Vesper
Rivista di architettura, arti e teoria
Journal of Architecture, Arts & Theory

No. 1 | Supervenice
Autunno | Inverno 2019
Fall | Winter 2019

ISBN 978-88-229-0416-4
ISSN 2704-7598
DOI 10.1400/283005



Saggi | Essays
128 – 137

Annalisa Sacchi

DOI 10.1400/281761

# Il sipario si alzerà su un incendio. Venezia: dal rogo de La Fenice al romanzo della cenere

# The Stage Curtain Will Open on a Fire. Venice: from the Blaze of La Fenice to the Novel of Ashes

Abstract

Il sipario si alzerà su un incendio. Venezia: dal rogo de La Fenice al romanzo della cenere

Fino all'introduzione della corrente elettrica, la vita media di un teatro si stima si aggirasse intorno ai trent'anni. I teatri venivano regolarmente rasi al suolo dagli incendi e, spesso, ricostruiti nel luogo dove già sorgevano. È la storia di tutti i teatri veneziani, la stessa che si ripete per due volte nel caso del più importante teatro cittadino: La Fenice.
Il testo analizza la relazione dei teatri con l'accidente dell'incendio e, insieme, mette in luce l'intimità essenziale che corre tra l'evento fattuale del rogo e lo statuto ontologico del teatro – arte della non-permanenza –, il suo avere cioè come orizzonte e limite la perdita radicale.
È a Venezia che nel 2005, meno di dieci anni dopo l'ultimo incendio de La Fenice, Romeo Castellucci della Socìetas Raffaello Sanzio firma una Biennale Teatro tutta all'insegna del rogo e intitolata "Pompei. Il romanzo della cenere". Castellucci, nel corso della sua carriera, ha più volte invocato l'incendio come punto-cieco della performance, e in questa Biennale, aperta da *Flame Tornado*, una colonna di fuoco alta più di 15 metri dell'artista Kevin Binkert, esplora i limiti e le possibilità di rinascita del teatro passato per il rogo mentale del suo pensiero.

The Stage Curtain Will Open on a Fire. Venice: from the Blaze of La Fenice to the Novel of Ashes

Until the introduction of electricity, the average life of a theater building was calculated to be around thirty years. The theaters were regularly razed to the ground by fires and, often, rebuilt in the place where they already stand. Such is the story of all the Venetian theaters, the very same that repeated twice in the case of the most important city theater: La Fenice.
The text analyzes the relationship of theaters with the accident of the fire. Besides, it highlights the essential intimacy that runs between the factual event of the stake and the ontological status of the theater – the art of non-permanence –, namely, to have radical loss as a horizon and limit.
It is in Venice that in 2005, less than ten years after the last fire that burnt La Fenice, Romeo Castellucci of the Societas Raffaello Sanzio signs a Theater Biennale entirely dedicated to the stake and entitled 'Pompei. The Novel of Ashes'. Castellucci, during his career, has repeatedly invoked the fire as the blind spot of the performance, and in this Biennale, opened by *Flame Tornado*, a column of fire more than 15 meters high by the artist Kevin Binkert, explores the limits and the possibilities of rebirth of a theater passed through the mental fire of his thought.

Università Iuav di Venezia
Department of Architecture and Arts

VESPER No. 1

SUPERVENICE

Armin Linke, *M.O.S.E. - Consorzio Venezia Nuova, ship maneuvering simulator,* Venezia, 2007

Fall | Winter 2019
Journal of Architecture, Arts & Theory

SUPERVENICE

Quodlibet

9 788822 904164
ISBN 978-88-229-0416-4
ISSN 2704-7598 € 18

Università Iuav di Venezia
Dipartimento di Culture del progetto

VESPER No. 1

SUPERVENICE

Autunno | Inverno 2019
Rivista di architettura, arti e teoria

Vesper
Rivista di architettura, arti e teoria

*Vesper* è una rivista scientifica semestrale, multidisciplinare e bilingue, si occupa delle relazioni tra forme e processi del progetto e del pensiero. Ponendo lo sguardo al crepuscolo, quando la luce si confonde con il buio e l'oggetto illuminante non è più visibile, *Vesper* intende leggere l'atto progettuale seguendo e rendendo evidente il moto della trasformazione. Pitagora identificò nel pianeta Venere sia la stella della sera (*Hesperos*) che quella del mattino (*Phosphoros*), i due nomi si riferiscono allo stesso astro ma posto in condizioni temporali differenti. *Vesper* dichiara quindi una posizione più che un oggetto e privilegia il situarsi che ne profila lo statuto. Non è qui accesa la luce tagliente dell'alba, che promette giorni completamente nuovi e alti sol dell'avvenire, ma quella che fa intravedere nella penombra una possibilità nell'esistente.

Richiamando e rinnovando la tradizione delle riviste cartacee italiane, *Vesper* ospita un paesaggio articolato di modalità narrative, accoglie forme di scrittura e stili differenti, privilegia l'intelligenza visiva del progetto, dell'espressione grafica, dell'immagine e delle contaminazioni tra linguaggi. La rivista è pensata nella sua successione di numeri tematici come discorso sulla contemporaneità, nello spazio di ogni singolo numero è articolata in un insieme di rubriche che gettano luci differenti sul tema. Nel procedere delle diverse sezioni – editoriale, citazione, progetto, racconto, lezione, saggio, inserto, traduzione, archivio, viaggio, ring, tutorial, dizionario – mutano i riverberi tra idee e realtà, si accende l'intreccio tra evidenze concrete e loro potenzialità, potenziali trasformativi, immaginari. Le rubriche sono pensate non per aggiornare istantaneamente ma per indagare condizioni progettuali e per fornire strumenti e materiali dall'*ombra lunga*.

Vesper
Journal of Architecture, Arts & Theory

*Vesper* is a six-monthly, multidisciplinary and bilingual scientific journal which deals with the relationships between forms and processes of thought and of design. Gazing into the dusk, when light slowly merges with darkness and the illuminating object is no longer visible, *Vesper* aims to interpret the act of designing through tracing and revealing the movement of transformation. Pythagoras identified in the planet Venus both the evening star (*Hesperos*) and the morning star (*Phosphoros*), assigning the two names to the same star observed in different temporal conditions. *Vesper* thus states a perspective rather than an object, privileging the condition that defines its status. Rather than the sharp light of dawn, heralding a brand-new day and promising a brighter future, it is the twilight that allows you to have a glimpse at the potential of what is already there.

Following the tradition of Italian paper journals, *Vesper* revives it by hosting a wide spectrum of narratives, welcoming different writings and styles, privileging the visual intelligence of design, of graphic expression, of images and contaminations between different languages. The journal is conceived as a series of thematic issues that build a discourse on the contemporary. Each issue is divided into sections that offer a range of diverse perspectives on the theme analysed: editorial, quote, project, tale, lecture, essay, extra, translation, archive, journey, ring, tutorial, dictionary. Throughout the different sections, reverberations between ideas and reality change, connections emerge between tangible facts and their potentials, transformative prospects, collective perception. The principal aim of these sections is not to provide instant news, but to offer an in-depth investigation of different instances of design and to provide tools and materials that have a long-lasting effect.

Università Iuav di Venezia
Department of Architecture and Arts

Università Iuav di Venezia
Dipartimento di Culture del progetto

# VESPER No. 1

# SUPERVENICE

Fall | Winter 2019
Journal of Architecture, Arts & Theory

Autunno | Inverno 2019
Rivista di architettura, arti e teoria

Armin Linke, *Lagunari Regiment, excercise*, Venezia, 2007.


Editoriale | Editorial
6 – 7 Sara Marini
Supervenice

Citazione | Quote
8 – 12 Manfredo Tafuri
Nella Tempesta

Breve estratto da un testo critico che definisce la rotta o le coordinate di attraversamento del tema. | Brief excerpt from a critical text concerning different perspectives on the topic.

Progetti | Projects
14 – 29 Paul O Robinson
Site Castings: Entwinements in Palazzo Fortuny
Site Castings. Intrecci con Palazzo Fortuny

30 – 45 Luigi Guzzardi
Casa-studio Scatturin di Carlo Scarpa: incontri e relazioni nella Venezia degli anni Cinquanta-Sessanta
Scatturin's Home Studio by Carlo Scarpa: Encounters and Relationships in the Venice of the Nineteen-Fifties and Sixties

46 – 55 Paolo Ceccon
Oltre un eloquente silenzio. Progetto per l'ex Casa-studio Scatturin di Carlo Scarpa
Beyond a Revealing Silence. Recondition of Scatturin's Home Studio by Carlo Scarpa

56 – 61 Robert Henke
Venice Dust

62 – 74 Mario Piana
Un restauro di "lunga durata": il Palazzo dei Grimani a Santa Maria Formosa
A 'Long-lasting' Restoration: the Palazzo dei Grimani in Santa Maria Formosa

Contributi che indagano le ragioni, le *mise-en-scène*, le risultanti di progetti realizzati attraverso le voci degli autori e/o di critici. | Contributions that investigate the reasons, the *mise-en-scènes*, and the results of an accomplished project throughout the voices of the authors and/or the critics.

Racconti | Tales
76 – 80 Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos
The Water Constellations
Costellazioni acquatiche

81 – 84 Manuele Fior
Celestia

Narrazioni testuali o per immagini attraverso realtà note o ipotetiche. | Textual or visual narratives exploring actual or hypothetical worlds.

Saggi | Essays
86 – 107 Nicola Emery
Walter Benjamin e l'aura di Venezia
Walter Benjamin and the Aura of Venice

Saggi critici articolati in citazioni, note, iconografie e una bibliografia. | Essays including quotes, notes, iconography and bibliography.

108 – 115 Gabriele Monti
Le Bal. La superficie violenta delle feste veneziane
Le Bal. The Violent Surface of the Venetian Parties

116 – 127 Fernando Quesada
The Superlabyrinth of the Community in Exile
Il super labirinto della comunità in esilio

128 – 137 Annalisa Sacchi
Il sipario si alzerà su un incendio. Venezia: dal rogo de La Fenice al romanzo della cenere
The Stage Curtain Will Open on a Fire. Venice: from the Blaze of La Fenice to the Novel of Ashes

138 – 156 Serenella Iovino
Reading the Bodies of Venice. Journeys across the Lagoon's Storied Materialities
Leggere i corpi di Venezia. Viaggi attraverso le narrative materiali della laguna

Inserto | Extra
160 – 169 Riccardo Miotto
Tornelli
Turnstiles

Forma e modo d'espressione di questa rubrica sono a discrezione dell'autore. | The section consists in the original contribution of an author.

Traduzione | Translation
170 – 175 NOVISSIME
Giovanni Marras
Radicalismo inverso: il vuoto come valore, gli studi urbani come strumento
Inverse Radicalism: the Void as a Value, Urban Studies as a Tool
176 – 185 Giuseppe Samonà (capogruppo | team leader), Costantino Dardi, Emilio Mattioni, Valeriano Pastor, Gianugo Polesello, Alberto Samonà, Luciano Semerani, Gigetta Tamaro, Egle Renata Trincanato
Explanatory Report motto: NOVISSIME
Relazione illustrativa motto: NOVISSIME

Traduzione inedita di un documento anticipata da un commento critico che ne evidenzia l'attuale rilevanza e attualità. | Unreleased translation of a document introduced by a critical comment highlighting its relevance.

