

Editoriale Editorial 10 – 17	Sara Marini Nella selva Wildness	DOI 10.1400/281781
Citazione Quote 18 – 21	François Rabelais Sylva	DOI 10.1400/281783
Inserto Extra 22 – 35	Guido Scarabottolo Grovigli Tangles	DOI 10.1400/281786
Tutorial 36 – 48	Alessandro Rocca, Jacopo Leveratto Thoreau e Kaczynski, la capanna mediatica. Costruire un manifesto Thoreau and Kaczynski, the Media Cabin. Building a Manifesto	DOI 10.1400/281788
Progetti Projects 50 – 59	Giovanni Corbellini Double Why. 2Y House by Sebastián Irarrázaval	DOI 10.1400/281792
60 – 63	Paradigma Ariadné Sylvan Interiors Interni selvatici	DOI 10.1400/281795
64 – 74	Lara García Díaz In the Forest of Marginalisation: Recetas Urbanas and the Centro Sociocomunitario Cañada Real Galiana Nella selva dell’emarginazione: Recetas Urbanas e il Centro Sociocomunitario Cañada Real Galiana	DOI 10.1400/281851
Saggi Essays 76 – 95	Dario Gentili, Federica Giardini Selva e stato di natura: variazioni cinestesiche per il contemporaneo Sylva and State of Nature: Kinesthetic Variations for the Contemporary	DOI 10.1400/281801
96 – 107	Emanuele Coccia La natura comune. Oltre la città e la foresta Common Nature. Beyond the City and the Forest	DOI 10.1400/281806

108 – 121	<u>Nieves Mestre</u> Over-Designed Ecologies	DOI 10.1400/281807	Dizionario Dictionary 196 – 197	<u>Harold Fallon, Amanda F. Grzyb, Thomas Montulet</u> Guinda	DOI 10.1400/281817	
122 – 134	<u>Agostino De Rosa</u> Nel bosco, una notte, all’origine delle immagini In the Woods, One Night, at the Origin of Images	DOI 10.1400/281808		198 – 199	<u>Josep-Maria Garcia-Fuentes</u> Habitat	DOI 10.1400/281818
Traduzione Translation 140 – 143	WILDNESS <u>Barbara Boifava</u> Il selvatico come arte Wild as Art	DOI 10.1400/281809		200 – 201	<u>Ishita Jain</u> Immanence	DOI 10.1400/281819
				202 – 203	<u>Nicola Di Croce</u> Opaco	DOI 10.1400/281820
144 – 148	<u>Lawrence Halprin</u> Wilderness e città Wilderness and the City	DOI 10.1400/281810		204 – 205	<u>Annalisa Metta</u> Pan	DOI 10.1400/281821
Viaggi Journeys 150 – 157	<u>Luigi Latini</u> Domestico e selvatico. Un viaggio nelle foreste di <i>Malus sieversii</i> del Tien Shan, Kazakistan ‘Domestico’ and ‘selvatico’. A Journey through the <i>Malus sieversii</i> Forests of Tien Shan, Kazakhstan	DOI 10.1400/281811		206 – 207	<u>Alessandro Gabbianelli</u> Quarto	DOI 10.1400/281822
158 – 165	<u>Lorenza Gasparella</u> Mondi paralleli nella selva. Tracce, orme, voli da seguire Parallel Worlds in the Wilderness. Traces, Footprints, Flights to Follow	DOI 10.1400/281812				
166 – 172	<u>Andrea Pertoldeo</u> Viaggio in un roseto Journey in a Rose Garden	DOI 10.1400/281813				
Archivi Archives 174 – 183	<u>Liz Flyntz</u> Ant Farm’s Visions for 2020: A Wilderness of Tomorrows Visioni di Ant Farm per il 2020. Una natura selvaggia del domani	DOI 10.1400/281814				
184 – 189	<u>Francesca Santamaria</u> Abitare il Real Bosco di Capodimonte Inhabiting the Real Bosco of Capodimonte	DOI 10.1400/281815				
Racconto Tale 190 – 195	<u>Fabio Bozzato</u> Caracas, come non fosse mai stata là Caracas, as If It Had Never Been There	DOI 10.1400/281816				

