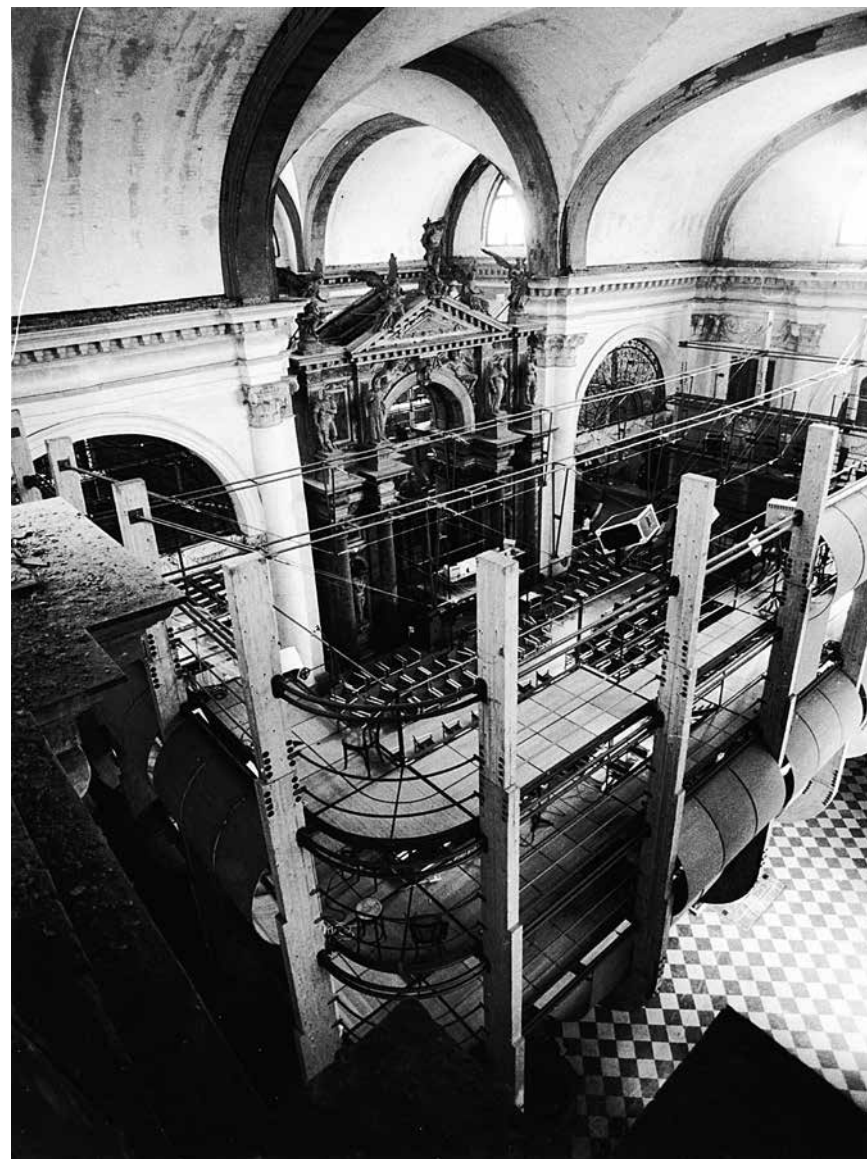
Come scrive Luigi Nono in una lettera a Renzo Piano ¶ ♀, Cacciari ha inventato un nuovo linguaggio per scrivere il libretto dell'opera. Un linguaggio che risulta dalla mescolanza di frammenti e citazioni – ancora un groviglio inestricabile di voci –, con ritorni, sovrapposizioni, suoni mobili. “Citazioni, certo – afferma Cacciari – il testo stesso è costruito attraverso una rete indistruttibile di citazioni – ma citare è *tradurre*, dis-locare, in-quietare.” ¶ ⚓