Viaggio | Journey
186 – 191 Luca Trevisani
Costum car commando. Ovvero non tutti i viaggi sono vacanze
Costum Car Commando. I.e. Not All Travels Are for Leisure

Resoconto di un viaggio fisico o immaginario e delle sue evoluzioni temporali e spaziali. | A physical or imaginary journey in its temporal and spatial development.

Ring
192 – 195 Supervoid+Friel
I Giardini della Biennale. Dialettica e scontro tra aspirazioni nazionali e internazionali
The Giardini of the Biennale di Venezia. Dialogue and Clashes between National and International Aspirations

Fronteggiamento tra posizioni differenti poste sullo stesso "campo di gioco". | Different points of view facing each other on the same 'playing field'.

Tutorial
196 – 203 Fabrizio Antonelli
Le pietre (di Venezia) raccontano: come leggerle
The Stones (of Venice) Tell Stories: How to Read Them

Manuale d'uso per l'esecuzione di pratiche e/o operazioni. | Instructions to carry out practices and/or operations.

Dizionario | Dictionary
204 – 205 Massimo Santanicchia
Amphibious

206 – 207 Angela Vettese
Biennial

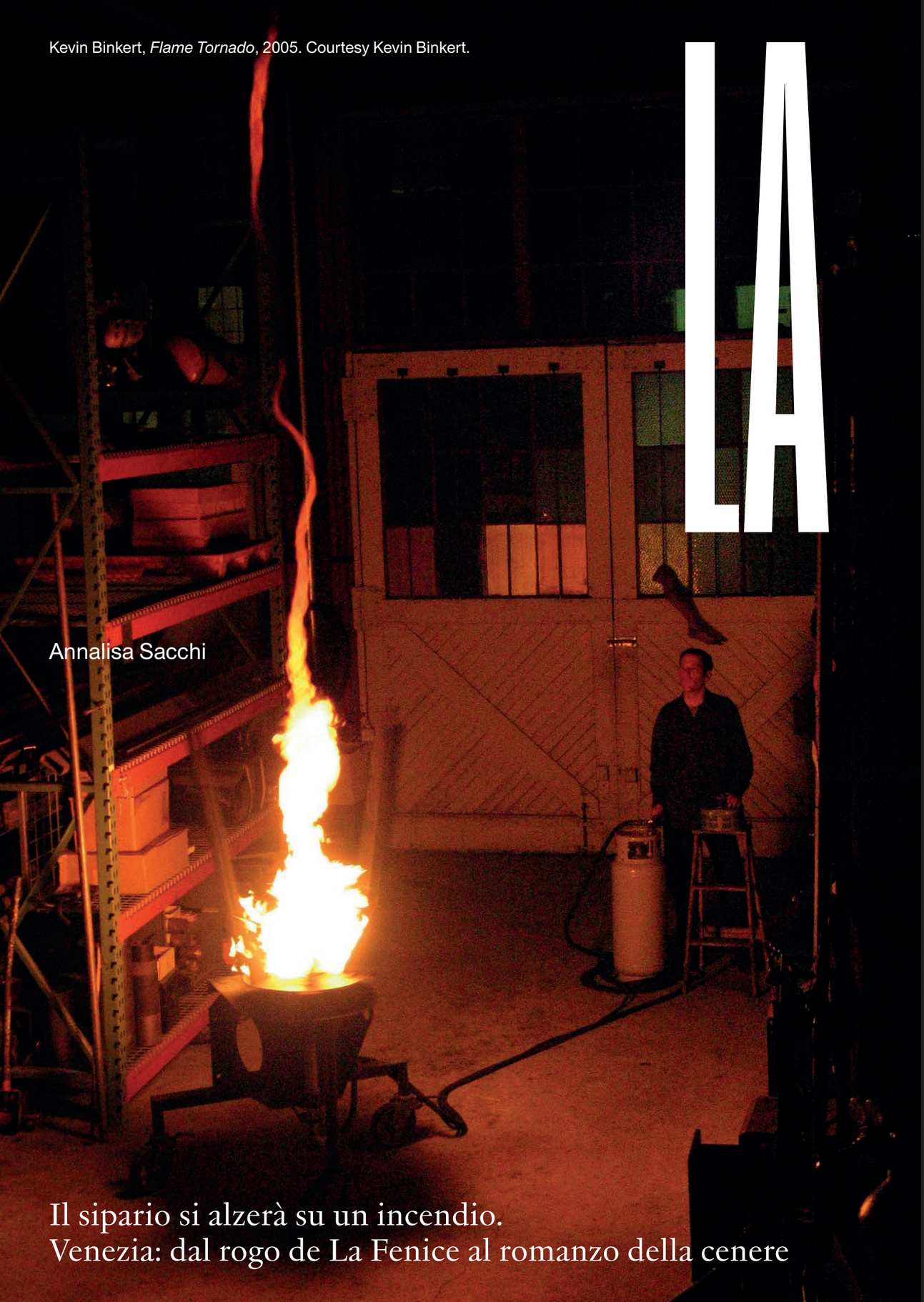
208 – 209 Léa-Catherine Szacka
Crowd

210 – 211 Milovan Farronato
Ultra

212 – 213 Lorenzo Calvelli
Venetiae

214 – 215 Alessandra Pagliano
Zootropio

Definizioni critiche di tre lemmi in italiano e tre lemmi in inglese contribuiscono alla precisazione del tema. Il dizionario prosegue con l'evolvere di "Vesper", si compone in itinere. | Critical definitions of three headwords in Italian and three headwords in English that contribute to point out the issue's topic. The definitions through the issues of "Vesper" will compose an ongoing dictionary.



Kevin Binkert, *Flame Tornado*, 2005. Courtesy Kevin Binkert.

# LA FENICE

Annalisa Sacchi



## Il sipario si alzerà su un incendio.
## Venezia: dal rogo de La Fenice al romanzo della cenere

## The Stage Curtain Will Open on a Fire.
## Venice: from the Blaze of La Fenice to the Novel of Ashes

A teatro, come in amore, il soggetto è la sparizione. — Herbert Blau

Quando giunse il tuono ero ancora sveglio. […] Poi le orecchie scoppiarono, tremò il pavimento, una pioggia di vetri e intonaco mi sommerse. Per giorni avrei cavato schegge dai capelli. Rialzai il capo, la stanza era buia, la finestra in frantumi incorniciava un bagliore. Sembrava il sorgere del sole, ma era notte fonda, e il vento aveva odore di cannone. Mi affacciai e vidi una luce di torcia, sospesa sotto le stelle, dietro la guglia di San Francesco. I tezoni, pensai. Le darsene, la casa dell'Arsenale. Il cuore della Serenissima in fiamme. […] Intere famiglie abbandonavano le case, alcune saltando dai balconi come dalle murate di un vascello che affonda. La seconda esplosione disperse il gregge in una nube di ceneri e grida. Balzai al centro della calle per scansare una valanga di tegole, alzai gli occhi e le vidi. Due gondole volavano nel cielo di Venezia. Avevano ali di fiamma e parabole incerte, come di uccelli feriti. Una andò a schiantarsi sul campanile, che batteva incessante l'allarme degli incendi. L'altra scomparve alla vista, oltre il sipario dei tetti. — Wu Ming, *Altai*

*Venezia brucia*

Il fuoco è un elemento essenziale, al pari dell'acqua, nella storia e nell'immaginario di Venezia. Le origini mitiche della città, infatti, si riferiscono a un iniziale insediamento fondato dall'architetto Entinopo di Candia (V secolo d.C.) e costituito da un palazzo di pietra al centro di ventiquattro case lignee. L'insediamento fu distrutto dal fuoco, e sulle sue ceneri e sui resti del palazzo venne edificata la chiesa di San Giacomo di Rialto.

A Venezia dall'antichità bruciano i palazzi, i mercati, le abitazioni, l'Arsenale. E bruciano i teatri, con un destino tanto prevedibile da farlo iscrivere nel nome di quello più importante della città, La Fenice, distrutta e riedificata per due volte.

È a Venezia che nel 2005, meno di dieci anni dopo l'ultimo incendio de La Fenice, Romeo Castellucci della Socìetas Raffaello Sanzio firma una Biennale del Teatro tutta all'insegna del rogo e intitolata "Pompei. Il romanzo della cenere".

Del resto, l'intimità essenziale che corre tra l'evento fattuale del rogo e lo statuto ontologico del teatro – arte della non-permanenza –, questo avere come orizzonte e limite la perdita radicale, è stata variamente articolata a livello artistico e teorico, basti pensare alla definizione che Antonin Artaud propose per forme teatrali degne di sostenere il peso del proprio tempo, che per ciò stesso dovrebbero "sentirsi come condannati al rogo che facciano segni attraverso le fiamme"[1].

Oppure per il caso che qui avvicineremo più dettagliatamente, quello della Socìetas Raffaello Sanzio, per la quale il rogo è l'intento programmatico e il destino dichiarato del teatro, specie per quanto riguarda il rapporto che intrattiene con la tradizione. Scrive Romeo Castellucci: "appiccare il fuoco all'immenso e vacuo archivio della tradizione è il fondamento



In theatre, as in love, the subject is disappearance.
— Herbert Blau

I was still awake when the thunder came. [...] Then my ears burst, the floor shook, a shower of glass and plaster submerged me. I would remove debris from my hair for days. I raised my head, the room was dark, the shattered window framed a glowing sky. It looked like dawn, but it was late at night, and the wind smelled of cannon. I looked out and saw a torchlight, suspended beneath the stars, behind the spire of St. Francis. The *tezoni*, I thought. The *darsene*, the Arsenal. The heart of the *Serenissima* in flames. [...] Whole families abandoned their homes, some jumping from the balconies as if from the bulwarks of a sinking vessel. The second explosion dispersed the flock in a cloud of ashes and cries. I leaped to the middle of the *calle* [Venetian street] to avoid an avalanche of tiles, raised my eyes and saw them. Two gondolas were flying in the Venetian sky. They had wings of flame and uncertain parables, like wounded birds. One crashed into the bell tower that was ringing the fire alarm incessantly. The other disappeared from view, beyond the curtain of roofs. — Wu Ming, *Altai*

*Venice Burns*

Like water, fire is an essential element in Venice's history and collective imagination. Indeed, the city's mythical origins are linked to a first settlement built by the architect Entinopus of Candia (5th century AD) consisting of a stone palace surrounded by twenty-four wooden houses. The settlement was destroyed by fire, and the church of San Giacomo di Rialto was built on its ashes, and on the palace ruins.

In Venice, buildings, markets, homes and the Arsenal have burned repeatedly since antiquity. Theatres as well keep burning, with a destiny so predictable that it is inscribed in the name itself of the twice-destroyed and rebuilt most important theatre in the city, La Fenice.

It was in Venice that in 2005, less than ten years after the last fire that engulfed La Fenice, Romeo Castellucci of the Socìetas

poietico della genesi blindata di questo teatro. Genesi del *no* che continua ad ardere ciò che è già in stato di cenere, solo per mantenere vivo questo falò mentale, il suo significato iniziale"[2].