VESPER No. 3

WILDNESS

VESPER No. 3

NELLA SELVA

NELLA SELVA | WILDNESS



Sardegna_Orani 07-2011



Sardegna_Orani 07-2011



Sardegna_Orotelli 07-2011



Sardegna_Orotelli 07-2011



Sardegna_Orotelli 07-2011

Editoriale | Editorial
10 – 17

Sara Marini
Nella selva
Wildness

Citazione | Quote
18 – 21

François Rabelais
Sylva

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.

Inserito | Extra
22 – 35

Guido Scarabottolo
Grovigli
Tangles

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

Tutorial
36 – 48

Alessandro Rocca, Jacopo Leveratto
Thoreau e Kaczynski, la capanna mediatica.
Costruire un manifesto
Thoreau and Kaczynski, the Media Cabin.
Building a Manifesto

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

Progetti | Projects
50 – 59

Giovanni Corbellini
Double Why. 2Y House
by Sebastián Irarrázaval

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.

60 – 63

Paradigma Ariadné
Sylvan Interiors
Interni selvatici

64 – 74

Lara García Díaz
In the Forest of Marginalisation: Recetas Urbanas and the Centro Sociocomunitario Cañada Real Galiana
Nella selva dell'emarginazione: Recetas Urbanas e il Centro Sociocomunitario Cañada Real Galiana

Saggi | Essays
76 – 95

Dario Gentili, Federica Giardini
Selva e stato di natura: variazioni cinestesiche per il contemporaneo
Sylva and State of Nature: Kinesthetic Variations for the Contemporary

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

96 – 107

Emanuele Coccia
La natura comune. Oltre la città e la foresta
Common Nature. Beyond the City and the Forest

108 – 121	Nieves Mestre Over-Designed Ecologies		
122 – 134	Agostino De Rosa Nel bosco, una notte, all’origine delle immagini In the Woods, One Night, at the Origin of Images		
Traduzione Translation 140 – 143	WILDNESS Barbara Boifava Il selvatico come arte Wild as Art		Traduzione inedita di un documento anticipata da un commento critico che ne evidenzia rilevanza e attualità. Unreleased translation of a document introduced by a critical comment highlighting its relevance.
144 – 148	Lawrence Halprin Wilderness e città Wilderness and the City		
Viaggi Journeys 150 – 157	Luigi Latini Domestico e selvatico. Un viaggio nelle foreste di <i>Malus sieversii</i> del Tien Shan, Kazakistan ‘Domestico’ and ‘selvatico’. A Journey through the <i>Malus sieversii</i> Forests of Tien Shan, Kazakhstan		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.
158 – 165	Lorenza Gasparella Mondi paralleli nella selva. Tracce, orme, voli da seguire Parallel Worlds in the Wilderness. Traces, Footprints, Flights to Follow		
166 – 172	Andrea Pertoldeo Viaggio in un roseto Journey in a Rose Garden		
Archivi Archives 174 – 183	Liz Flyntz Ant Farm’s Visions for 2020: A Wilderness of Tomorrows Visioni di Ant Farm per il 2020. Una natura selvaggia del domani		Testo critico che accompagna una selezione di materiali d’archivio presentati con le loro coordinate di provenienza. Critical text accompanying a selection of archival material presented with its source reference.
184 – 189	Francesca Santamaria Abitare il Real Bosco di Capodimonte Inhabiting the Real Bosco of Capodimonte		
Racconto Tale 190 – 195	Fabio Bozzato Caracas, come non fosse mai stata là Caracas, as If It Had Never Been There		Narrazioni testuali o per immagini attraverso realtà note o ipotetiche. Textual or visual narratives exploring actual or hypothetical worlds.

[Harold Fallon, Amanda F. Grzyb, Thomas Montulet](#)
Guinda

[Josep-Maria Garcia-Fuentes](#)
Habitat

[Ishita Jain](#)
Immanence

[Nicola Di Croce](#)
Opaco

[Annalisa Metta](#)
Pan

[Alessandro Gabbianelli](#)
Quarto

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.