E così si comporta anche l'architetto per impostare le prime azioni progettuali: sottrae all'appartenenza del passato una scena di vita settecentesca ritratta da Gabriel Bella nel quadro *Vestiario di una nobil donna veneta a San Lorenzo* e la traduce al presente innestando l'Arca nella chiesa con la medesima configurazione delle tribune del coro nel dipinto. La storia veneziana si mostra così nella sua mobilità, si presenta in senso psicanalitico, come ritorno del rimosso che emerge attraverso rievocazioni e produce un cortocircuito temporale e spaziale. Nel progetto dell'Arca si dischiudono potenzialità non agite di passati accatastati *in situ* e si mette in atto un'idea di memoria che non è né celebrativa né documentale, ma operativa. L'architettura del Prometeo, continua Nono nello stesso carteggio sopracitato, deve fare propri questi principi: incorporare la metafora dell'arcipelago veneziano, mappe, rotte e navigazioni, i caratteri topografici della terra e traslarli nelle tre dimensioni. Renzo Piano deve progettare uno "spazio continuamente / mobile / tempi: non unico-unitario / come tradizione / ma tempi diversi-conflittuali / contrastanti / [...] / Da trovare con le stelle / e con il profondo mare = / moto quasi in panne. / Uragano ciclone. / Vento in poppa. / Materiali-invenzioni-scoperte / navigazioni tue splendide / inedite: nuovi cieli / nuove stelle / nuovi mari / nuovi abissi / nuove muraglie di acqua / nuovi pianeti / nuovi buchi neri / nuove catastrofi / nuovi caos innovativi / istinto-viscere-cuore-emozioni / ragione non illuministica né sistematica / progettare il non progettabile / non statico / non risolto / aria ↔ fuoco ↔ terra ↔ acqua" ∞ ∞. Insomma, rendere spazio l'immateriale, il suono e la luce, le forze della natura che attraversano gli anfratti più inquieti della laguna, progettare una macchina scenica che tenga saldi tecnica e pensiero.

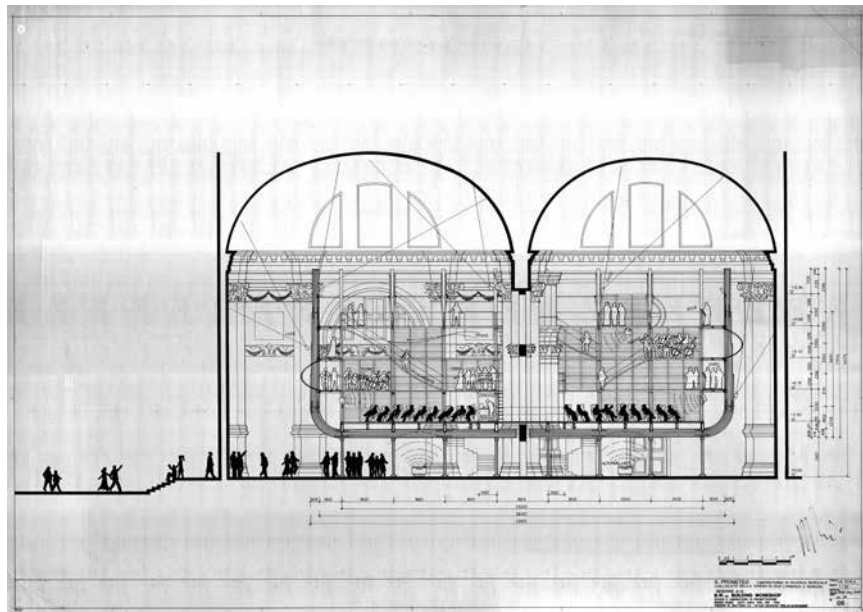
La frammentazione di cui parlano Nono e Cacciari è anche principio costruttivo dell'Arca, che trova in questo le possibilità del cantiere. La costruzione avviene all'interno della chiesa per assemblaggio di elementi, registrando anche nella fase esecutiva il meccanismo di montaggio dell'opera musicale. La struttura è realizzata a secco intrecciando travi di legno lamellare in due direzioni come nella chiglia di una nave, pannelli di legno e tubolari in acciaio. La figura dell'Arca è così resa nelle sue linee strutturali essenziali, esponendo il dato tecnologico in antitesi al disegno del corpo della chiesa che occupa. La Chiesa di San Lorenzo presenta un impianto rettangolare a navata unica e misura circa 29 per 34 metri di lato per 21 metri d'altezza che restituiscono una volumetria di oltre 18 mila metri cubi. L'impianto è allungato lungo l'asse d'ingresso e suddiviso in due aule dall'altare centrale che si sviluppa per tutta la lunghezza trasversale dal pavimento alle volte. L'Arca ricalca e rettifica tale impianto distanziandosi

Arca. Renzo Piano architetto - B.W. Building Workshop, *Prometeo Musical Space*, Venezia, 1984.

