

IL DIVENIRE-ANIMALE DELLA SOGLIA. L'ASILO-FORESTA DI JUNYA ISHIGAMI

MARIA MASI,
VINCENZO VALENTINO*

Progetto indagato

Junya.Ishigami+Associates, *Forest Kindergarten*, Shandong, Cina, 2015

37

IL DIVENIRE-ANIMALE DELLA SOGLIA

“Think about architecture as it fits into a child’s world, where dreams and reality overlap. Think about designing a kindergarten. In a world before subjectivity and objectivity, immanence and transcendence, concrete and abstract, diverge. This is the study for the initial plan”^Q.

In questa sequenza di pensieri, che si presentano quasi in forma di appunti in ordine sparso, Junya Ishigami evidenzia con estrema sintesi la tesi progettuale che guida il processo ideativo di *Forest Kindergarten*^L. Il presupposto, apparentemente semplice e poco originale, di pensare l’architettura di un asilo come immersa nel mondo di un bambino, rivela una posta in gioco del tutto inattesa. Essa ha a che vedere con la messa in questione di uno dei dispositivi cognitivi e operativi acquisito nei codici disciplinari e fondanti l’idea stessa di architettura: quello della “soglia”.

Tale messa in questione è determinata dalla possibilità “regressiva” che il divenire-bambino disvela. Come dimostrano numerosi studi condotti da psicoanalisti e pedagogisti, il bambino attraversa un processo di antropogenesi per poter diventare propriamente “umano”. Prima di questo processo il bambino è molto più vicino alla dimensione animale che a quella umana. È attraverso il linguaggio, il più potente dispositivo antropogenico, che si compie il passaggio da uno stadio all’altro. Secondo Felice Cimatti il bambino è come “sospeso fra *animalitas* e *humanitas*”^M, finché l’avvento del linguaggio non innesci un processo irreversibile “che porta un vivente a dire ‘io’, [a] uscire da sé, dal flusso del proprio vivere, e vedersi dall’esterno”^L. La “regressione” consiste allora nella possibilità di immaginare nuovamente di muoversi in uno stadio di sospensione, uno stadio in cui prende corpo il divenire-animale dell’umano, uno stadio in cui l’addomesticamento prodotto dal linguaggio si interrompe bruscamente. Non si tratta di abbandonare il linguaggio, ma di orientarlo verso territori sconosciuti per scuoterne i codici in profondità, territori in cui

la trappola cognitiva del *nome*, che scontorna e distingue, traccia confini, gerarchie, scale, non c’è più: il mondo si riempie di presenze inedite, [...] un mondo che ora, letteralmente, esplode di vite inedite, impossibili, contaminate. Divenire-animale significa questo movimento, questa deflagrazione, questa straordinaria ricchezza. La sfida dell’animalità non è quella, allora, di recuperare l’animale che è in noi, operazione a un tempo impossibile – perché non è possibile dismettere a piacimento la condizione umana – e inutile, perché non abbiamo mai smesso di essere animali: è piuttosto quella di rendere possibile questa operazione di radicale decentramento rispetto alla soggettività linguistica.^t

La soglia è uno dei più potenti dispositivi linguistici propriamente architettonici, ma è anche, e non casualmente, la modalità con cui prende forma la macchina linguistica in senso ampio e generale. Questa, infatti, si mette in moto attraverso una serie di linee di demarcazione, delle soglie appunto, che consentono di individuare delle categorie in opposizione, delle antinomie come soggetto/oggetto, interno/esterno, umano/non umano. Allo stesso modo in architettura la soglia ha un carattere liminare e di frontiera che mette dialetticamente in relazione due identità in opposizione. Come sottolinea Geroges Teyssot “la forma della soglia, come figura temporale e spaziale, è quella dello spazio ‘intermedio’, [...] è il segno dello spazio che inerisce alla differenza, spazio che contemporaneamente separa e tende verso”[✱]. Il termine “segno” non è usato casualmente poiché la soglia possiede una grossa carica semiotica, avendo il ruolo di dichiarare inizio e fine delle identità poste in relazione. Al carattere liminare e segnico della soglia fa riferimento anche Agostino Bossi, sottolineando come “il senso della soglia è quello distintivo, innanzitutto autodistintivo e, per questa via, capace di annunciare la singolarità spaziale degli spazi con i quali entra in relazione. [...] Ma questa distintività [...] non è in nessun modo separativa, anzi è aperitiva, nel senso che dischiude una possibilità di incontro, di interazione e di intertransizione”[✱]. La soglia in questa modalità si presenta come un dispositivo dialettico che segna l’opposizione binaria, per poi mettere in relazione i termini contrapposti. Nel caso della coppia interno/esterno la soglia ha il doppio ruolo di rafforzare i caratteri identitari dell’interno e dell’esterno e, al contempo, quello di metterli in relazione.