La scena di Castellucci chiude risolutamente alla *rappresentazione* e si dà come luogo per l'avvento di un corpo che è presenza immanente e soma, superficie e veicolo dell'unica comunicazione possibile a teatro, quella appunto di una figura che *ritorna* perché appartiene al catalogo immenso della nostra cultura. E questa figura è, nella poetica della Socìetas, *neutra*, cioè impersonale, de-psicologizzata, liberata dai vincoli con un testo drammaturgico e per ciò incoercibile al sistema del repertorio e a quello binario (vecchio/nuovo) della tradizione. C'è, anche qui, la memoria di un rogo a sostanziare l'idea della Socìetas di figura e di neutro:

> *L'uomo in piedi* di Giacometti, il suo nulla fare, ripetuto infinite volte, potrebbe essere l'immagine di questa potenza del neutro; le superfici tormentate e scabrose delle sue sculture, il risultato di questo rogo in atto: pelle nel fuoco. Le statue di Giacometti, quando le vediamo, stanno bruciando. Contro la figura *nella* figura. Ora le sculture di Giacometti si avvicinano di molto a quella che riconosco come la struttura dell'*attore*. È quando una casa brucia, che se ne vede la struttura, il motivo che la sorregge.[3]

La figura per Castellucci è una forma che mostra la sua struttura nel tempo e nello spazio dell'evento, ma che poi non si consegna alla possibilità di essere tramandata e dunque risulta sempre in fuga rispetto alla presa normalizzante dell'archivio e del museo. È una forma che arde e si consuma, che rinasce ogni volta che su di lei si alza il sipario.

*Da quale parte brucia il teatro*

> Con orribil fracasso precipitava nel centro del teatro il tetto ardente e confuso in un'unica fiamma, mentre in pari tempo la furia dell'incendio si propagava di loggia in loggia e vestiva tutte le parti interne; onde s'immagini quale orrenda sembianza rendeva alla vista quell'immenso pozzo, quell'abisso di fuoco che mostrava aperte al cielo le fauci, d'onde uscian fiamme che vincevan tutte le altezze vicine, gittavano sui tetti circostanti faville accese e carboni.[4]



Raffaello Sanzio directed a Biennale Teatro entirely dedicated to fire and entitled 'Pompei. Il romanzo della cenere'.

After all, the essential intimacy that lies between the factual event of the blaze and the ontological status of theatre – the art of non-permanence – this having as a horizon and a limit radical loss, has been variously articulated at the artistic and theoretical level. Suffice it to think how Antonin Artaud's defined the forms of theatre, he thought would be worthy of bearing the weight of his own time, and which for this very reason should be 'like victims burning at the stake, signalling through the flames'[1].

Or for the case that we will approach in more detail here, that of the Socìetas Raffaello Sanzio, for which destruction by fire is the programmatic intent and declared destiny of theatre, especially in its relationship with tradition. Romeo Castellucci wrote: 'Setting fire to the immense and empty archive of tradition is the poietic foundation of the armoured genesis of this theatre. The genesis of the negation that continues to burn what is already in ashes, only to keep this mental blaze alive, its initial meaning'[2].

Castellucci's scene resolutely rejects *representation* and construes itself as a place for the advent of a body that is immanent presence and soma, surface and vehicle of the only possible communication in the theatre: indeed, that of a figure that *returns* because it belongs to the immense catalogue of our culture. And this figure is, in the poetics of Socìetas, *neutral*, that is impersonal, de-psychologised, freed from the constraints of a dramaturgical text and therefore impossible to relegate to the repertoire system and the binary (old/new) tradition. Here, too, the memory of a fire substantiates the Socìetas' notion of figure and neutral:

Giacometti's *L'uomo in piedi*, his idleness, endlessly reiterated, could be the emblem of the power of neutral; the rough and tortured surfaces of his sculptures, the result of this raging blaze: skin in the fire. Against the figure *into* the figure. Giacometti's statues, when we see them, come very close to what I consider the structure of the *actor*. It is just when a house is burning that its structure, its reason for standing, can be seen.[3]

The figure for Castellucci is a form that reveals its structure in the time and space of the event, but which then does not surrender to the possibility of being passed down, and therefore is always fleeing from the normalizing grip of the archive and the museum. It is a form that burns and is consumed, which is reborn every time the curtain rises on it.

*Where Does the Fire Come from in a Theatre?*

> With horrible uproar the burning roof fell into the centre of the theatre, indistinguishable in a single flame, while at the same time the fire with its fury spread from loggia to loggia and invested the internal parts; whence imagine what horrible semblance presented that immense well to the eyes, that abyss of fire that showed its jaws open to the sky, from which the flames, conquering all the neighbouring heights, threw sparks and coals on the surrounding roofs.[4]

La Fenice went up in flames for the first time in 1836. The theatre, built in 1792 in the St. Mark's district, was nearly entirely destroyed, except for the external walls and the scenic arch that divided the scene from the auditorium.

All the other theatres of the city, the San Benedetto, the San Samuele, the San Salvador – now Teatro Goldoni – the San

Cassiano Tron, suffered the same fate made of fire and reconstruction, most of them ending up being demolished later between the 19th and the 20th century.

At the beginning of the 20th century, a new technology capable of drastically limiting the spread of fire was tested for the first time in the United States, and subsequently introduced, the so-called iron curtain. Unfortunately, however, it was deactivated when the second fire of La Fenice broke out, in 1996. The theatre burned down completely again. It took seven years for it to be rebuilt 'as it was and where it was'.

From Shakespeare's Globe to the Petruzzelli theatre, it would be possible to compose an entire history of theatre through fire. A history of the scene from the point of view of the flame; or perhaps, more simply, a story that assumes Nietzsche's statement that 'our whole world is the ashes of innumerable living creatures: and even if the animate seems so miniscule in comparison to the whole, it is nonetheless the case that everything has already been transposed into life – and so it goes'[5].

But what life form is protected by an iron curtain? Depending on where the flames develop, it will save either the scene or the auditorium. A part burns, the other survives. If on one hand, the scene vanishes into the ephemeral by virtue of its own ontological status, on the other there are instances in history of theatres burning from the side of the auditorium. Theatre as an activity in which the spectators risk their own lives in spite of themselves is not an Artaudian image, but a leitmotiv of wooden theatres up to the invention of electricity. Before then, the average life of a theatre was about fifty years.

*Love at Last Sight*

Walter Benjamin had a particular liking for Baudelaire's poem *To a Passer-by*. The appearance of an unknown woman whose gaze for a moment meets the poet's inspires the notion of a love not at first, but 'at last sight'. However, in Baudelaire's work, such love bears the stigmata of the catastrophe; it appears with the same phenomenology of shock, and does not cause sexual excitement, but rather embarrassment, and the feeling of being powerless in the face of the seizing of a moment and the taking over of the event. The event has not played out, it looks at us as 'love which only a city dweller experiences, which Baudelaire captured for poetry, and of which one might often say that it was spared, rather than denied, fulfilment'[6].

That is how we are with respect to theatre. We can only witness to how that vision sinks in our history and feel nostalgic about it, with a reflexive nostalgia that does not want to reconstruct the event. It is rather fascinated by distance, not by the actual reference.

When transmitted through compositions and archives assembled according to logics other than those of the 'savable original',



Il primo incendio che arde La Fenice risale al 1836. Il teatro, edificato nel 1792 nel sestiere di San Marco, fu completamente devastato a eccezione delle mura esterne e dell'arco scenico che divideva la sala dalla platea.

Tutti gli altri teatri della città, il San Benedetto, il San Samuele, il San Salvador (l'attuale Teatro Goldoni), il San Cassiano Tron, subirono la medesima sorte di incendio e ricostruzione, finendo poi, nella maggior parte dei casi, demoliti tra il XIX e il XX secolo.

All'inizio del Novecento verrà introdotta, sperimentata per la prima volta negli Stati Uniti, una nuova tecnologia in grado di limitare drasticamente il propagarsi di focolai incendiari: il cosiddetto sipario di ferro, che però, nel caso del secondo incendio de La Fenice, nel 1996, risulta disattivato. Il teatro brucia di nuovo completamente. Verrà ricostruito, "com'era e dov'era", in sette anni di lavoro.

Dal Globe di Shakespeare al Petruzzelli sarebbe possibile comporre un'intera storia del teatro attraverso l'incendio. Una storia della scena dal punto di vista della fiamma, o forse, più semplicemente, una storia che si fa carico della pronuncia di Nietzsche per cui "il nostro mondo, nella sua totalità, è la cenere di innumerevoli esseri viventi; e per quanto il vivente sia poca cosa rispetto alla totalità, resta comunque il fatto che, già una volta, tutto è stato convertito in vita e continuerà per ciò a esserlo"[5].

Ma che forme di vita protegge un sipario di ferro? A seconda di dove si sviluppa la fiamma, salverà la scena oppure la sala. Una parte brucia, l'altra sopravvive. Se è la scena che dilegua nell'effimero per suo stesso statuto ontologico, si danno nella storia eventi di teatri bruciati dalla parte della platea. Il teatro come attività in cui lo spettatore, suo malgrado, mette a repentaglio la vita, non è un'immagine artaudiana, ma un leitmotiv dei teatri lignei fino all'invenzione dell'elettricità. Prima di allora, la vita media di un teatro era di una cinquantina d'anni.

*Un amore all'ultimo sguardo*

Walter Benjamin amava molto il sonetto di Baudelaire *A una passante*. L'apparizione della sconosciuta che incontra per un attimo lo sguardo del poeta innesca l'idea di un amore non al primo, ma "all'ultimo sguardo". Questo amore ha però, nell'opera di Baudelaire, le stimmate della catastrofe, appare con la stessa fenomenologia dello choc e non provoca eccitazione sessuale, ma imbarazzo, la sensazione di essere impotenti di fronte alla cattura dell'istante e alla presa in carico dell'evento. L'evento è mancato, ci guarda come "l'oggetto di un amore come solo il cittadino lo conosce, che è stato conquistato da Baudelaire alla poesia, e di cui si potrà dire sovente che l'adempimento non gli è stato rifiutato quanto piuttosto risparmiato"[6].

Siamo così di fronte al teatro. Possiamo solo testimoniare di come quella visione si inabissi nella nostra storia, e provarne nostalgia. Una nostalgia riflessiva che non vuole ricostruire l'evento. È piuttosto affascinata dalla distanza, non dal referente vero e proprio.

La memoria della scena, quando si trasmette attraverso repertori e archivi composti secondo logiche alternative a quelle dell'"originale salvabile", insiste sul suo carattere differenziale, distintivo. Un'epistemologia vigile mette al riparo dall'illusione di credere che l'evento della scena si trasferisca in maniera compatta nei gesti, nella trasmissione corpo-a-corpo, nel processo di rimemorazione degli spettatori testimoni. La cenere della scena non è l'evento restituito alla vita da una coscienza testimone, bensì il contenuto di una costellazione di schegge mnestiche che otterranno di salvarlo. Intesa in questo modo, si può dire che la memoria della scena sia costruita sulla procedura che la libera da una serie di documenti di cui, di contro, si può dire che la istituiscano.

*Ciò che resta del fuoco*

"L'unica vita della performance è nel presente. La performance non può essere salvata, registrata, documentata né partecipare altrimenti alla divulgazione di rappresentazioni di rappresentazioni: una volta che lo fa, diviene qualcosa di diverso dalla performance. La performance diviene sé stessa attraverso la sparizione"[7]. Così Peggy Phelan ha diagnosticato il destino della scena. È questo divenire qualcosa di diverso, un certo giacere nel fondo friabile che è sotto la coltre di cenere ciò che bisognerebbe analizzare.