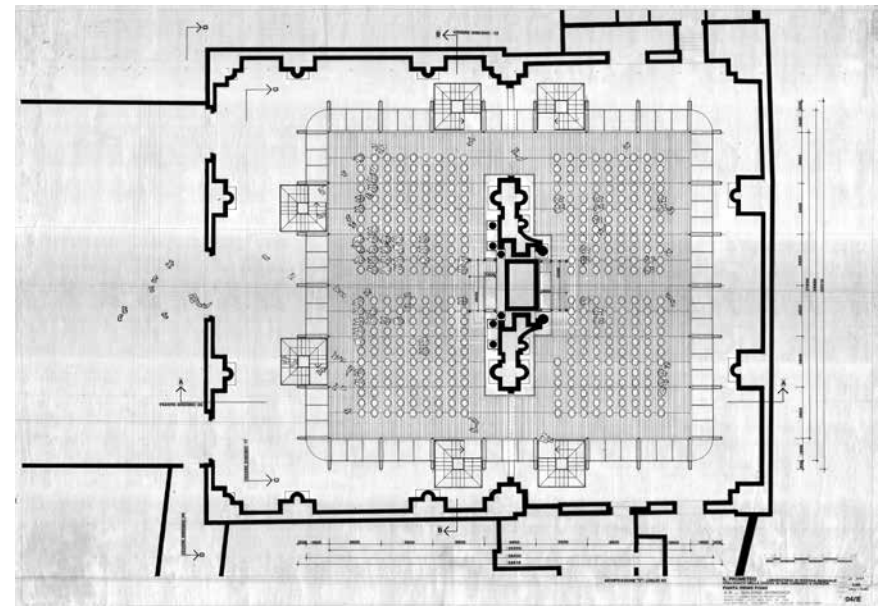
Fotografia di Gianni Berengo Gardin, 1984. © Gianni Berengo Gardin.



Arca. Renzo Piano - Shunji Ishida / Renzo Piano architetto - B.W. Building
Workshop, *Prometeo Musical Space*, Venezia, 1984.
Sezione A-A, scala 1:50, 122,50 × 87 cm. © Fondazione Renzo Piano.



Arca. Shunji Ishida - Donald Hart / Renzo Piano architetto - B.W. Building
Workshop, *Prometeo Musical Space*, Venezia, 1984.
Pianta primo piano, scala 1:50, 123 × 88 cm. © Fondazione Renzo Piano.



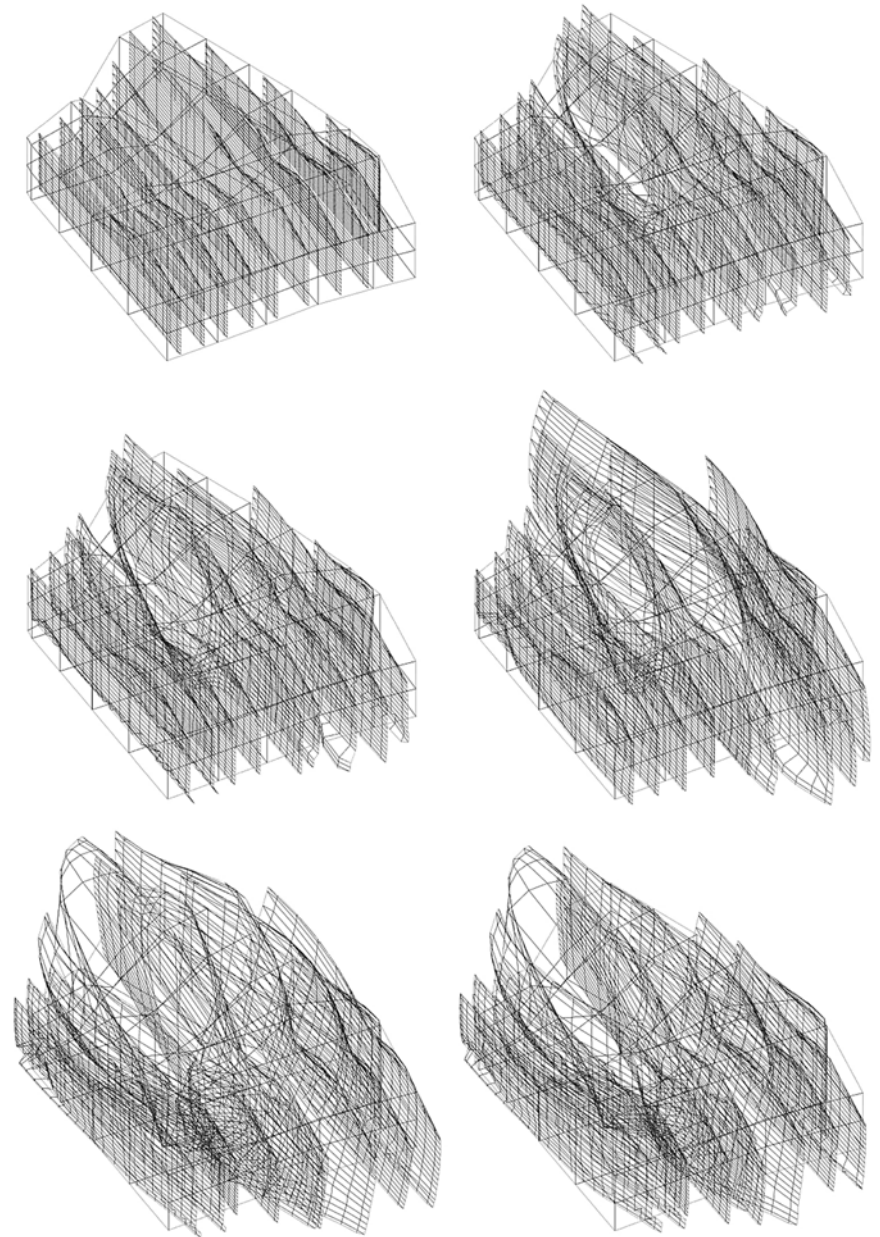
dalle pareti, è sbilanciata verso il fondo per lasciare più spazio all'ingresso e si colloca al suo interno abbracciando l'altare per riunire in un unico vaso le due aule. Si presenta come una grande cesta a cielo aperto, priva di copertura, sviluppata su quattro livelli in elevazione fino al piano d'imposta delle volte. Ma quello che ci interessa rilevare è soprattutto la postura con cui l'Arca s'insedia temporaneamente, perché essa si annida come se dovesse sostare precariamente su un terreno accidentato, individuando i punti di frana e i punti stabili, riconoscendo dove potersi appoggiare o ancorare e dove no. Il progetto, dunque, non cerca le proprie ragioni in un rapporto diretto con il suolo che presto dovrà abbandonare: non è fondata perché non appartiene a questo mondo. Tantomeno con le pareti che lambisce ma non tocca, dichiarandosi reversibile, anticipando la propria sparizione nella distanza critica dall'esistente. In altri termini, l'Arca ci permette di evidenziare un modo in cui sostare nella selva dell'architettura veneziana: andare a caccia dei suoi spazi di riserva, perimetrati dalla dimenticanza o dalla fatica della manutenzione, sondarli e occuparli temporaneamente con distacco, senza cercarne la messa in ordine o la troppa chiarezza né cambiare apparentemente la scena, ma sfruttando le possibilità implicite nello spazio trovato.