Nel caso di *Forest Kindergarten* il senso della soglia subisce una mutazione. Il suo divenire-animale non segna l’evento della sua sparizione ma della sua massima espansione. Il divenire-animale non mette in atto un movimento per cui l’interno si trasforma in esterno, ma disvela una dimensione quasi precategoriale in cui non esiste né interno né esterno. Il divenire-animale “crea una zona di indiscernibilità, di indecidibilità tra l’uomo e l’animale”[✱], quella zona in cui la scatola dell’identità si disgrega e in cui “lo spazio di una vita [...] coincide con la dissoluzione di tutte le specie”^{✱✱}. In questa zona in cui ogni identità sembra essere come temporaneamente sospesa, tutto lo spazio si dispiega come una grande soglia che si fa luogo del “disincontro”. “Disincontro vuol dire [...] da un lato creazione di cose nuove, dall’altro e contemporaneamente, ‘spersonalizzazione’, ossia abbandono di quelle entità che esistono come separate e distanti dal mondo”^{✱✱}.

Nell’asilo-foresta di Ishigami accade allora che si intravedono, oltre i codici consolidati, nuove possibilità per esplorare territori in cui “abstract and concrete, giant and minuscule, interior and

exterior combine so that each space gives each child the possibility to explore the infinity of his or her imagination, thereby creating an architecture made entirely out of non-architectural elements”^{✱✱}.

Terreno, bozzolo e nido sono tre termini “non-architettonici”, tre zone di indecidibilità tra umano e animale. Essi vengono proposti come chiave interpretativa del progetto per l’asilo di Shandong, attraverso il quale si proverà ad esplorare territori poco noti e insidiosi, territori del “disincontro” in cui prende corpo il divenire-animale della soglia.

TERRENO

Il termine con cui in greco era indicata la Terra è *Gé*, che in latino “equivale a Gaia, dunque alla Terra che brilla e splende alla luce”[✱]. A lungo si è guardato alle due dimensioni della superficie terrestre senza concederle volume e dimenticando che

l’altro nome, il primo, con cui i greci indicavano la Terra era *Ctòn* che in italiano sopravvive soltanto nell’aggettivo “ctonico” che significa sotterraneo, cavernoso: un nome che rimbomba, a porvi ascolto, proprio come l’ambito cui si riferisce. [...] Tra *Gé* e *Ctòn* vi è un’opposizione sistematica: la prima si riferisce alla Terra come qualcosa di evidente cioè chiaro, superficiale, disposto secondo l’andamento orizzontale; la seconda, all’opposto, implica l’invisibilità cioè l’oscurità, l’interno e non l’esterno, la profondità e la verticalità e non l’orizzontalità.^{✱✱}

La dimensione cartesiana ha ridotto il carattere processuale della realtà a schema grafico inerte, appiattendolo il mondo della vita su una superficie continua, omogenea e isotropa. In *Geografia*, Franco Farinelli sostiene l’urgenza di “tornare a scoprire il carattere labirintico non della superficie terrestre ma del nostro pianeta, di quel che sta sopra e di quel che sta sotto, di *Gé* e insieme di *Ctòn*: che, se anche da troppo tempo l’abbiamo dimenticato, sono un’unica cosa”[✱].