Nella

La selva torna sia come immagine, capace di riassumere i caratteri dei luoghi e le modalità di attraversamento degli stessi, sia come realtà: l'avanzata dei boschi in alcuni territori¹ e la presenza di aree selvagge e selvatiche in città sono fatti concreti e in continua espansione. I due piani di lettura della selva, quello che la assume come figurazione per interpretare il reale e quello che la analizza come spazio evidente, chiedono la codifica di strumenti e modi per abitare questo luogo ignoto².

L'immagine della “selva” apre il primo canto dell'*Inferno* nella *Divina Commedia* di Dante Alighieri. Dipinta nel testo come oscura, selvaggia, aspra, forte, amara, tre fiere ne impediscono l'uscita; è spazio dello smarrimento, luogo universale e della mente. La selva è così iscritta tra quelle figure (letterarie) capaci di superare lo spazio della carta per disegnare una posizione (concreta) tra primordiale e proiettivo, tra interiore e onnicomprensivo. Karl Appuhn confronta l'idea di “selva” in Dante con quella di Leonardo Mocenigo sottolineando l'accezione immorale che il senatore della Serenissima attribuisce al termine e al corrispettivo spazio. Per il patrizio veneziano il “selvaggio” non coincide con il dilagare di una natura demoniaca o con il ritorno di un Eden incontaminato ma è dettato dall'immoralità della gestione del territorio, dal suo sfruttamento, dalla assoluta supremazia dell'interesse privato su quello della *res publica*³.

L'immaginario “selva” rimanda a una presunta condizione originaria – l'*ingens sylva* popolata dai giganti in Vico, lo stato di natura dell'*homo homini lupus* in Hobbes – dominata da violenza e assenza di ordine: precedente o estranea alla *civitas* e al suo governo. La configurazione del rapporto tra selva e città dipende dalla filosofia della storia, orientata alla decadenza da una condizione primordiale naturale (Eden) o alla progressiva emancipazione dalla minorità verso la natura. In entrambe le impostazioni, la concezione della selva (e della natura) si polarizza in una visione benigna o maligna. Il giudizio sulla natura dipende da quello sulla vita urbana-civile: la selva è rifugio e ritorno alla natura rispetto a uno spazio civile cui si vuole sfuggire; oppure è il luogo in cui l'uomo rischia di perdere la sua “civiltà” e tornare allo stato selvaggio. La selva è perciò anche soglia, limite, elemento discreto che segna uso e concezione del territorio. Interruzione dell'ecumene, la selva svolge funzione di confine politico, di terra *nullius* (o *communis*), fra comunità e sistemi territoriali differenti, e quindi di campo neutro in cui collocare incontri e scambi. Ma anche spazio di relazione sacra e misterica (luci e *nemora* nel culto romano, scenario dionisiaco, druidi, sabba...), dove il potere civico/civile non ha luogo.

selva

Lo spazio silvestre è quindi spazio di relazioni non normate, non in-formate in termini culturali e perciò an-archiche, senza legge (umana): l'*asylum romuleo* era in un bosco, il *nemus aricinum* era rifugio per gli schiavi fuggiaschi. Di qui, una aspettativa/percezione in termini di spazio pericoloso, liminare, sede di incontri terrifici, incubi, tregende, fantasmi, porta dell'aldilà. Riserva signorile per la caccia o giungla metropolitana per prostitute e spacciatori, la selva è spazio non ordinario, abitato da attori che si vogliono “a parte” e vi si rifugiano. Ma è rifugio anche per ricrearsi dalle città ansiogene, mentre dà ricovero e protezione alla biodiversità. È spazio altro, per opposizione (colto/incolto, nelle due accezioni) e per residualità (né *ager* né *civitas*), dove isolarsi e astrarsi dalla collettività o dove essere ghettizzati dalla comunità. Dal punto di vista simbolico-religioso cristiano, la selva è il corrispettivo del deserto in cui l'esperienza eremitica era nata; al contempo è stata terra di missionari. Interazioni che si possono studiare in diverse fonti, come i romanzi, le fiabe, le vite dei santi, i bestiari, così da indagare anche le relazioni tra gli abitanti della selva: architetture vegetali, uomini, altri animali, creature fantastiche.