ATTO III. DIVENIRE SELVA

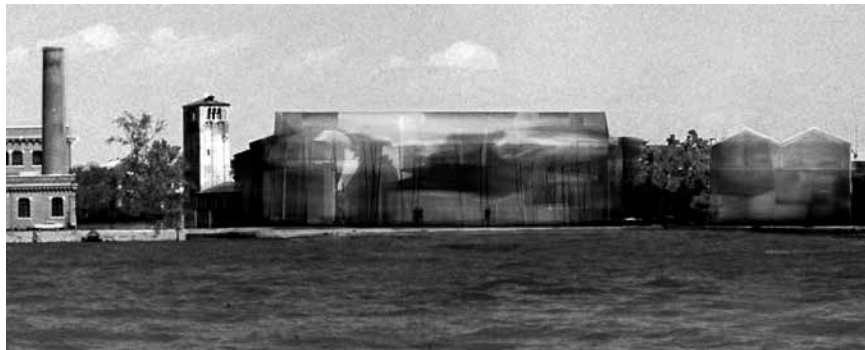
Giungiamo infine a interrogare il terzo progetto, *Aspiration (Aqua alta 1.0)*, una forma di vita architettonica che si radica nella laguna e ne prende umori, logiche e capacità, divenendo essa stessa selva. Allargando il campo dall'ambito urbano ritroviamo il sistema lagunare che protegge e minaccia: qui l'acqua è simbiote e antagonista urbano che contamina e purifica la città, è l'elemento costitutivo della terra veneziana più selvaggia con cui l'architettura deve negoziare la propria esistenza, la propria consistenza, i propri cicli di vita. Ed è proprio l'equilibrio precario fra il respiro delle maree e il lento sprofondo delle insule urbane la ragione dell'architettura inquieta che lo studio R&Sie(n), in un sistematico delirio paranoico-critico, propone al Concorso di progettazione per una nuova sede Iuav nell'area dei Magazzini Frigoriferi a San Basilio nel 1997-1998² ¶.

Lo scenario previsto dai progettisti impone la sostituzione degli edifici preesistenti conservandone l'impronta fantasma che viene riprodotta in una nuova architettura la cui sagoma si dissolve in una consistenza liquida dai riflessi cangianti. Un ambiguo processo di sostituzione tra quello che ci ha lasciato la storia e il suo riciclo mutante, in cui il ritorno del rifiutato, dell'esauito, assume un'apparenza spettrale. Ma repulsione e rifiuto diventa-

Aspiration. R&Sie(n), Aspiration (Aqua alta 1.0), Venezia, 1998.
Sequenza delle operazioni di digitalizzazione e spazializzazione del moto ondoso. © New-Territories 91-19.



Aspiration. R&Sie(n), Aspiration (Aqua alta 1.0), Venezia, 1998.
Fotomontaggio digitale del fronte lagunare. © New-Territories 91-19.