Il progetto per l’asilo foresta di Junya Ishigami a Shandong non solo si mette sulle tracce di *Ctòn* ma, superando ogni forma di opposizione, riscopre la superficie del terreno come intrinsecamente voluminosa. Per comprendere tale senso, “non si deve rifuggire la superficie, né verso l’alto né verso il basso; la si deve invece arrotondare o ruotare. La parola ‘volume’, infatti, viene proprio da queste operazioni: deriva dal latino *volvere*, ‘arrotondare’, ed è dunque affine a parole come ‘evoluzione’ e ‘rivoluzione’”[✱]. Questo vuol dire che il terreno, la superficie aperta non ha un lato superiore o inferiore ma semplicemente ricopre sé stesso; poggiare sul terreno, cadere o muoversi al suo interno significa sempre e solo “essere stretti dal suo abbraccio sentendone l’incommensurabile profondità”[✱]. Nell’asilo, attraverso un’azione partecipata, il terreno è “sroto-

lato” e accoglie non più sopra, non sotto ma al suo *interno*; “offre il mezzo per un passaggio, non le fondamenta di un supporto” ¶¶ e dischiude orizzonti di libertà e di conoscenza, apre varchi e alternative e, in quanto spazio di transizione, diviene nella sua totalità una soglia. “Affinché la vita fiorisca, ci devono essere buchi o fessure in modo che vi sia un passaggio tra le parti. [...] Nel morbido e spugnoso terreno del suolo [...] la terra si apre all’atmosfera – alla sua luce e all’ombra, alla sua turbolenza e alle variazioni di calore e di umidità. In questa apertura del terreno la terra si solleva ad abbracciare il cielo, la sua superficie temperata, continuamente formata dal loro mescolarsi e combinarsi” ¶Λ. Non si parla più di una piattaforma solida e indifferenziata che sorregge, ma di un volume intrinsecamente ripiegato e corrugato di materiali eterogenei che accoglie chi, torcendosi, arrampicandosi o strisciando è in grado di annidarsi tra le sue pieghe. Le forme di vita che lo attraversano partecipano a un gioco di innesti e accostamenti, sovrapposizioni e modificazioni in un lavoro incessante e corale. Nel progetto di Junya Ishigami ogni riferimento geometrico cartesiano viene meno per far spazio a continue alterazioni e ininterrotte manipolazioni che si svolgono su più piani. Il progetto non ricerca ordini geometrici o relazioni tra segni e significati e nemmeno imita i processi naturali, piuttosto riconosce le relazioni tra la vita e il suo dispiegarsi. L’asilo contiene, riveste, mai nasconde e si mostra nella sua continuità come un piano unico e in trasformazione che si dispiega srotolandosi e che mai contempla categorie in opposizione. Non esiste né “sopra” né “sotto” perché il suolo di cemento altera continuamente questa visione; si abbassa per atterrare su un fiore e si solleva a ritagliare un pezzo di cielo, si piega sotto il peso dell’acqua che lo scava e si alza verso l’alto per la spinta di un albero che cresce. Non contempla interno o esterno, “qui” o “là” perché ogni spazio è mescolato al successivo in un’unica superficie in cui i corpi si muovono liberamente secondo linee guidate esclusivamente dal proprio desiderio. Lo sguardo non è mai limitato da barriere o confini e anche gli ambienti delle aule, completamente vetrati, non si pongono come chiusure. La disposizione garantisce libertà di gioco e movimento e forme sempre differenziate di didattica; non esistono regole di comportamento dettate dallo spazio ma uno spazio che si forma di volta in volta dall’azione corale e a partire da una stessa materia. In questo senso il terreno si fa *medium* e, come per le erbacce, le radici e i millepiedi diviene “l’ambiente o la matrice stessa della loro crescita e formazione” ¶¶.