Il teatro non è possibile restaurarlo, né dopo un incendio né trascorso lo spettacolo (a dispetto delle celebrazioni postume che le istituzioni amano officiare). Non è possibile attingere al momento prelapsario che precede l'estinzione, o per via di fuoco o per via di durata. Il restauro dello spettacolo pretende ricostruire l'evento o l'architettura nel tentativo di conquistare e spazializzare il tempo, mentre la nostalgia della scena si impiglia ai frammenti del ricordo e temporalizza lo spazio. Tra la monumentalizzazione della memoria e la metafisica dell'assenza dell'evento irripetibile si apre dunque un terzo spazio, quello della differenza, quello di una scena che rimane differentemente.

Le logiche secondo cui l'evento performativo articola una simile differenza sono molteplici e così pure le analisi, sebbene sia del tutto acquisito che la fenomenologia della scena e quella della memoria incrocino in più punti le reciproche traiettorie, a partire dallo statuto stesso della testimonianza.



the memory of the scene lies in its differential, distinctive character. A vigilant epistemology shelters from the illusion of believing that the event of the scene is transferred in a compact way into the gestures, into the body-to-body transmission, in the process of remembrance by the witnessing audience.

The ashes of the scene do not coincide with the event returned to life by a witnessing conscience, but are the content of a constellation of memory splinters that will get to save it. Understood in this way, we can say that the memory of the scene is built on the process that frees it from a series of documents which, conversely, can be said to establish it.

*The Remains of the Fire*

'Performance's only life is in the present. It cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so it becomes something other than performance. Performance becomes itself through disappearance'[7]. This is how Peggy Phelan identified the fate of the scene. Our analysis shall now turn on this becoming something different, this specific lying in the brittle ground under the blanket of ashes.

It is not possible to restore theatre, neither after a fire nor after a show, in spite of the posthumous celebrations that institutions are so keen to officiate. It is not possible to draw on the prelapsarian moment before extinction, either by fire or by duration. While restoring the show means expecting to reconstruct the event, or the architecture, in an attempt to conquer and spatialise time, nostalgia for the scene is entangled in the fragments of memory, and temporalises space. However, between the monumentalisation of memory and the metaphysics of absence of the unrepeatable event, a third space opens up: that of difference, of a scene that remains in a different way.

The logics according to which the performative event articulates such a difference are as manifold as the analyses. However, it is a complete given that the phenomenology of the scene and that of memory cross each other's respective trajectories in several points, beginning with the very status of witnessing.

*When the Performance Remembers the Audience*

The specificity of witnessing consists in this, that the assertion of reality is inseparable from its coupling with the witnessing subject's self-designation. This coupling produces the standard formula of testimony: 'I was there'. What is sanctioned is the reality of the past event and the witness' presence in the places where it occurred.

When the auditorium burns in a theatre, then, it is the show that bears witness. The event shifts to the side of the auditorium, and its description appears, in one case, in a brief early 20th-century prose writing that haunted Franz Kafka. Robert Walser, in *A Fire at the Theatre*, wrote:

*Quando lo spettacolo si ricorda dello spettatore*

La specificità della testimonianza consiste in ciò: che l'asserzione di realtà è inseparabile dal suo accoppiamento con l'autodesignazione del soggetto testimone. Questo accoppiamento produce la formula tipo della testimonianza: "io c'ero". Ciò che viene sancito è la realtà della cosa passata e la presenza del testimone sui luoghi dell'occorrenza.

Quando un teatro brucia dalla parte della sala, allora, è lo spettacolo che rende testimonianza. L'evento si sposta dalla parte dello spettatore, la cui descrizione compare ad esempio, a inizio Novecento, in una breve prosa che ossessionò Franz Kafka. Robert Walser, in *Un incendio a teatro*, scriveva:

> Certe madri calpestavano i loro stessi amabili fiori; certi uomini strappavano ai bambini ciuffi interi di capelli, e c'era una bella ragazzina a cui mettevano i piedi sugli occhi. Ne nacque una battaglia quale le civiltà posteriori forse non hanno più conosciuto in mezzo alla vita di ogni giorno. Certe donne vennero schiacciate contro colonne e balaustre, e nel frattempo anche gli uomini cominciarono a bruciare, a bruciare, come brucia la carta. Ma ciò che bruciava più spaventosamente delle donne era il soffocante giubilo interno che minacciava di divorare quelli che erano in salvo, quando si ritrovavano fuori a gruppi nel freddo e nel gelo invernale, dove in tre o quattro per volta, dandosi colpi per la gioia, si gettavano nella neve crepitante. Molti impazzirono.[8]

Quando lo spettacolo guarda lo spettatore, quando la platea brucia, il movimento della testimonianza disegna una circolarità che è nell'archeologia stessa del teatro e del suo pensiero.

Da qui si potrebbe partire per valutare il rango, la logica e lo statuto della conservazione dell'arte scenica contemporanea, da questa indissolubilità che lega l'evento al testimone e dalla mutualità che lega la scena alla sala.

È una mutualità che appare con un'evidenza letterale nell'evento che tratterò di seguito.

A Venezia, tra fine agosto e inizio settembre 2005, Romeo Castellucci ha diretto una Biennale Teatro inaugurata da un rogo e intitolata a Pompei.

*Pompei*

Pompei. Il 3 febbraio 1863 un gruppo di operai raggiunge precipitosamente Giuseppe Fiorelli, geniale direttore degli scavi, per riferirgli che, all'interno di una cavità incontrata mentre scavavano in uno dei vicoli della città sepolta, sono visibili delle ossa. Fiorelli ha qui l'intuizione che cambierà per sempre il corso degli scavi, e che imprimerà un marchio definitivo all'immaginazione di chiunque li visiti. Ordina agli operai di interrompere lo scavo, e di colare gesso liquido nella cavità. Ottiene così il primo calco completo di un corpo umano. A questo iniziale, felice esperimento, ne seguiranno altri, e così via



> Some mothers trampled on their own lovely flowers; some men tore out whole tufts of hair from the children, and there was a beautiful little girl whose eyes were trampled underfoot. There ensued a battle which later civilizations perhaps no longer knew in the midst of everyday life. Some women were crushed against columns and balustrades, and in the meantime, men also began to burn, to burn, burn like paper. But what burned more horribly than women was the suffocating inner jubilation that threatened to devour those who were safe when they found themselves outside in the cold and winter frost in groups – where in three or four at a time, hitting each other out of joy, they threw themselves into the crackling snow. Many went mad.[8]

When the show looks at the audience, when the auditorium burns, the movement of testimony draws a circularity that is in the very archaeology of the theatre and of its notions.

It is from here that we could begin evaluating the rank, logic and conservation status of contemporary scenic art, from the permanence that links the event and the witness, and from the mutuality that links the scene and the auditorium.

It is a mutuality that is revealed with literal evidence in the event that I shall discuss below.

In Venice, between the end of August and the beginning of September 2005, Romeo Castellucci directed a Biennale Teatro inaugurated by a fire and named after Pompeii.

*Pompeii*

Pompeii. On February 3, 1863, a group of workers rushed to Giuseppe Fiorelli, the brilliant director of the excavations, to report that bones could be glimpsed inside a cavity discovered while digging in one of the alleys of the buried city. Fiorelli had an intuition that would forever change the course of the excavations, and that would leave a mark on the imagination of anyone who visits them. He instructed the workers to stop the excavations, and to pour liquid plaster into the cavity. He thus obtains the first complete cast of a human body. This initial, happy experiment would be followed by others, whereby

via il popolo dei sepolti del vulcano, portato alla luce, acquisirà una presenza aberrante che non è morte e non è vita.

I calchi infatti sono memorie di corpi sul punto della scomparsa: la morte incombente ha conferito alle loro azioni un'assolutezza statuaria e insieme radicalmente precaria. Molti hanno gli occhi aperti in un'espressione di stupore, le braccia protese, altri sono abbracciati, chi è nell'atto di bere. Per la storia sono morti, ma i calchi li fissano nell'attimo in cui *stanno per morire*. Non stupisce allora che, a partire dalla loro inaugurale esposizione alla fine del XIX secolo a oggi, i calchi delle vittime del Vesuvio abbiano ossessionato artisti e scrittori, che da subito hanno intuito un segreto legame con la rappresentazione. Perché questi corpi sono *anche* rappresentazioni di corpi (è ciò che precisamente ne rende tollerabile la visione), e tuttavia non coincidono con nulla che già conosciamo: non sono propriamente statue, non sono fotografie, non sono attori. A ciascuna di queste categorie si avvicinano, ma restano, letteralmente, *inafferrabili nell'immanenza* per quel loro essere, più intimamente di qualsiasi rappresentazione, anche una forma di vita[9]. A differenza della maggior parte dei ritrovamenti archeologici poi, queste che furono vite non sono né composte dopo il decesso (come le mummie), né sono costituite da resti sopravvissuti alla scomparsa (come per gli ossari). Sono impegnate nell'azione, e dunque si attardano con noi spettatori al di qua della morte. Forse la fotografia è quanto di più prossimo possiamo immaginare: la fotografia di un condannato a morte, come quella celeberrima analizzata da Roland Barthes[10].

Oppure il teatro.

Questo immane teatro mortuario che è Pompei, queste figure prese per sempre nell'azione terminale, spartiscono infatti una vicinanza essenziale con l'attore. Perché appena sale sul palco, l'attore porta con sé la dimensione del tempo che lo approssima alla sua propria fine, che è quella della performance nel qui e ora dello spettacolo, ma è anche quella della sua esistenza al di là di quella scena. C'è una genealogia di artisti e di teorici che considera il teatro come la lunga iniziazione del corpo al mistero della sua scomparsa. E tra questi c'è la Socìetas.

Così non desta stupore che a Pompei sia dedicata l'edizione della Biennale diretta da Romeo Castellucci. La polvere, o in altri casi la cenere, è del resto materia essenziale del loro teatro, così come lo è il fuoco. *Epopea della polvere* si intitola uno dei testi loro più estesi, e polvere gronda dai corpi dei loro attori, dagli elementi della loro scena. Come quando il secondo atto del *Giulio Cesare*, prodotto l'anno dopo il rogo de La Fenice, si aprì su una platea devastata, dove si aggiravano due figure coperte di cenere e di una sottigliezza allucinata, corpi passati per un incendio giacomettiano.

Di fronte allo spettatore il sipario si alzava sui resti di una devastazione, tutto un mondo riarso e polverizzato, un cielo senza stelle percorso dai lampi di un arco voltaico e da solitari bracieri che scintillano a rischiarare cumuli di rovine.



the population buried by the volcano, gradually brought to light, would acquire an aberrant presence that is neither death nor life.

The casts are in fact memories of bodies on the verge of disappearance: impending death has given to their actions a statuary absoluteness and a radical precariousness at the same time. Many have their eyes open in an expression of amazement, their arms outstretched; others are locked in an embrace; another is drinking. They are dead to history, but the casts have frozen them in the moment they are about to die. It is no surprise therefore that, since they were first exhibited at the end of the 19th century, the casts of the victims of Vesuvius have haunted artists and writers, who immediately perceived their secret connection with representation. Because these bodies are *also* representations of bodies – precisely what makes the vision tolerable – and yet they do not resemble anything we already know. They are not really statues, nor are they photographs or actors. They come close to each of these categories, but remain, literally, *elusive in immanence* for their being a form of life, and more intimately so than any representation[9]. Furthermore, unlike most archaeological finds, these that once were lives are neither composed after death – like mummies – nor are they made up of remains that survived disappearance, as in ossuaries. They are engaged in action, and therefore they linger with us spectators on this side of death. Perhaps it is photography that provides the closest comparison, the photograph of a person condemned to death, like the famous one analysed by Roland Barthes[10].