Aspiration. R&Sie(n), Aspiration (Aqua alta 1.0), Venezia, 1998.
Fotomontaggio digitale del fronte urbano. © New-Territories 91-19.



no la forma di radicamento primario nella specificità del contesto, poiché il risucchio della materia di Venezia – impurità, alghe, microrganismi eccetera – e i residui del suo passato industriale, conformano la pelle dell'edificio per effetto di risalita capillare. Forme di vita lagunari colonizzano la doppia membrana plastica che costituisce l'involucro dell'edificio causando la crescita incontrollata di un ecosistema al fine di ottenere un fenomeno di acqua alta permanente. Le forme dell'acqua sono digitalizzate e rese significanti spaziali attraverso operazioni booleane di unione, intersezione o differenza che definiscono sia la tridimensionalità degli spazi interni, sia l'andamento delle pareti in sezione. Le forme dell'acqua prendono corpo anche nell'impianto planimetrico costituito da setti ondegianti, anch'essi capaci di risucchiare acqua – ovvero di riportare a galla viventi e inquinanti, rendendo tangibile il rimosso del contesto generalmente ignorato – e che pur accogliendo un programma ben definito sviluppano modi d'uso fluidi e in divenire. "L'onda, lontana da ogni speculazione formale, sembra voler materializzare non tanto le dimensioni estetiche e letterarie pur consuete a Venezia, quanto la costituzione ecologica della città, le negoziazioni millenarie che le comunità viventi e non, hanno intrattenuto con il sito." ♪ ♫
L'organismo architettonico sembra così concretizzare, in un cortocircuito temporale e schizofrenico, le parole che Salvador Dalí dedica all'opera di Antoni Gaudí nel suo panegirico sulla bellezza terrificante e commestibile dell'architettura stile liberty:

Si tratta di edifici reali, veritiere sculture del riflesso delle nuvole crepuscolari nell'acqua, reso possibile grazie al ricorso ad un immenso e insensato mosaico multicolore e rutilante, l'iridescenza divisionista da cui emergono *delle forme dell'acqua capillari, forme dell'acqua in diffusione, forme dell'acqua stagnate, forme dell'acqua luccicanti, forme dell'acqua increspate dal vento*. Tutte queste forme dell'acqua costruite in una successione asimmetrica e dinamica-istantanea di rilievi cruciati, sincopati, intrecciati, fusi dai nenufari e dalle ninfe 'stili-naturalisti' si concretizzano nell'eccentrica convergenza, impregnate ed annientate dalle fitte protuberanze della paura, che sgorgano dall'incredibile facciata. ♪ ♫

Il progetto sfrutta, in tal modo, l'identità lagunare di Venezia, la sua relazione con l'acqua, evitando deliberatamente le ipotesi di purificazione per dare espressione ai processi di sedimentazione e ibridazione. Si innesca così una modificazione continua e una sorta di contestualizzazione fisiologica che interseca la vita dell'edificio con la vita dell'ecosistema, istituendo una interazione diretta anche con il tempo e gli eventi della realtà naturale ♪ ♫. In altri termini, dietro la matrice verde-laguna della sagoma, il progetto

prende la scala della laguna stessa, assumendone logiche e umori, rispondendo all'attrazione gravitazionale della luna. Diviene, sostanzialmente un pezzo di Venezia Sylva. Una Venezia Sylva in cui possiamo riconoscere anche noi stessi entità acquose "come questa larga piana invasa dai miasmi. Mi sono spesso chiesto che mai sarebbe essere dentro la palude; non come colui che viene avvolto dal fango, dalle sabbie omicide, ma come chi abiti per naturale disposizione all'interno della palude, come chi sia, per quel che può un mortale quale io sono, essere palude" ♪ ♫.