BOZZOLO

Le operazioni di manipolazione che plasmano il terreno, successive alla sua occupazione, non sembrano scindibili in sequenze

temporalmente dissociate. Non è riconoscibile una logica di tipo processuale, giacché ciò che è visibile nella configurazione finale appare come il risultato simultaneo dell’azione di più forme di vita. Osservando le modalità con cui la materia è cesellata, erosa e manipolata per formare l’“ingresso” che si presenta alla fine di un cunicolo collocato su uno dei bordi, sembra quasi possibile provare a delineare un inventario degli intrecci interspecifici, rintracciare di questi le linee dei concatenamenti, senza però poterle sequenziare nel tempo. Questa condizione è descritta da Ishigami come nell’atto di rappresentare lo scenario di un sogno fatto da bambino: “a crocodile taking a flower in its claw, a whale and a stag beetle, sitting amiably together. An octopus using its many arms to shake hands with everyone. In the whole, linked in such ways, the independence of each is diluted. Turning it into one large, fuzzy, hazy mass” ¶¶.

La grande massa sfocata e nebbiosa di cui parla Ishigami nel descrivere *Forest Kindergarten*, assume le sembianze di un bozzolo, un’immensa crisalide per almeno due motivi. Il primo è determinato dal fatto che essa agisce come una sorta di condensatore multispecifico, manipolando un pezzo di mondo nella sua totalità. Il secondo motivo è il suo farsi veicolo di metamorfosi di quella stessa vita che accoglie. Secondo Emanuele Coccia, il bozzolo, ovvero quello strumento, quell’“artefatto” attraverso cui, come ci insegnano gli insetti, si mette in atto la “costruzione di una soglia in cui ogni frontiera e ogni identità sono temporaneamente sospese” ¶¶, ci consente di approdare a una nuova idea di tecnica, un’idea in cui essa è prima di tutto un mezzo, un veicolo di trasmutazioni. In questo modo “la tecnica – l’arte di costruire bozzoli – fa di sé stessa il soggetto, l’oggetto e il mezzo dell’atto di trasformazione” ¶¶. *Forest Kindergarten* è un bozzolo poiché sembra suggerirci che la natura degli artefatti è di tipo veicolare, è il mezzo attraverso cui ogni metamorfosi può avere luogo. Se questo è vero allora “il bozzolo non è una semplice frontiera tra l’individuo e l’esterno, [ma] la soglia in cui ogni vita si fa mondo e ambiente per sé stessa” ¶Λ. L’asilo di Shandong si fa scenario della dischiusura della soglia in cui non è più possibile separare gli organismi dall’ambiente. Se l’ecologia ha assunto come caposaldo tale scissione, il “divenire-animale”, scrive Bruno Latour, “conduce ad una visione totalmente diversa, molto più terra terra: non esiste nessun ‘ambiente’. [...] Il concetto di ambiente non ha alcun senso, giacché è impossibile delimitare il confine che separa un organismo da ciò che lo circonda” ¶Λ. L’asilo di Ishigami sembra veicolare l’idea di una natura come un grande artefatto cosmico in cui tutto può essere materiale di progetto e qualsiasi specie o fenomeno naturale può prender parte a questo labo-

Junya.Ishigami+Associates, *Forest Kindergarten*, 2015, Modello e disegni
esposti nella mostra *Freeing Architecture*, Fondation Cartier, Parigi, 2018.

© Ph. Giovanni E. Galanello, 2018



ratorio a scala planetaria. Per comprendere *Forest Kindergarten* allora forse è necessario cambiare prospettiva, liberarsi da quelle visioni che cercano di convincerci che l'architettura sia una composizione di certi oggetti (e solo quelli), messi insieme in un certo modo. Allora forse "cominciamo a capire che non abbiamo mai fatto e mai faremo, che nessuno ha mai fatto *l'esperienza di imbattersi in 'oggetti inerti'*". [...] Su terra non c'è niente di completamente 'naturale', se per naturale si intende qualcosa che non sia stato toccato da nessun essere vivente: tutto è stato sollevato, disposto, immaginato, sostenuto, inventato, intrecciato da agenzialità" ㉞ ㉟. Bambini, adulti, animali, alberi, acqua, sono gli attori che concorrono alla costruzione di un grande bozzolo collettivo. Come scrive Hervé Chandès, i progetti di Ishigami "sono mondi in miniatura che incorporano elementi naturali, quali nuvole e foreste, nel progetto architettonico" ㉞ ㊱. È come se Ishigami riconoscesse "agency a tutto ciò che è al mondo, rinvenendo in ogni componente contestuale un carattere intrinsecamente operante" ㉞ ㊱. Secondo Annalisa Metta, se ci si pone in una prospettiva di questo tipo allora "non si potrà che intendere il paesaggio in termini performativi e ammettere che la sua indole costitutiva sia una condizione di inevitabile e inassopibile fermento, talvolta dirompente e eclatante, talvolta impercettibile, lieve e lentissimo" ㉞ ㊱. Il paesaggio dell'asilo foresta si presenta come un grande artefatto in cui nulla è dato, nulla è fisso, nulla è "natura", ma qualsiasi forma di vita che lo attraversa concorre, con modalità spesso impreviste, alla sua costituzione.