Or perhaps theatre.

The immense mortuary theatre that is Pompeii, the figures forever captured in their terminal action, indeed bear an essential closeness with the actor. Because as soon as he takes the stage, the actor brings with him the dimension of time that approximates his own end, which is that of the performance in the here and now of the show, but it is also that of his existence beyond that scene. There is a genealogy of artists and theorists who consider theatre as the body's long initiation in the mystery of its vanishing. And among these is the Socìetas.

Thus, it is not surprising that the edition of the Biennale directed by Romeo Castellucci was dedicated to Pompeii. Dust, or in other cases ashes, are the essential substances of their theatre, as is fire. One of their most extensive texts is called *Epopea della polvere*, and dust drops from their actors' bodies, from the elements of their scene. Similarly, in the second act of a *Julius Caesar* performance produced the year after the fire that destroyed La Fenice, the curtains opened on a devastated auditorium, with two staggering, impossibly gaunt figures covered in ashes, like Giacometti's bodies passed through fire.

The curtain rose in front of the spectator on the relics of a devastation, a parched and pulverized world, a sky without stars crossed by the flashes of a voltaic arc and the glowing light of solitary braziers illuminating heaps of ruins.

What had been destroyed was such as to disrupt the spectators' gaze, since on stage Julius Caesar's battlefield was another theatre, more precisely another auditorium, which doubled the one where the audience sat, extending the rows of seats as far as the eye could see. Those other seats, or rather, their frames, were what remained after the passage of a fire which, one would have thought, the spectators had survived.

In this way, the Socìetas recalled the anxiety that constantly haunts the scene, the combustible quality of space and body, the memory of the burning fire that lies buried under every theatre.

But in Socìetas' theatre matter does not exist before the scene, but rather derives from its actuality, from the consistency of the bodies and from the contingency of the elements. The same dust besieges the boards of any stage; plaster is an essential element of theatrical custom in many traditions; fire is that which we have said, the fire that burned theatres with disturbing regularity before electricity was introduced. And then of course it all shifts from the theatre to the world: the dust is that of divine damnation after the fall, the plaster is that of whited sepulchres, the fire is the same fire burning on the funeral pyres and on the altars.

Nonetheless, this vision is not mortiferous, but mortal; it is not oppressive, but precarious; it abandons monumentalisation and seeks the pyritization of that which does not remain or return. Particularly of that which does not return, just as the architecture of La Fenice has not returned in that grand monumental crematory that was the reconstruction "as it was and where it was", unable to bear the brunt of the loss.

*The Novel of Ashes*

Twenty years before the Biennale dedicated to Pompeii, at the time when the Socìetas explored Mesopotamian mythology, its relationship with the text appeared particularly marked by harsh criticism of museification, which the theatre counters ontologically. Once again referring to archaeology, Romeo Castellucci recalled how books were invented in Mesopotamia, and how the problem of conservation arose at the same time. According to him, the Assurbanipal Library, the oldest in the world and the one where the *Epic of Gilgamesh* was found, was organised similarly to a necropolis. Therefore, the book and the corpse seem to be connected by an original relationship.

Why then call the Biennale a novel? Why give it the status of what for a long time appeared to be the Socìetas' glorious adversary? The fact that this novel is 'of ashes' only apparently dilutes with a blatant oxymoron the ambiguity of a title thus conceived.

While a novel consigns events to history that are thus safeguarded and preserved, theatre is all in the loss. Perhaps this loss



Ciò che era stato distrutto era tale da terremotare la visione degli spettatori, poiché in scena il campo di battaglia del *Giulio Cesare* era un altro teatro, più precisamente un'altra platea, che doppiava quella dove sedeva il pubblico, prolungando le file di poltrone fin dove arrivava lo sguardo. Queste altre sedute, o meglio, questi telai, erano ciò che restava dopo il passaggio di una fiamma alla quale, si sarebbe detto, gli spettatori erano scampati.

La Socìetas ricordava così l'allarme che per la scena è continuamente presente, la qualità combustibile dello spazio e del corpo, la memoria del fuoco che arde sepolto sotto ogni teatro.

Ma nel teatro della Socìetas la materia non è pre-esistente alla scena: deriva piuttosto dalla sua attualità, dalla consistenza dei corpi e dalla contingenza degli elementi. La polvere è quella stessa che assedia le tavole di qualsiasi palco, il gesso è essenziale elemento del costume teatrale in tradizioni numerose, il fuoco è quello di cui s'è detto, il fuoco che bruciava i teatri con inquietante regolarità prima dell'introduzione della corrente elettrica. E poi certo il movimento è dal teatro al mondo: la polvere è quella della dannazione divina dopo la caduta, il gesso è quello che imbianca i sepolcri, il fuoco, lo stesso che arde nelle pire e sugli altari.

Tuttavia questa visione non è mortifera, ma mortale; non è oppressiva, ma precaria, abbandona la monumentalizzazione e va a cercare la pirificazione di ciò che non resta né ritorna. Soprattutto che non ritorna, come l'architettura de La Fenice, nella specie del grande monumento crematorio, come quella ricostruzione "com'era e dov'era", incapace di farsi carico della perdita.

*Il romanzo della cenere*

Vent'anni prima della Biennale intitolata a Pompei, all'epoca in cui la Socìetas esplorava la mitologia mesopotamica, il suo rapporto col testo appariva particolarmente segnato da un attacco alla museificazione che il teatro ontologicamente contrasta. Romeo Castellucci ricordava come proprio in Mesopotamia (ancora un riferimento archeologico) il libro sia stato inventato, e insieme sia sorto il problema della conservazione. La Biblioteca di Assurbanipal, la più antica del mondo, quella dov'è stata rinvenuta l'*Epopea di Gilgamesh*, sarebbe stata secondo lui organizzata come una necropoli.

Esisterebbe dunque un rapporto originale del libro col cadavere.

Perché allora chiamare quella Biennale un romanzo? Perché attribuirle lo statuto di ciò che a lungo è apparso essere il magnifico avversario della Socìetas? Il fatto che questo romanzo sia "della cenere" stempera solo apparentemente, nell'evidente ossimoro, l'ambiguità di un titolo così concepito.

Mentre nel romanzo c'è una consegna alla storia, un salvaguardarsi, un conservarsi, il teatro è tutto nella perdita. Può, al limite, conservare questa perdita nella memoria dello spettatore, che finisce per essere quella cenere sotto cui arde un residuo dell'evento.

In questo senso lo spettatore è il garante della conservazione paradossale dell'evento, una conservazione radicalmente privata, soggettivata, "domestica", come quella delle scene fissate dai calchi di Pompei.

Per ardere questa Venezia/Pompei Castellucci chiama un artista "piro-espressionista", Kevin Binkert, ad aprire la Biennale con un'opera, *Flame Tornado*, che consiste in una colonna di fuoco alta quindici metri che brucia sé stessa.

L'Arsenale brucia così di nuovo, la finitudine e l'inclinazione a volatilizzarsi che sono propri della scena raggiungono un'evidenza iconoclasta che travolge e ipnotizza gli spettatori.

La fiamma di Binkert non lascia di sé alcuna traccia, nessuna marca, nessun segno del suo passaggio, eppure l'Arsenale è infiammato di luce, di puro consumarsi, pura effusione di calore senza resto. Un'apparizione del "brucia-tutto" di cui parla Derrida in *Ciò che resta del fuoco*, e sul quale egli si chiede: "In che modo, di tutto questo consumarsi senza limiti, può restare qualcosa che dia il via al processo dialettico e apra la storia?"[11].
E di nuovo la risposta è nello spettatore, nella sua memoria vivente – non un corpus ma un cumulo di cenere – in cui convivono il fuoco, il teatro, la città, il loro reciproco farsi segno e il loro comune dileguarsi.



can be preserved in the memory of the audience, which ends up being those ashes under which a residue of the event is still burning.

In this sense the audience ensures the paradoxical conservation of the event; it is a radically private, subjective, 'domestic' conservation, similarly to that of the scenes frozen in the casts of Pompeii.

To burn this Pompeii aka Venice, Castellucci invited a 'pyro-expressionist' artist, Kevin Binkert, to open the Biennale with a work, *Flame Tornado*, consisting of a fifteen-metre tall column of fire burning itself.

The Arsenal thus burns again, the finiteness and tendency to vanish that are typical of the scene are embodied in an iconoclastic image that overwhelms and hypnotizes the spectators.

Binkert's flames leave no trace of themselves, no branding, no sign of their passage; yet the Arsenal is inflamed with light, pure consumption, pure effusion of heat without scorched remains. An embodiment of the 'burn-everything' of which Derrida wrote in *What remains of the fire*, and about which he wondered: 'How, out of all such boundless consumption, can remain something that starts the dialectical process and opens up history?'[11]. Once again, the answer is in the audience, in their living memory – not a corpus but a heap of ashes – in which fire, theatre, the city, their mutual signalling and their common vanishing coexist.

1 A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1968, p. 133.
2 R. Castellucci, *L'iconoclastia della scena e il ritorno del corpo. La potenza carnale del teatro*, in R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epopea della polvere. Il teatro della Socìetas Raffaello Sanzio. Amleto, Masoch, Orestea, Giulio Cesare, Genesi*, Ubulibri, Milano 2001, p. 84.
3 *Ibid.*, p. 87.
4 "Gazzetta privilegiata di Venezia", 15 dicembre | December 1836.
5 F. Nietzsche, appunti per la *Volontà di potenza* (XII, no. 112 [V, II, 359]), cit. in M. Heidegger, *Nietzsche*, Adelphi, Milano 1994, p. 287.
6 W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in Idem, *Angelus novus*, Einaudi, Torino 1962, pp. 89-130.
7 P. Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, New York 1993, p. 146.
8 R. Walser, *Incendio a teatro*, in Idem, *Storie*, Adelphi, Milano 1982, p. 132.
9 Oltre ai corpi di Pompei vanno almeno citate le "ombre di Hiroshima", che con questi corpi spartiscono uno statuto perturbante: si tratta di "negativi", impressi su muri e oggetti, di corpi che la bomba atomica ha fatto istantaneamente evaporare, e che anche in questo caso sono colti in un'azione definitiva. | In addition to the bodies of Pompeii, at least the 'shadows of Hiroshima' should be mentioned, which with these bodies share a perturbing status: 'negatives' of bodies imprinted on walls and objects that the atomic bomb has instantly evaporated, and that also in this case they are caught in a definitive action.
10 Barthes analizzò il ritratto che Alexander Gardner realizzò di Lewis Payne, uno dei cospiratori accusati del tentato omicidio del segretario di Stato W. H. Steward, mentre in cella attendeva l'esecuzione della condanna a morte | Barthes analyzed the portrait that Alexander Gardner made of Lewis Payne, one of the conspirators accused of the attempted murder of the Secretary of State W. H. Steward, while he was in prison cell awaiting the execution of the death sentence (si veda | see R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980, p. 95 e sgg. | and ff.).
11 J. Derrida, *Ciò che resta del fuoco*, SE, Milano 2000, p. 52 e sgg | and ff.