La selva è un sistema ambiguo, provoca timori e attrazioni, non è dominabile. È un magma di “zone” nelle quali è facile perdersi ma è anche un “ambiente” attraversabile disegnando linee di incursione. Per abitare la selva serve aumentare la capacità di riconoscimento, definire le modalità di convivenza, in pratica serve sancire una “nuova alleanza”⁴.

Dopo anni dedicati a leggere le forme della città torna un'attenzione a un mondo dimenticato: è il mondo dei territori “interni”, geograficamente ma anche in senso lato, di luoghi dimenticati, oscurati. Si scoprono così diverse nature e i loro cambiamenti: come quella addomesticata che si tramuta in selvaggia, come quella abitata che viene attraversata da presenze inattese e come le grandi masse boschive che marciano silenziosamente. L'abbandono delle campagne da un lato e la fine di cicli produttivi dall'altro producono terre e manufatti in disuso nei quali si affermano logiche nuove e antiche, primitive e alterate da riequilibri naturali atti artificialmente. La crisi economica e la crisi di risorse e di finanze pubbliche hanno portato a una riduzione delle spese di manutenzione e riqualificazione urbana con un conseguente abbandono e minore cura degli spazi “vuoti” della città. I resti della modernità sono dettati anche dal rallentamento di progetti già esistenti o dall'abbandono degli stessi che si traducono in aree incustodite, edifici fatiscenti, zone dove entrano altre nature. Mentre serpeggia il senso di colpa per aver occupato

e consumato la natura, la selva ha guadagnato terreno, ha travalicato i suoi confini ed è entrata in città. Sono in atto nuovi conflitti urbani fra fauna selvatica e abitanti che trovano un corrispettivo in conflitti sociali. Nel frattempo foreste monumentali propongono nuove conoscenze e scoperte: sono l'altra faccia della città.

La risposta progettuale a questi mutamenti parte dalla consapevolezza che è impossibile gestire tutto, si tratta di un ribaltamento di paradigma a cui consegue la definizione di nuovi strumenti (parole, usi, materiali, regole, piani). La cultura capace di rapportarsi con la natura, esperta nell'abitarla, curarla, usarla e contenerla, è in buona parte perduta; va quindi ricostruita, aggiornata, definita.

In architettura la selva è stata fondamento di romantiche metafore concretizzate in atmosfere naturali congelate ed evocate in sistemi spaziali. La natura densa e oscura è stata oggetto di teorie e pratiche progettuali che hanno insistito sulla nostalgia di quanto è stato perduto e sulla consolazione di ricostruirne artificialmente una parte. Ora nuovi avamposti possono essere innalzati come baluardi o tappe di passaggio a sfondare confini già incerti e ancora possono essere costruite arche per custodire “semi” di nature non perdibili o tracce di colture indispensabili. Si tratta di mettere in campo immagini concrete e non più di evocare metafore di un'architettura necessaria.

Il ritorno della selva segna infine il ritorno di un nuovo senso dell'“arcaico”, di una ennesima commistione tra l'architettura e la terra, un connubio consapevole del conflitto tra ragione e perturbante, tra avventura e comfort, tra memorie di città e modalità di vita proprie del bosco. Il termine “selva” connota precise e concrete realtà e molteplici immaginari ma indica anche la possibile traiettoria del tempo futuro quanto il rivolgimento verso un passato lontanissimo: è una freccia la cui direzione stabilisce i connotati di un nuovo possibile *contrat nature*⁵.

¹ L'espansione delle aree boschive in Italia è un dato documentato nel Global Forest Resources Assessment della Fao, nello stesso report del 2020 emerge che nel pianeta “The area of primary forest has decreased by 81 million ha since 1990, but the rate of loss more than halved in 2010–2020 compared with the previous decade”, www.fao.org/forest-resources-assessment/2020/en/, consultato il 23/08/2020.