Se tutto questo è vero, allora forse Ishigami ci dimostra attraverso questo progetto che

il bozzolo non è solo il paradigma della tecnica, ma anche del puro e semplice essere-nel-mondo. Gli insetti – i maestri del bozzolo – ci hanno ingannato. Ci hanno fatto credere che fosse solo uno strumento specifico, parziale, effimero nella vita di certi individui. Al contrario, esso va considerato come la forma trascendentale di ciascun vivente. C'è bozzolo ovunque un vivente si relaziona a sé stesso, al resto dei viventi e al pianeta. Ogni io è un bozzolo. [...] Il bozzolo è la prova che la vita costruisce per intero il proprio cosmo; la prova che non c'è differenza tra la casa e l'ambiente, non nel senso che quest'ultimo è la nostra casa, ma nel senso che la vita trasforma costantemente lo spazio nel quale si dispiega. ㉞ ㊱

NIDO

Come il bozzolo, il nido si fa declinazione della continuità tra individuo e ambiente: in un mondo aperto fatto di cielo e terra, un nido

non è un riparo (*shelter*) inteso come scudo (*shield*) ma una culla, una piega in cui annidarsi. Di fatti non funziona da fortezza, non costituisce "una struttura di resistenza costruita per sopportare un attacco [...], ma un sottile assemblaggio che sfrutta ogni caratteristica già presente in un ambiente" ㉞ ㊱, un riparo-esposto che conosce come unico tetto il cielo. Anche nella sua condizione più intima l'asilo-nido di Shandong si espone al mondo naturale in cui è immerso e a cui si mescola e non ricostruisce un simulacro dell'aperto, un aperto artificiale, ma resta sempre un "fuori".

I primi schizzi dell'architetto nella fase di ideazione degli spazi dell'asilo sono una rete di movimenti, un intreccio di linee come fili tesi dal cui ricalco prendono vita le forme del progetto. "Sketch lots of plans. Study the sketches over and over. Ponder them at length in different ways, envisioning spaces within the lines. Like finding clearings in the jungle" ㉞ ㊱. Quella trama colorata è il tentativo di riconoscere il moto inscritto nell'interezza di quanto costituisce il luogo e di rappresentare la vita possibile che, instancabile, scorre e si addensa nelle "radure nella giungla" senza mai fermare il suo flusso metamorfico. Lo spazio individuato dal progetto è modificazione del mondo naturale e sua prosecuzione. Nel suo processo generativo, il nido non mantiene le cose così come stanno piuttosto le recupera, le arrangia: usa materiali leggeri, a portata di mano nel campo da cui attinge costituendone, allo stesso tempo, un'estensione. La pratica dell'arrangiamento prevede un cambio di sguardo rispetto ai materiali di progetto con la consapevolezza che ogni elemento, vicino e immediatamente utilizzabile è, in potenza, materia prima di trasformazione. Ishigami è ben consapevole che un filo d'erba raccolto, arrangiato e intrecciato può dare vita ad una struttura stabile come un nido in grado di farsi riparo. Ne offre testimonianza in progetti come *Eight villas* in Dali (2016) o nel Botanical Garden Art Biotop a Tochigi (2013) in cui dimostra, da un lato, uno sguardo rinnovato e un punto di vista inedito sul contesto e, dall'altro, la capacità di accordare materiali esaltandone la preziosità. Nel progetto *Eight villas*, otto appartamenti sono organizzati lungo il letto di un fiume, in un paesaggio in cui fanno da protagoniste grosse pietre, strutture megalitiche disposte lungo la pendenza del corso d'acqua. Ishigami non altera il paesaggio caratterizzato da quella presenza ma lavora nelle sue pieghe: "within the existing arrangement and location of these stones, opportunities were found for living space. The series of residences fit among the stone landscapes with only small adjustments, sometimes moving, removing, or adding them where needed" ㉞ ㊱. Non solo le pietre diventano il punto di partenza per la determinazione della composizione spaziale delle residenze ma rivestono un ruolo