Nicola Emery
Walter Benjamin e l'aura di Venezia
Walter Benjamin and the Aura of Venice


Adorno T. L. W., *Profilo di Walter Benjamin*, in Idem, *Prismi*, Einaudi, Torino 1972; tr. en. *A Portrait of Walter Benjamin*, in Idem, *Prisms*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1983.
Agamben G., Chitussi B., Härle C.-C. (a cura di | eds.), *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo maturo*, Neri Pozza, Vicenza 2012.
Agamben G., *Dell'utilità e degli inconvenienti del vivere fra spettri*, Corte del Fontego, Venezia 2011.
Benjamin W., *Origine del dramma barocco tedesco*, a cura di | ed. Barale A., Carocci, Roma 2018; tr. en. *The Origin of German Tragic Drama*, Verso, London 1998.
Benjamin W., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, tr. it. a cura di | edited by Pinotti A., Somaini A., Einaudi, Torino 2012.
Benjamin W., *Piccola storia della fotografia*, Skira, Lausanne 2011; *A Short History of Photography*, in "Screen", vol. 13, no. 1, primavera | Spring 1972.
Benjamin W., *Cronaca Berlinese*, in Idem, *Opere complete*, Einaudi, Torino 2008, vol. V; tr. en. *Berlin Chronicle*, in Idem, *Selected Writings*, vol II, part. 2, 1931-1934, Harvard University Press, Cambridge Mass. - London 1999.
Benjamin W., *I "passages" di Parigi*, in Idem, *Opere complete*, Einaudi, Torino 2008, vol. IX; tr. en. *The Arcades Project*, Harvard University Press, Cambridge Mass. - London 1999.
Benjamin W., *Metafisica della gioventù*, in Idem, *Opere complete*, tr. it. a cura di | edited by Ganni E., Einaudi, Torino 2008, vol. I; tr. en. *Metaphysics of Youth*, in Idem, *Selected Writings volume 1, 1913-1926*, Harvard University Press, Cambridge Mass. - London 1999.
Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000; tr. en. *A Short History of Photography*, in "Screen", vol. 13, no. 1, primavera | Spring 1972.
Benjamin W., *Tre piccole critiche di libri di viaggio*, in Idem, *Ombre corte. Scritti (1928-1929)*, a cura di | edited by Agamben G., Einaudi, Torino 1993.
Benjamin W., *Meine Reise in Italien Pfingsten 1912*, in Tiedemann R., Schweppenhäuser H., *Gesammelte Schriften*, Band VI, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991; tr. it. a cura di | edited by Ganni E., *Il mio viaggio in Italia. Pentecoste (1912)*, in Idem, *Opere complete*, Einaudi, Torino 2008, vol. I.
Benjamin W., *Städtebilder: Nachworth von Peter Szondi*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1963; tr. it. a cura di | edited by Ganni E., *Immagini di città*, Einaudi, Torino 2007.
Benjamin W., *Destino e carattere*, in Idem, *Angelus novus*, tr. it. Solmi R., Einaudi, Torino 1962.
Benjamin W., *Einbahnstraße*, Rowohlt, Berlin 1928; tr. it. a cura di | edited by Schiavoni G., *Strada a senso unico*, Einaudi, Torino 2006; tr. en. *One-Way Street and Other Writings*, Lowe & Brydone, Thetford, Norfolk 1979.
Bettini S., *Venezia. Nascita di una città*, Neri Pozza, Vicenza 2006.
Brockhaus C., *Rezeptions und Stilpluralismus. Zur Bildgestaltung in Alfred Kubins Roman "Die Andere Seite"*, in "Pantheon", no. 3, XXXII, 1974, pp. 272-288.
Cacciari M., *Dallo Steinhof*, Adelphi, Milano 1980.
Centanni M., Sperti L. (a cura di | eds.), *Città di Venezia. Spolia in sè, spolia in re*, atti del Convegno organizzato da | proceedings of the conference organized by Università Ca' Foscari e Università Iuav di Venezia, L'Erma di Bretschneider, Roma 2015.
Chitussi B., *Immagine e mito. Un carteggio tra Benjamin e Adorno*, Mimesis, Milano 2010.
De Michelis C., *Quante Venezie…*, Italo Svevo, Roma 2019.
Eckardt J., *Venedig in Bildern*, Epstein, Wien 1928.
Eiland H., Jennings M. W., *Walter Benjamin. A Critical Life*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 2014; tr. it. *Walter Benjamin. Una biografia critica*, Einaudi, Torino 2015.
Franzoi U. (a cura di | ed.), *Il Campanile di San Marco. Il Crollo e la ricostruzione*, catalogo della mostra | exhibition catalogue, Palazzo Ducale, Venezia 14/07-31/12/1992, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1992.
Geyer A., *Affinités oniriques. Kubin e Kafka*, in "Europe, Karl Kraus/Alfred Kubin", no. 1021, maggio | May 2014, pp. 198-213.
Goethe J. W., *Italienische Reise*, Bibliographisches Institut, Leipzig 1816; tr. it. Castellani E., *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano 2010; tr. en. Auden W. H., Mayer E., *Italian Journey*, North Point Press, San Francisco 1982.
Heidegger M., *Dimore*, in Idem, *Hölderlin. Viaggi in Grecia*, a cura di | edited by Scappini T., Bompiani, Milano 2012.
Hewig A., *Phantastische Wirklichkeit. Interpretationsstudie zu Alfred kubin Roman "Die Andere Seite"*, Fink, München 1967.
Jesi F., *Mito*, Isedi, Milano 1973.
Kubin A., *Demoni e visioni notturne*, tr. it. Magrini M. A., Abscondita, Milano 2004.
Kubin A., *Die Andere Seite. Ein phantastischer Roman*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Berlin 2017; tr. it. Secci L., *L'altra parte*, Adelphi, Milano 2001; tr. en. Mitchell M., *The Other Side*, Dedalus Ltd., Cambs 2000.
Kubin A., *Il disegnatore di sogni*, Castelvecchi, Roma 2013.
Lippuner H., *Alfred Kubins Roman Die Andere Seite*, Francke, München 1997.
Lukács G., *Die seele und die formen*, Egon Fleischel, Berlin 1910; tr. it. Bologna S., *L'anima e le forme*, SE, Milano 1991.
Mitsch E., *Introduzione*, in Idem (a cura di | ed.), *Alfred Kubin. 100 opere dall'Albertina di Vienna*, catalogo della mostra | exhibition catalogue, Milano-Venezia 1988, Mazzotta, Milano 1988.
Moretti G., *Anima e imagine. Studi su Ludwig Klages*, Mimesis, Milano 2001.
Moretti G., *Nimbus. Nota sulla questione dell'"aura" in Ludwig Klages*, in "Rivista di estetica", no. 52, 2013, pp. 149-159.
Nigro A., *Alfred Kubin. Profeta del tramonto*, Officina, Roma 1983.
Pinotti A. (a cura di | ed.), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 2018.
Ruskin J., *The Stones of Venice*, D. Estes & Co, Boston 1911; tr. it. *Le pietre di Venezia*, Rizzoli, Milano 1997.
Sartre J. P., *La regina Albemarle o l'ultimo turista*, tr. it. a cura di | edited by Sartre A. E., Il Saggiatore, Milano 2016.
Schlosser J. von, *Die Entstehung Venedigs*, in "Allgemeine Zitung München", 1897; tr. it. Zanoncelli L., Rovatti A., *Venezia*, Medusa, Milano 2016.
Scholem G., *Walter Benjamin. Storia di un'amicizia*, tr. it. Castellani E., Bonadies C. A., Adelphi, Milano 2001.
Simmel G., *Venedig*, 1907; tr. it. Corecco F., Zürcher C., *Roma, Firenze, Venezia*, Meltemi, Milano 2017; tr. en. *Venice*, in "Theory, Culture & Society 2007 (SAGE, Los Angeles, London, New Delhi, and Singapore)", vol. 24, nos. 7-8, pp. 42-46.
Weigel S., *Walter Benjamin. La creatura, il sacro, le immagini*, tr. it. Costa M. T., Quodlibet, Macerata 2014; tr. en. Truscott Smith C., *Walter Benjamin. Images, the Creaturely, and the Holy*, Stanford University Press, Palo Alto 2013.


Gabriele Monti
Le Bal. La superficie violenta delle feste veneziane
Le Bal. The Violent Surface of the Venetian Parties


*18th-Century Venice Recreated for a Great Ball*, in "Vogue America", 15 ottobre | October 1951, pp. 94-99, 170.
Bettini S., *Idea di Venezia. Conferenza tenuta a palazzo Grassi il 10 ottobre 1954*, Fantoni, Venezia 1954.
Bilancioni G., *Terremoto e Tragedia. Riti della festa e tensione mondana*, in Cassani A. G. (a cura di | ed.), *Tomaso Buzzi. Il principe degli architetti 1900-1981*, Electa, Milano 2008, pp. 9-43.
Bilancioni G., *Tenore di verità nella festa veneziana*, in *Venezia e lo spazio scenico*, catalogo della mostra | exhibition catalogue, Palazzo Grassi, Venezia, 06/10-04/11/1979, La Biennale di Venezia, Venezia 1979, pp. 69-80.
Danese E., *Le sfilate di alta moda al Centro internazionale delle arti e del costume*, in Frisa M. L., Mattirolo A., Tonchi S. (a cura di | eds.), *Bellissima. L'Italia dell'alta moda 1945-1968*, pubblicato in occasione della mostra tenutasi a | published on the occasion of the exhibition held in Roma, MAXXI 02/12/2014-03/05/2015, MAXXI-Electa, Roma-Milano 2014, pp. 302-305.
de Faucigny-Lucinge J., *Legendary Parties: 1922-1972*, Vendome Press, New York 1987.
di Robilant O., *Vita sereissima e le sue dogaresse*, in Frisa M. L., Mattirolo A., Tonchi S. (a cura di | eds.), *Bellissima. L'Italia dell'alta moda 1945-1968*, pubblicato in occasione della mostra tenutasi a | published on the occasion of the exhibition held in Roma, MAXXI 02/12/2014-03/05/2015, MAXXI-Electa, Roma-Milano 2014, pp. 306-309.
*Fasto delle notti veneziane*, in "Bellezza", ottobre | October 1951, pp. 70-76.
Foulkes N., *Bals. Legendary costume balls of the Twentieth Century*, Assouline, New York 2011.
Frisa M. L., *Le forme della moda*, il Mulino, Bologna 2015.
Gundle S., *Glamour. A History*, Oxford University Press, Oxford-New York 2008.
*Life goes to a Palace Warming in Venice*, in "Life", 24 settembre | September 1951, pp. 173-178.
Lupano L., Vaccari V. (a cura di | eds.), *Una giornata moderna. Moda e stili nell'Italia fascista*, Damiani, Bologna 2009.
Monti G., *Attraverso uno specchio di carta*, in Frisa M. L., Mattirolo A., Tonchi S. (a cura di | eds.), *Bellissima. L'Italia dell'alta moda 1945-1968*, pubblicato in occasione della mostra tenutasi a | published on the occasion of the exhibition held in Roma, MAXXI 02/12/2014-03/05/2015, MAXXI-Electa, Roma-Milano 2014, pp. 34-39.
Morand P., *Venises*, Gallimard, Paris 1971 ; tr. it. Ferrara M., *Venezie*, Neri Pozza, Vicenza 1995; tr. en. Cameron E., *Venices*, Pushkin, London 2002.
Preciado P. B., *La mia storia d'amore con Venezia*, in "Internazionale", 11 maggio | May 2019, www.internazionale.it, consultato il | accessed 20/07/2019.
Robiola E., *Con la regia di Venezia*, in "Bellezza", novembre | November 1954, p. 22.
Tamassia Mazzarotto B., *Le feste veneziane. I giochi popolari, le cerimonie religiose e di governo*, Sansoni, Firenze 1980.
*That's Amore*, in "Vogue America", luglio | July 2005, pp. 114-33.
*The De Beistegui Ball*, in "Harper's Bazaar", ottobre | October 1951, pp. 115-119.
*Venezia ha rivissuto una notte del '700*, in "Oggi", 13 settembre | September 1951, pp. 9-12.