² Il termine “selva” è qui tradotto in *wildness* a rappresentare un'esperienza e non solo un luogo o una situazione (*wilderness*), la distinzione è sottolineata anche nel testo di Lawrence Halprin.

³ K. Appuhn, *A Forest on the Sea. Environmental Expertise in Renaissance Venice*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2009, pp. 248-251.

⁴ SYLVA. *Ripensare la «selva»*. *Verso una nuova alleanza tra biologico e artefatto, natura e società, selvatichezza e umanità* è il titolo di una ricerca nazionale Prin (call 2017) che vede collaborare unità di ricerca dell'Università Roma Tre (coordinamento), Università Luav di Venezia, Università di Genova e Università di Padova.

⁵ M. Serres, *Le contrat nature*, François Bourin, Paris 1990.



Il 18 giugno 2020 i soldati della guardia nazionale dell'esercito dell'Alaska, assegnati al 1° battaglione, 207° reggimento dell'aviazione, hanno eseguito una missione di rimozione tramite un elicottero CH-47 Chinook su Healy, Alaska. Come parte di uno sforzo congiunto con il Department of Natural Resources, le guardie hanno caricato e trasportato in aereo il “Bus 142”, un'icona storica del libro e del film *Into the Wild*, lontano dalla sua posizione su Stampede Road alla luce delle preoccupazioni per la sicurezza pubblica. L'autobus sarà immagazzinato in un sito sicuro mentre il DNR considera tutte le opzioni e le alternative per la sua collocazione permanente – Alaska National Guard. *Into the Wild* è un film scritto e diretto nel 2007 da Sean Penn, basato sull'omonimo libro di Jon Krakauer del 1996 che a sua volta ripercorre la vita di Christopher Johnson McCandless. Ph. Spc. Craig Lyons, Courtesy Alaska National Guard.

Wildness

The *sylva* returns both as an image, capable of distilling the character of places and the modalities of crossing them, and a reality: forests are advancing in some territories¹, and the concrete presence of wild and untamed areas within cities is a constantly expanding fact. The two levels of reading of the *sylva* – the one taking it as a figuration through which to interpret reality and the other analysing it as actual space – require a codification of the tools and modes of inhabiting such an unknown locus².

The image of the *selva* opens the first Canto of the *Inferno* in Dante Alighieri's *Divine Comedy*. The text paints it as dark, wild, harsh, strong, bitter, with three beasts preventing visitors from leaving; it is a space of bewilderment, a universal locus and a place of the mind. The *selva* is thus inscribed within those (literary) figures that exceed paper space to chart a (concrete) position between the primordial and the projective, the inner and the all-encompassing. Karl Appuhn compares the idea of *selva* in Dante with that of Leonardo Mocenigo, underlining the implied immorality that the senator of the Serenissima ascribes to the term and the corresponding space. For the Venetian patrician, wildness does not correspond to the proliferation of a demonic nature, nor to the return of an untouched Eden. Instead, it is hinged on the immorality of land management, its exploitation, and the utter supremacy of private interest over the interest of the *res publica*³.

The 'sylvan' imaginary refers to a presumed original condition – the *ingens sylva*, populated by giants according to Giambattista Vico; the state of nature in Hobbes' *homo homini lupus* – ruled by violence and a lack of order, previous or foreign to the *civitas* and its conduct. The configuration of the relationship between wildness and city depends on the philosophy of history, oriented towards decadence from a primordial natural condition (Eden) or towards the progressive emancipation from minority towards nature. In both approaches, the conception of the *selva* (and of nature) is polarised as either benign or malignant. The judgement on nature depends on the judgment on urban-civil life: the *selva* is a shelter and a return to nature as a retreat from civil space; or it is the place where the humankind is in danger of losing its 'civilisation' and returning to a wild state. The *selva* is therefore also a threshold, a limit, a discrete element that marks the use and conception of the territory. As an interruption of the *ecumene*, the *selva* acts as a political border, as a *terra nullius* (or *communis*) between different communities and territorial systems, and hence as a neutral field in which to set up encounters and exchanges. However,