SPETTRI NOVISSIMI PER FUTURI SELVATICI

Per concludere, ricapitolando, tra il Teatro del Mondo, l'Arca, *Aspiration* e Venezia intercorrono affinità elettive, relazioni e compromissioni di diverso ordine e grado che ci consegnano manovre diversive, tattiche di occultamento e strategie operative per progettare nella selva veneziana. Se da un lato questi spettri *novissimi* hanno costruito le proprie ragioni sulle logiche della città lagunare, dall'altro hanno sfruttato la sua stessa aura per rendere evidenti, anche se solo nel tempo di un'apparizione, quella pulsione vitale che lo spettro Venezia cela nella selva dei suoi segni. Il Teatro del Mondo si è interfacciato prevalentemente con la scala della città e ha attraversato la laguna come un pioniere in un territorio sconosciuto, indossando la mimetica del *genius loci* per uscirne incolume; si è posto in mimesi con la città facendosi carico dei segni della memoria di un'età lignea, precedente alla Venezia di pietre e marmi. Simboli e metafore dell'architettura della città fanno eco a un'architettura che proviene da una città altra. Venezia Sylva può essere attraversata cercando di confondersi con essa. L'Arca ha fatto della conformazione della terra veneziana una metafora corporea e si è confrontata con il corpo stesso dell'architettura, annidandosi al suo interno, cercando i punti stabili di un terreno accidentato. Nello spazio trovato resta l'eco di un'architettura altra che vi si è posta in antitesi. Nella selva veneziana possiamo sostare cercando di non lasciare traccia, rispettando anche la sua decadenza. *Aspiration* è divenuto selva, trattando l'architettura come un pezzo di laguna, operando un radicamento carnale e immergendosi nei segni materiali della città e del suo ecosistema. Qui fa eco una laguna altra che dimostra come, per persistere in Venezia Sylva, serve corrompersi con essa, diventarne sintesi. Umori, logiche e forme dell'artificiosa realtà terraquea impongono la ricerca di un'alleanza coi fanghi, del modo di fraternizzare con insetti e acque languide giacché, come afferma ancora Giorgio Manganelli nella *Palude definitiva*, non siamo poi così diversi "da questi minuti effimeri che fanno di questo spazio mirabile e orrendo un cimitero e un nido, una generante conclusione" ♪ ♫.



Molte parole sono state spese a difesa del corpo di una Venezia viva o per dichiararne l'ora del decesso, o ancora per affermarne la forma urbana o la figura simbolica, la verità o la falsità, il suo essere documento o monumento: ne emerge sempre un corpo bipolare, se non multiforme, come le due metà del pesce spaccato dal Canal Grande. Il dibattito si accende a più riprese nella storia della città ed è tutt'ora in corso, come testimoniamo, ad esempio, tra gli altri che citeremo, da: M. Isneghi, *Se Venezia vive. Una storia senza memoria*, Marsilio, Venezia 2021; T. Scarpa, *Venezia è un pesce. Una nuova guida*, Feltrinelli, Milano 2020; S. Marini, A. Bertagna, *Venice. 2nd Document*, bruno, Venezia 2017; A. Vettese, *Venezia vive. Dal presente al futuro e viceversa*, il Mulino, Bologna 2017; S. Settis, *Se Venezia muore*, Einaudi, Torino 2014; F. Mancuso, *Venezia è una città. Come è stata costruita e come vive*, Corte del Fontego, Venezia 2009; S. Bertini, *Idea di Venezia*, in Id., *Tempo e forma. Scritti 1935-1977*, a cura di A. Cavalletti, Quodlibet, Macerata 1996, pp. 26-38.



G. Agamben, *Dell'utilità e degli inconvenienti del vivere fra spettri*, Corte del Fontego, Venezia 2011. Il testo si apre con la formula della seduta spiritica invocando il fantasma di Manfredo Tafuri che, nella prolusione tenuta all'Iuav (Istituto Universitario di Architettura di Venezia) in apertura dell'anno accademico 1992-1993, evoca il "cadavere" di Venezia (si veda M. Tafuri, *La dignità dell'attimo*, Grafiche veneziane, Venezia 1994). Agamben prende le mosse da questa "implacabile diagnosi" per affermare che se "Venezia non è più un cadavere, che, se essa in qualche modo ancora esiste, non può che essere necessariamente passata allo stadio che segue alla morte e alla decomposizione del cadavere. Questo stadio è lo spettro". Ivi, pp. 7-9.



Ivi, pp. 19, 21.



Ivi, p. 29.



A.A. Semi, *Venezia in fumo. 1797-1997*, Raffaello Cortina, Milano 1996.



"Si possono fare esempi a iosa, perché i nostri amministratori non hanno lesinato, in fatto di GPV. GPV sono stati, nel secondo dopoguerra, il progetto di Wright per una casa *'in volta de canal'*, il padiglione di Kahn alla Biennale, l'ospedale di Le Corbusier a San Giobbe, la strada circumlagunare con terminal all'isola della Certosa, il progetto della terza zona industriale a Marghera. GPV sono stati la candidatura di Venezia all'Expo 2000, il progetto del sistema fognario di Venezia, il Progettone (notate) per la difesa dalle acque alte (cioè dalle maree), il progetto di disinquinamento della Laguna, il progetto per la metropolitana sublagunare. GPV in atto sono la rivalizzazione delle isole abbandonate della laguna e – grandissimo GPV, questo – il problema dell'affaccio (mistero dei misteri)". Ivi, p. 69. A proposito dei GPV si veda in particolare il capitolo *Segreto dei segreti* nello stesso volume.



Ibid.



Ivi, pp. 92-93.