Fernando Quesada
The Superlabyrinth of the Community in Exile
Il super labirinto della comunità in esilio


Agamben G., *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
Arendt H., *Introduction into Politics*, in Kohn J. (ed. | a cura di), *The Promise of Politics*, Schocken Books, New York 2007.
Arendt H., *The Human Condition*, The University of Chicago Press, Chicago 1958.
Aureli P. V., *The Possibility of an Absolute Architecture*, The MIT Press, Cambridge Mass. 2011.
Bassi S., *Re-imagining the Ghetto. Introduction to the Forum "The ghetto as a Victorian Text"*, in "Partian Answers", no. 1, vol. 13, 2015.
Cacciari M., *La Città*, Pazini, Rimini 2009.
Concina E., Camerino U., Calabi D., *La città degli ebrei. Il ghetto di Venezia. Architettura e urbanistica*, Albrizzi, Venezia 1991.
Concina E., *Fondaci. Architettura, arte e mercatura tra Levante, Venezia e Alemagna*, Marsilio, Venezia 1997.
Cooperman B. D., Curiel R., *Il ghetto di Venezia*, Arsenale, Venezia 1991.
Foucault M., *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France (1977-78)*, Gallimard/Seuil, Paris 2004; tr. en. Burchell G., *Security, Territory, Population. Lectures at the Collège de France 1977-1978*, Basingstoke/Palgrave Macmillan, New York 2009.





Humphrey C., Skvirskaja V. (eds. | a cura di), *Post-Cosmopolitan Cities. Explorations of Urban Coexistence*, Berghahn Books, New York 2012.
Katz D. E., "*Clamber not you up to the casements". On ghetto views and viewing*, in "Jewish History", no. 24, 2010.
Kessler H. L., Nirenberg D., *Judaism and Christian Art. Aesthetic Anxieties from the Catacombs to Colonialism*, University of Pennsylvania, Philadelphia 2011.
Lefebvre H., *La production de l'espace*, Anthropos, Paris 1974.
Levis Sullam S., *Una comunità ebraica "Immaginata", dal ghetto alla grande guerra*, in "Studi Storici", no. 3, year | anno 41, Fondazione Istituto Gramsci, 2000.
Mumford L., *Technics and Human Development: The Myth of the Machine. Volume One*, Harcourt Brace Jovanovich Publishing, San Diego 1967.
Ortega y Gasset J., *La rebelión de las masas* (1930), Andrés Bello, Santiago de Chile 1989; tr. en. *The Revolt of the Masses*, W. W. Norton & Company, New York 1957; tr. it. *La ribellione delle masse*, il Mulino, Bologna 1962.
Said E., *The Mind of Winter. Reflections of Life in Exile*, in "Harper's Magazine", no. 269, September | settembre 1989.
Said E., *Orientalism*, Pantheon Books, New York 1978.
Schmitt C., *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*, Duncker & Humblot, Berlin 1950.
Schmitt C., *Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung*, 1942; tr. en. Garret Zeitlin S., *Land and Sea. A World-Historical Meditation*, Telos Press, Cambridge 2005.
Simmel G., *Der Konflikt der modernen Kultur*, Duncker & Humblot, Berlin 1918.
Simmel G., *Die Großstädte und das Geistesleben*, in "Jahrbuch der Gehe-Stiftung", bd. 9, 1903.
Soja E. W., *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*, Blackwell, Los Angeles 2000.
Soja E. W., *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell, Los Angeles 1996.
Solá Morales I., *Place. Permanence or Production*, in Davidson C. (ed. | a cura di), *Anywhere*, Rizzoli, New York 1992.
Swyngedouw E., *The Antinomies of the Postpolitical City. In Search of a Democratic Politics of Environmental Production*, in "International Journal of Urban and Regional Research", no. 3, vol. 33, September | settembre 2009.
Tigerman S., *The Architecture of Exile*, Rizzoli, New York 1988.
Wagenhofer S., Waligórska M. (eds. | a cura di), *Cultural Representations of Jewish at the Turn on the 21st Century*, European University Institute, Department of History and Civilization, Firenze 2010.
Warf B., Arias S. (eds. | a cura di), *The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives*, Routledge, London 2008.


Annalisa Sacchi
Il sipario si alzerà su un incendio. Venezia: dal rogo de La Fenice al romanzo della cenere
The Stage Curtain Will Open on a Fire. Venice: from the Blaze of La Fenice to the Novel of Ashes


Artaud A., *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1968.
Blau H., *Take Up the Bodies. Theater at the Vanishing Point*, University of Illinois Press, Champaign 1985.
Blau H., *The Dubious Spectacle. Extremities of Theater, 1976-2000*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2002.
Borgherini M. M., Garbin E. (a cura di | eds.), *Modelli dell'essere. Impronte di corpi, luoghi, architetture*, Marsilio, Venezia 2011.
Bortoletti F., Sacchi A. (a cura di | eds.), *La performance della memoria. La scena del teatro come luogo di sopravvivenze, ritorni, tracce e fantasmi*, Baskerville, Bologna 2018.
Calabi D. (a cura di | ed.), *Venezia in fumo. I grandi incendi della città-fenice*, Leading, Bergamo 2006.
Carlson M., *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2003.
Castellucci R., Guidi C., Castellucci C., *Epopea della polvere. Il teatro della Socìetas Raffaello Sanzio. Amleto, Masoch, Orestea, Giulio Cesare, Genesi*, Ubulibri, Milano 2001.
Connerton P., *How Societies Remember*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.
Derrida J., *Ciò che resta del fuoco*, SE, Milano 2000.
Di Matteo P. (a cura di | ed.), *Toccare il reale. L'arte di Romeo Castellucci*, Cronopio, Napoli 2015.
Enders J., *The Medieval Theater of Cruelty. Rhetoric, Memory, Violence*, Cornell University Press, Ithaca-London 2002.
Franco S., Nordera M. (a cura di | ed.), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Utet, Torino 2010.
Kelleher J., *The Illuminated Theatre. Studies on the Suffering of Images*, Routledge, London 2015.
Kirschenblatt-Gimblett B., *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage*, University of California Press, Berkeley 1998.
MacKay E., *Persecution, Plague, and Fire. Fugitive Histories of the Stage in Early Modern England*, University of Chicago Press, Chicago 2011.
Peggy P., *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, New York 1993.
Pitozzi E., Sacchi A., *Itinera. Trajectoires de la forme* Tragedia Endogonidia, Actes Sud, Arles 2008.
Sacchi A., *Shakespeare per la Socìetas Raffaello Sanzio*, ETS, Pisa 2015.
Schneider R., *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, London-New York 2011.
Semenowicz D., *The Theatre of Romeo Castellucci and Socìetas Raffaello Sanzio. From Icon to Iconoclasm, From Word to Image, From Symbol to Allegory*, Palgrave Macmillan, London 2016.
Taylor D., *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham 2003.


Serenella Iovino
Reading the Bodies of Venice. Journeys across the Lagoon's Storied Materialities
Leggere i corpi di Venezia. Viaggi attraverso le narrative materiali della laguna


Agamben G., *Dell'utilità* e *degli inconvenienti del vivere fra spettri*, Corte del Fontego, Venezia 2011.
Bettin G., Dianese M., *Petrolkiller*, Feltrinelli, Milano 2003.
Bevilacqua P., *Venezia e le acque. Una metafora planetaria*, Donzelli, Roma 1998.
Borges J. L., *Venecia*, in Idem, *Tutte le opere*, edited by | a cura di Porzio D., partly bilingual edition | edizione parzialmente bilingue, 2 voll., Mondadori, Milano 1985.
Calia C., *Porto Marghera. La legge non è uguale per tutti*, BeccoGiallo, Padova 2007.
Casson F., *La fabbrica dei veleni. Storie e segreti di Porto Marghera*, Sperling & Kupfer, Milano 2007.
Cessi R., *Storia della Repubblica di Venezia*, Giunti, Firenze 1981.
Chinello C., *Porto Marghera 1902-1926. Alle origini del problema Venezia*, Marsilio, Padova 1979.
Cohen J. J., *Grey*, in Idem (ed. | a cura di), *Prismatic Ecology. Ecotheory Beyond Green*, Minnesota University Press, Minneapolis 2013, pp. 270-289.
De Lucia V., *Nella citta dolente. Mezzo secolo di scempi, condoni e signori del cemento dalla sconfitta di Fiorentino Sullo a Silvio Berlusconi*, Castelvecchi, Roma 2013.
Dorigo W., *Una legge contro Venezia. Natura storia interessi nella questione della città e della laguna*, Officina, Roma 1973.
Fabbri F., *Porto Marghera e la Laguna di Venezia. Vita, Morte, Miracoli*, Jaca Book, Milano 2003.
Fersuoch L., *A bocca chiusa. Sipario sul MOSE*, Corte del Fontego, Venezia 2014.
Fersuoch L., *Confondere la Laguna*, Corte del Fontego, Venezia 2013; tr. en. *Misreading the Lagoon*, Corte del Fontego, Venezia 2015.
Iovino S., *Ecocriticism and Italy. Ecology, Resistance, and Liberation*, Bloomsbury, London-New York 2016.
Iovino S., *Material Ecocriticism: Matter, Text, and Posthuman Ethics*, in Müller T., Sauter M. (eds. | a cura di), *Literature, Ecology, Ethics. Recent Trends in European Ecocriticism*, Winter Verlag, Heidelberg 2012, pp. 51-68.
Iovino S., Oppermann S. (eds. | a cura di), *Material Ecocriticism*, Indiana University Press, Bloomington 2014.
Latour B., *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*, Harvard University Press, Cambridge 1999.
Mann T., *Der Tod in Venedig*, Hyperion, München 1912; tr. en. Heim M. H., *Death in Venice*, HarperCollins, New York 2004; tr. it. Castellani E., edited by | a cura di De Angelis E., *La morte a Venezia*, Mondadori, Milano 1983.
Marchiori F., *Mappa Mondo. Il teatro di Marco Paolini*, Einaudi, Torino 2003.
Marinetti F. T. *et al.*, *Against Passéist Venice*, in Rainey L., Poggi C., Wittman L. (eds. | a cura di), *Futurism. An Anthology*, Yale University Press, New Haven-London 2009, pp. 67-70; AA. VV., *I manifesti del Futurismo. Lanciati da Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Servini Pratella, M.ma de Saint-Point, Apollinaire, Palazzeschi*, Lacerba, Firenze 1914.
Perissinotto C., *Polo, Paolini e Venezia: riflessioni lagunari*, in "Italica", vol. 82, no. 1, 2005, pp. 64-78.
Rabitti P., *Cronache della chimica. Marghera e le altre*, Cuen, Napoli 1998.
Salzano E., *La laguna di Venezia*, Corte del Fontego, Venezia 2011.
Scano L., *Venezia: terra e acqua*, Corte del Fontego, Venezia 2009.
Settis S., *Se Venezia muore*, Einaudi, Torino 2014.
Somma P., *Imbonimenti. Laguna, terra di conquista*, Corte del Fontego, Venezia 2012.
Tantucci E., *A che ora chiude Venezia? Breve guida alla disneylandizzazione della città*, Corte del Fontego, Venezia 2011.
Tattara G., *Contare il crocerismo. Studio sull'impatto economico delle navi da crociera a Venezia*, Corte del Fontego, Venezia 2014; tr. en. Keates T., *Quantifying Cruising. Study on the Economic Impact of Large Cruise Ships at Venice*, Corte del Fontego, Venezia 2014.
Testa S., *E le chiamano navi. Il crocierismo fa boom in Laguna*, Corte del Fontego, Venezia 2011.
Viaroli P., Lasserre P., Campostrini P. (eds. | a cura di), *Lagoons and Coastal Wetlands in the Global Change Context: Impact and Management Issues. Selected papers of the International Conference 'CoastWetChange'*, Venezia 26-28/04/2004, Springer Netherlands, Heidelberg 2007.
Wheeler W., *The Whole Creature. Complexity, Biosemiotics and the Evolution of Culture*, Lawrence & Wishart, London 2006.
Zanzotto A., *Lagune*, in Idem, *Luoghi e paesaggi*, edited by | a cura di Giancotti M., Bompiani, Milano 2013, pp. 110-116.
Zanzotto A., *Venezia, forse*, in Idem, *Luoghi e paesaggi*, edited by | a cura di Giancotti M., Bompiani, Milano 2013, pp. 87-109.