lo attivo funzionando strutturalmente come pilastri per la grande copertura di cemento che vi viene adagiata. Questa capacità di riuso e arrangiamento diventa ancora più evidente nel progetto per un giardino botanico nella cornice naturale di Nasu a Tochigi. In una foresta densa ricoperta di muschio, precedentemente risaia, la costruzione di un nuovo hotel comporta l'abbattimento e la rimozione di un numero elevatissimo di alberi per far posto all'edificio. Il progetto del giardino botanico cataloga e risistema gli alberi della foresta esistente sul sito, ridistribuisce l'acqua in numerosi stagni e utilizza il muschio per riempire gli spazi intermedi lasciando apparire una nuova natura fino ad ora sconosciuta eppure parte di quello stesso ambiente. Il progetto riutilizza questa volta interamente paesaggi originariamente presenti, che si sono susseguiti nel tempo e li mescola generando un nuovo scenario artificiale inedito in cui diviene impossibile scindere, riordinare o ritornare a una configurazione originaria.

Ishigami sottolinea questa inscindibilità che guida il suo lavoro anche quando progetta il modello del *Forest kindergarden* per l'allestimento della mostra *Freeing Architecture* del 2018 presso la *Fondation Cartier* a Parigi. Nel modello, la piastra di cemento dell'asilo, l'acqua che la erode, i bambini che vi si arrampicano, gli alberi, le pietre e i cespugli che le cingono, il terreno battuto e gli animali sono assemblaggi di frammenti di carta, arrangiati, appunto, sovrapposti e combinati in un'unica materia. Nel modello come nella realtà, l'indipendenza di ciascun elemento, così legato nell'insieme, viene meno per dare vita ad un'unica massa dove diviene impossibile distinguere il confine tra naturale e artificiale, preesistenza e progetto, umano e non umano.

L'intreccio da cui si genera il progetto non permette di scinderlo dal suo ambiente. Il nido come casa-animale non si stacca dal mondo naturale: non si tratta semplicemente di un'interazione (*interaction is between*) ma di un'apertura che permetta un confluire, una "corrispondenza" $\Downarrow \Lambda$ (*correspondence in-between*) intesa come scambio dinamico.

Questa dinamicità è una condizione propria dell'animalità come del mondo di un bambino: "corpo che agisce, impossibile da trattenere o da fermare [...], quintessenza di performatività, [...] in continuo movimento per effetto di una connaturata e inesaurita eccitazione" $\Downarrow \perp$. Per questi corpi in movimento il tempo del riparo non può che essere un'eccezione, l'abitare si fa transitorio in un nido che diviene soglia tra passaggi di stato. L'asilo-nido di Ishigami si dimostra dunque "un temporaneo sostituto della vita, non un suo contenitore. Così come un corpo per vivere deve ispirare ed espirare, allo stesso modo chi [lo] abita [...] deve andare e venire: non può restare dentro a lungo, è una residenza temporanea" $\Downarrow \perp$.

Vincenzo Valentino è autore del paragrafo introduttivo e del paragrafo *Bozzolo*; Maria Masi è autrice dei paragrafi *Terreno* e *Nido*.

$\Downarrow$ J. Ishigami, *Freeing architecture*, catalogo della mostra, a cura di I. Gaudefroy, LIXIL Publishing-Fondation Cartier, Tokyo-Paris 2018, pp. 144-145.