Come espressioni paradigmatiche di questo *modus operandi*, oltre ai casi che vedremo a seguire, vogliamo qui accennare anche ad altri due progetti: la *Cammaregio Town Square* di Peter Eisenman e le *Tredici torri di guardia di Cammaregio* di John Hejduk, entrambi sviluppati in occasione del Seminario di progettazione organizzato dall'Iuav, con la collaborazione dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Venezia, nel 1978 e pubblicati in F. Dal Co (a cura di), *10 immagini per Venezia*, catalogo della mostra, Officina, Roma 1980. Il progetto di Eisenman si basa su tre testi-linee temporali, tre azioni in sequenza che generano un sistema complesso: il primo – *vuoto del futuro* – invoca il progetto dell'ospedale di Le Corbusier tra le preesistenze quale generatore della matrice spaziale urbana; il secondo – *vuoto del presente* – costituisce una serie di architetture-oggetti inabitabili (a loro volta fantasmi-varianti della House XI dello stesso Eisenman) che si innestano sul sistema di cavità, deformandolo; il terzo – *vuoto del passato* – genera una faglia nel terreno, asse di simmetria topologica per gli oggetti, che disvela un sotterraneo altrove. Nelle *Tredici torri di guardia*, invece, John Hejduk propone un progetto in forma di sceneggiatura per costruire un ragionamento intimista sul ruolo della casa nella città, dell'abitante della casa e della città, sulla solitudine. Hejduk definisce Venezia come il "foro dei suoi contrasti interiori" e nelle *Tredici torri* inscena questa rappresentazione fantasmatica in un'eco di continui rimandi a suoi precedenti progetti: *Il cimitero delle ceneri del pensiero*, sviluppato per l'isola della Giudecca nel 1975, in cui, a sua volta, appare lo spettro di una delle *Wall House*.



Si vedano le voci "fantasma" e "spettro", dizionario etimologico online, consultato il 4.4.2022.



Si veda il catalogo della mostra tenutasi a Palazzo Grassi, Venezia, dal 6 ottobre al 4 novembre 1979: AA.VV., *Venezia e lo spazio scenico*, catalogo della mostra, La Biennale di Venezia, Venezia 1979.



A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche, Parma 1990, p. 83; ed. or. *A Scientific Autobiography*, The MIT Press, Cambridge MA 1980.



Come ancora Rossi afferma rispetto alla condizione propria di ogni paesaggio, anche il più ordinario: "Questi elementi, tra l'anomalo e il consueto, mi sono congeniali; si può intravedere dovunque un paesaggio inesplorato, una geografia della città quasi sconosciuta che affiora nelle vicende dell'uomo". Ivi, p. 99.



A. Rossi, *I quaderni azzurri. 1968-1992*, a cura di F. Dal Co, Electa-The Getty Institute, Milano-Los Angeles 1999, Q/A 26.



Da Venezia a Dubrovnik il Teatro del Mondo ha ospitato numerosi spettacoli dai temi e dai toni più diversi. Per una disamina si rimanda al volume A. Rossi, *Il teatro del mondo da Venezia a Dubrovnik*, realizzazione a cura dell'Ufficio Stampa ATER Bologna, Cooprip, Modena 1980, al catalogo della mostra *Il Carnevale squarcia la nebbia. Venezia, Scaparro, La Biennale 1980, 1981, 1982*,

2006, a cura dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), La Biennale di Venezia, Venezia 2022 e alle fotografie di Molteni & Motta presenti nel programma del festival Carnevale Teatro '80 (Venezia, 14-19 febbraio 1980) in parte visionabili al sito www.moltenimotta.it, consultato il 4.4.2022.



Progetto architettonico (progettazione 1983, costruzione 1984): B.W. Building Workshop – Renzo Piano direttore artistico. Consulenti: Favero & Milan (strutture), L. Nono (musica), M. Cacciari (testi), C. Abbado (direttore), con: R. Cecconi. Cliente: Ente Autonomo Teatro alla Scala. Si ringraziano la Fondazione Renzo Piano e l'archivio Gianni Berengo Gardin per la gentile concessione delle immagini relative al progetto.



Abbiamo già trattato questo progetto con toni simili in un saggio monografico intitolato *L'Arca del Prometeo di Luigi Nono. Nostalgie novissime*, pubblicato in S. Marini, E. Cutillo (a cura di), *Macchine sceniche. La dimensione teatrale dell'architettura e alcune mise-en-scène*, Nicomp L.E., Firenze 2019, pp. 125-141.



Si veda M. Dini, *I quattro dell'Apocalisse*, in "Panorama", 16 luglio 1984, pp. 94-95.



Si veda Archivio Luigi Nono, manoscritti relativi a *Prometeo*, 51.04.01/20; busta di invio di una seconda stesura del testo di *Prometeo* datata 24.07.1978.