The series *Occhi aperti su Venezia | Eyes on Venice* published by Corte del Fontego provides short but extremely accurate and insightful volumes on Venice, its history, current emergences, and future perspectives. All of these booklets are highly recommended for further reading. | La serie *Occhi aperti su Venezia | Eyes on Venice* pubblicata da Corte del Fontego si compone di volumi brevi ma estremamente acuti e accurati su Venezia, la sua storia, i suoi attuali sviluppi e le prospettive future. Questi brevi libri sono tutti consigliati per ulteriori approfondimenti.

Vesper
Rivista di architettura, arti e teoria
Journal of Architecture, Arts & Theory

No. 1 | Supervenice
Autunno | Inverno 2019
Fall | Winter 2019

Vesper è un progetto di | is a project by Pard – Publishing Actions and Research Development / Ir.Ide – Infrastruttura di Ricerca Integral Design Environment
Dipartimento di Culture del progetto – Dipartimento di eccellenza
Università Iuav di Venezia

*Direttore | Editor*
Sara Marini, Università Iuav di Venezia

*Consiglio editoriale | Editorial Board*
Fabrizio Barozzi, Massachusetts Institute of Technology
Dario Gentili, Università degli Studi Roma Tre
Sebastián Irarrázaval, Pontificia Universidad Católica de Chile
Angela Mengoni, Università Iuav di Venezia
Gundula Rakowitz, Università Iuav di Venezia
Luka Skansi, Politecnico di Milano

*Comitato scientifico | Advisory Board*
Giuliana Bruno, Harvard University
Emanuele Coccia, École des Hautes Études en Sciences Sociales
Michele Cometa, Università degli Studi di Palermo
Giovanni Corbellini, Politecnico di Torino
Kaat Debo, MoMu Antwerp
Nicola Emery, Accademia di Architettura di Mendrisio, Università della Svizzera italiana
Serenella Iovino, University of North Carolina at Chapel Hill
Andreas Kreul, Universität Bremen
Mario Lupano, Università Iuav di Venezia
Gianfranco Marrone, Università degli Studi di Palermo
Inés Moisset, Universidad Católica de Córdoba
Fiamma Montezemolo, University of California, Davis
Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, University of Westminster
Andrea Pinotti, Università degli Studi di Milano
Alessandro Rocca, Politecnico di Milano
Annalisa Sacchi, Università Iuav di Venezia
Federico Soriano, Universidad Politécnica de Madrid
Federica Villa, Università degli Studi di Pavia
Mechtild Widrich, School of the Art Institute of Chicago

*Redazione | Editorial Staff*
Giulia Bersani, Giovanni Carli, Egidio Cutillo, Giacomo De Caro, Stefano Eger, Alessia Franzese, Elisa Monaci, Arianna Mondin, Andrea Pastorello, Alberto Petracchin, Sissi Cesira Roselli, Davide Zaupa, Luca Zilio.

*Traduzioni | Translations*
Just!Venice
Per quanto riguarda le citazioni all'interno dei contributi laddove non diversamente specificato tutte le traduzioni sono di Just!Venice. | The citations in this journal are translations by Just!Venice, unless otherwise specified.

*Layout grafico | Graphic Layout*
bruno, Venezia

*Caratteri tipografici | Typefaces*
Union, Radim Peško, 2006
JJannon, François Rappo, 2019

*Editore | Publisher*
Quodlibet srl
via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23 - 62100 Macerata
www.quodlibet.it

*Abbonamento annuo (due numeri) | One Year Subscription (two issues)*
Italia | Italy € 25  Estero | International € 50

Per abbonamenti e ulteriori informazioni | For subscriptions and any further information: ordini@quodlibet.it

© Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory

*Periodicità semestrale | Six-monthly Journal*

*Fondi per la pubblicazione | Publication Funding*
Dipartimento di eccellenza 2018 - Finanziamento Miur

*Contatti | Contacts*
Per qualsiasi altra informazione | For any further information:
pard.iride@iuav.it
www.iuav.it/vesperrivista | www.iuav.it/vesperjournal

Iscrizione al Registro Stampa del Tribunale di Venezia n. 4/2019 del 24/10/2019
Direttore responsabile: Sara Marini

*Autori | Authors*
Fabrizio Antonelli, *professore associato in Georisorse Minerarie e Applicazioni Mineralogico-petrografiche per l'Ambiente e i Beni Culturali*, Università Iuav di Venezia.
Lorenzo Calvelli, *professore associato in Storia Antica*, Università Ca' Foscari Venezia.
Paolo Ceccon, *architetto*, Venezia.
Agostino De Rosa, *professore ordinario in Disegno*, Università Iuav di Venezia.
Nicola Emery, *docente-ricercatore in Filosofia e Estetica*, Accademia di Architettura di Mendrisio, Università della Svizzera italiana.
Milovan Farronato, *direttore e curatore di Fiorucci Art Trust*, London. *Curatore del Padiglione Italia della 58. Esposizione Internazionale d'Arte - Biennale di Venezia 2019*.
Daniela Ferretti, *direttrice del Museo Fortuny*, Venezia.
Manuele Fior, *Cartoonist, Illustrator and Architect*, Paris.
Luigi Guzzardi, *architetto*, Venezia.
Robert Henke, *Composer, Artist and Software Developer*, Berlin.
Serenella Iovino, *Professor in Italian Studies and Environmental Humanities*, University of North Carolina at Chapel Hill.
Armin Linke, *Photographer*, Berlin.
Giovanni Marras, *professore associato in Composizione Architettonica e Urbana*, Università Iuav di Venezia.
Riccardo Miotto, *architetto e illustratore*, Treviso.
Gabriele Monti, *ricercatore in Disegno Industriale*, Università Iuav di Venezia.
Alessandra Pagliano, *professore associato in Disegno*, Università Federico II di Napoli.
Alberto Pérez-Gómez, *Professor in History and Theory of Architecture*, McGill University, Montréal.
Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, *Professor in Law & Theory*, University of Westminster, London.
Mario Piana, *professore ordinario in Restauro*, Università Iuav di Venezia.
Fernando Quesada, *Professor in Architecture*, Universidad de Alcalá.
Paul O Robinson, *Artist and Professor in Design and Theory*, Univerza v Ljubljani.
Annalisa Sacchi, *professore associato in Discipline dello Spettacolo*, Università Iuav di Venezia.
Massimo Santanicchia, *Professor in Architecture*, Iceland University of the Arts.
Supervoid (Benjamin Gallegos Gabilondo, Marco Provinciali), *studio di architettura*, Roma. + Anna Livia Friel, *dottoranda in Urbanistica*, Università Iuav di Venezia.
Léa-Catherine Szacka, *Professor in Architectural Studies*, University of Manchester.
Luca Trevisani, *Artist*, Berlin.
Angela Vettese, *professore associato in Museologia e Critica Artistica e del Restauro*, Università Iuav di Venezia.

I disegni a | Drawings at pp. 138-140, 147, 148-149, 202-203 sono della redazione | are by the Editorial Staff.

Tutti i contributi pubblicati in questo numero sono stati sottoposti a un procedimento di revisione tra pari (Double-Blind Peer Review) ai sensi del Regolamento Anvur per la classificazione delle riviste nelle aree non bibliometriche, ad eccezione dei testi presenti nelle rubriche Citazione, Racconti, Inserto, Ring e Tutorial. | All published contributions are submitted to a Blind Peer Review process according with Anvur Legislation of journals rating in "not bibliometric" scientific fields, except for the sections Quote, Tales, Extra, Ring and Tutorial.

Vesper è inclusa nell'elenco delle riviste scientifiche dell'Agenzia nazionale di valutazione del sistema universitario e della ricerca (Anvur) per le aree non bibliometriche *08 - Ingegneria civile e Architettura* e *11 - Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche*. | Vesper has been acknowledged the status of 'scientific journal' by the Italian National Agency for the Evaluation of Universities and Research Institutes (ANVUR) in the academic fields of *Civil Engineering and Architecture*, as well as *History, Philosophy, Pedagogy and Psychology* (areas *08* and *11* in the Italian academic areas, with the exception of their bibliometric subfields). Vesper è indicizzata su | is indexed in EBSCO e | and Torrossa.

ISBN 978-88-229-0416-4
ISSN 2704-7598

Finito di stampare nel mese di novembre 2019 da | Printed on November 2019 by Industria Grafica Bieffe, Recanati (MC)

Università Iuav di Venezia
dcp dipartimento di Culture del Progetto
Quodlibet

Questo volume è concesso in licenza secondo i termini della Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND 4.0 International License) che permette di scaricare le opere, a patto che si accrediti l'Autore(i), non potendo modificarle in alcun modo o utilizzarle commercialmente. Le immagini o altro materiale di terze parti non è incluso nella licenza Creative Commons della rivista e l'uso non è permesso dalla normativa vigente, o eccede l'uso consentito. Per l'utilizzo si dovrà ottenere il permesso direttamente dal titolare del copyright. | This publication is licensed under a Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND 4.0 International License). This license allows downloading the articles provided that they are properly attributed to their Author(s), without modifying them in any way or using them for commercial purposes. Images and other third parties' material is not included in the Creative Commons license of the Journal and their use is not allowed by current legislation, or exceeds the permitted use. It is necessary to ask permission from copyright holders for the use.