$\Downarrow$ Al momento della stesura del presente testo l'edificio, sito nella provincia cinese di Shandong, è in fase di costruzione.

Λ F. Cimatti, *Filosofia dell'animalità* (2013), Laterza, Roma-Bari 2017, p. 57.

$\perp$ Ivi, p. 41.

$\perp$ Ivi, pp. 157-158.

$\star$ G. Teyssot, *Soglie e pieghe. Sull'intérieur e l'interiorità*, in "Casabella", 681, settembre 2000, pp. 26-33.

Π A. Bossi, *La soglia*, in L.M. Fusco, V. Saitto (a cura di), *Lo spazio della soglia. La qualità oikogena dell'architettura*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2016, pp. 13-16.

$\perp$ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 2004, p. 52; ed. or. *Francis Bacon. Logique de la Sensation*, Éditions de la Différence, Paris 1981.

$\star \Upsilon$ E. Coccia, *Filosofia della casa. Lo spazio domestico e la felicità*, Einaudi, Torino 2021, p. 101.

$\star \star$ F. Cimatti, *Divenire blatta. Errore e godimento / Becoming a Cockroach. Error and Enjoyment*, in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory", 5 (*Moby Dick: avventure e scoperte / Adventures and Discoveries*), autunno-inverno 2021, p. 138.

$\star \Downarrow$ J. Ishigami, *Forest Kindergarden, Shandong*, in "2G", 78, 2019, p. 112.

$\star \Downarrow$ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino 2003, p. 12.

$\star \Lambda$ *Ibid.*

$\star \perp$ Ivi, p. 166.

$\star \perp$ T. Ingold, *Corrispondenze*, Raffaello Cortina, Milano 2021, p. 102; ed. or. *Correspondences*, Polity Press, Cambridge 2021.

$\star \star$ Ivi, p. 109.

$\star \Pi$ Ivi, p. 108.

$\star \perp$ Ivi, p. 109.

$\Downarrow \Upsilon$ *Ibid.*

$\Downarrow \star$ J. Ishigami, *Freeing architecture*, cit., pp. 146-147.

$\Downarrow \Downarrow$ E. Coccia, *Metamorfosi. Siamo un'unica, sola vita*, Einaudi, Torino 2022, p. 53; ed. or.

Métamorphoses, Éditions Payot & Rivages, Paris 2020.

$\Downarrow \perp$ Ivi, p. 77.

$\Downarrow \Lambda$ Ivi, p. 69.

$\Downarrow \perp$ B. Latour, *Dove sono? Lezioni di filosofia per un pianeta che cambia*, Einaudi, Torino 2022, p. 19; ed. or. *Où suis-je? Leçons du confinement à l'usage des terrestres*, La Découverte, Paris 2021.

$\Downarrow \perp$ Ivi, p. 27.

$\Downarrow \star$ H. Chandès, *Junya Ishigami+Associates. Una nuova scala per l'architettura / A New Scale for Architecture*, in "Domus", 1065, febbraio 2022, p. 12.

$\Downarrow \Pi$ A. Metta, *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*, DeriveApprodi, Roma 2022, p. 158.

$\Downarrow \perp$ *Ibid.*

$\Downarrow \Upsilon$ E. Coccia, *Metamorfosi*, cit., p. 83.

$\Downarrow \star$ T. Ingold, *op. cit.*, p. 115.

$\Downarrow \Downarrow$ J. Ishigami, *Freeing Architecture*, cit., p. 160.

$\Downarrow \perp$ J. Ishigami, *Eight villas, Dalí*, in "2G", 78, 2019, p. 124.

$\Downarrow \Lambda$ Cfr. N. Perullo, *La vita in corrispondenza. Ingold e l'antropologia come arte e filosofia "fatta a mano"*, in T. Ingold, *op. cit.*, pp. IX-XXXV.

$\Downarrow \perp$ A. Metta, *Il paesaggio è un mostro*, cit., p. 158.

$\Downarrow \perp$ T. Ingold, *op. cit.*, p. 117.