In una lunga lettera manoscritta del 6.12.1983, che anticipa la fase progettuale dell'Arca, Luigi Nono elenca a Renzo Piano tutti gli assunti teorici che dovranno ricadere nel progetto. Si veda Archivio Luigi Nono, carteggi, Piano/R 83-12-06d.



M. Cacciari, *Verso Prometeo, tragedia dell'ascolto*, in L. Nono, *Verso Prometeo*, a cura di M. Cacciari, La Biennale di Venezia-Ricordi, Venezia-Milano 1984, p. 21.



Archivio Luigi Nono, carteggi, Piano/R 83-12-06d.



Il concorso coinvolgeva l'area portuale di San Basilio e prevedeva la ridefinizione del Magazzino Frigorifero situato all'estremità occidentale della banchina "A. Di Cio" nell'ambito di una risistemazione generale del sito dettata dal PRG allora vigente e dal Piano Regolatore del Porto. L'edificio, privo di particolare qualità architettonica, si affaccia sul Canale della Giudecca e sorge, sull'altro lato del rio di San Nicolò, accanto al complesso dell'ex Coronificio Veneziano, nel quale è ospitata gran parte delle attività didattiche del Corso di Laurea in Architettura, oltre alla sede del Dipartimento di Progettazione Architettonica dello IUAV. Il progetto preliminare del Piano Regolatore Generale (PRG) del Comune di Venezia e la Variante al PRG per la Città Antica adottata il 2 dicembre 1996 prevedono, previa l'elaborazione di un Piano Particolareggiato per l'area di San Basilio, la possibilità di demolire l'edificio del Magazzini Frigoriferi e di ricostruire un edificio con destinazione compatibile con l'uso universitario. [...]

La Società *IUAV Servizi Immobiliari Srl* intende realizzare nell'area attualmente occupata dai Magazzini Frigoriferi, un nuovo edificio destinato all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV) per ospitarvi, accanto a strutture didattiche e dipartimentali, alcuni servizi che lo IUAV medesimo potrà anche mettere a disposizione della città di Venezia e del suo *hinterland*, in particolare: un auditorium con capienza di circa 500 posti, una sala attrezzata per conferenze, uno spazio attrezzato per esposizioni, un ristorante e un bar, una libreria specializzata in pubblicazioni di architettura. La volumetria massima edificabile è di 35.000 metri cubi". Stralcio dal bando del *Concorso di progettazione per una nuova sede Iuav nell'area dei Magazzini Frigoriferi a San Basilio*, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Venezia 1997, p. 9. Il concorso è stato vinto da Miralles Tagliabue (EMBT), ma il progetto non è mai giunto a realizzazione.



A. Di Raimo, *François Roche. Eresie macchiche e architetture viventi di New-Territories.com*, EdilStampa, Roma 2014, p. 11.



S. Dalí, *De la beauté terrifiante et commestible de l'architecture du Moderne Style*, in "Minotaure", 3-4, dicembre 1933, pp. 74, 76 [T.d.A.].



"We began with a kind of *contextualism* – I know that the idea of context has been very badly used by architects for the past 20 years – but a contextualism in terms of the biotope. The biotope is pre-existing, before we modify it, using the material substances of the biotope to be the vectors of their own transformation, the agents of their own transformation. So we start with psychasthenia, if you know Roger Cailliois's approach to psychasthenia, where the biotope can create its own ornamentation, becoming a flower, or a building, through an extra-vitalism that directly extracts potential from its situation. But we reached a certain ambiguity, or kind of trouble, which, in the last 10 years, made us start to question how the position we were using *not* to dominate the situation was becoming a position of domination – not in terms of aesthetics, but intellectually". F. Roche, *Matters of Fabulation: On the Construction of Realities in the Anthropocene*. *François Roche in Conversation with Etienne Turpin*, in E. Turpin (a cura di), *Architecture in the Anthropocene. Encounters Among Design, Deep Time, Science and Philosophy*, Open Humanities Press, Ann Arbor 2013, p. 198.



G. Manganelli, *La palude definitiva*, a cura di E. Flamini, Adelphi, Milano 1991, pp. 48-49.



Ivi, p. 19.

Nella stessa collana



Sara Marini (a cura di), *Nella selva. XII tesi*,
2021.



Sara Marini, Vincenzo Moschetti (a cura di),
Sylva. Città, nature, avamposti, 2021.



Alberto Bertagna, Massimiliano Giberti
(a cura di), *Selve in città*, 2022.



Sara Marini, Vincenzo Moschetti (a cura di),
Isolario Venezia Sylva, 2022.



Jacopo Leveratto, Alessandro Rocca
(a cura di), *Erbario. Una guida del selvatico a Milano*,
2022.



Fulvio Cortese, Giuseppe Piperata (a cura di),
Istituzioni selvagge?, 2022.