it is also a space for sacred and mysterious relations (lights and *nemora* in the Roman cult, a Dionysian scenario, druids, sabbath...), where civic/civil power holds no sway. The sylvan space is therefore a space of unregulated relationships, which are not in-formed in cultural terms and therefore an-archic, devoid of (human) law: the *asylum romuleo* stood in a forest, the *nemus aricinum* was a hideout for runaway slaves. Hence, an expectation/perception in terms of dangerous, liminal space, a site of terrible encounters, nightmares, witches' sabbaths, ghosts, gateways to the beyond. A stately game reserve or a metropolitan jungle for prostitutes and drug dealers, the sylvan is a non-ordinary space, inhabited by actors who want to be 'apart' and take refuge there. But it is also a sanctum in which to recreate oneself away from anxious cities, affording shelter and protection to biodiversity. It is a space of otherness, for opposition (cultivated/uncultivated, in both senses) and for residuality (neither *ager* nor *civitas*), where it is possible to isolate and detach oneself from the collective or to be ghettoised by the community. From the symbolic-religious Christian point of view, the *selva* is the equivalent of the desert in which the hermit's experience is born; at the same time, it is a missionary land. Interactions that can be studied from different sources – such as novels, fairy-tales, the lives of saints, bestiaries – to investigate the relationships between the inhabitants of the sylvan: between vegetal architectures, humans, other animals, fantastical creatures.

Wildness is an ambiguous system, it triggers fears and appetites, it is untameable. It is an agglomeration of 'zones' in which it is easy to get lost, but also an 'environment' that can be crossed by drawing lines of incursion. To inhabit the wildness means increasing the capacity for recognition, defining modes of coexistence; fundamentally, a 'new alliance' is called for⁴.

After years spent reading the forms of the city, attention is once again being paid to a forgotten world: it is the world of the 'interior' territories, not only geographically but also in the broad sense of neglected, obscured places. It unfurls to reveal diverse natures and their transformations: from the tamed that turns savage, to the inhabited that encounters unforeseen appearances, or to the vast forests that advance silently. The departure from the countryside, on the one hand, and the end of production cycles, on the other, produce disused lands and artefacts in which new and ancient logics establish themselves, either in their primitive form or altered by artificially instigated natural rebalances. The economic crisis and the crisis of resources and public finances have led to a reduction in urban redevelopment

and maintenance costs with a consequent abandonment and diminished care for the ‘empty’ spaces of the city. The remnants of modernity are also pushed by the slowdown of existing designs or their withdrawal into unguarded areas, dilapidated buildings, spaces where other natures converge. As the creeping guilt for commandeering and consuming nature accumulates, the wild has gained ground, transcended its boundaries and made its way into the city. We are witnessing new urban conflicts between wildlife and other inhabitants, which find a counterpart in social conflicts. Meanwhile, monumental forests offer new knowledge and discoveries – they are the other side of the city.

Design responses to these changes start from the awareness that it is impossible to handle everything. This requires a paradigm shift resulting in the definition of new tools (words, uses, materials, rules, plans). The culture capable of relating to nature, which used to be skilled in inhabiting it, caring for it, using it and restraining it, is largely lost; it must therefore be reconstructed, updated and redefined.

In architecture, wildness has been the foundation of romantic metaphors concretised in natural atmospheres, frozen and evoked in spatial systems. Dense and obscure nature has been the subject of theories and design practices that have insisted on nostalgia for what has been lost and on the consolation of artificially reconstructing a part of it. New outposts can now be established as ramparts or passageways to break through already uncertain boundaries. And, what is more, arks can be built to safeguard the ‘seeds’ of indispensable natures or traces of indispensable cultivations. It is a matter of putting concrete images into play and no longer of evoking metaphors of a necessary architecture.

Ultimately, the return of the sylvan marks the return of a new sense of the ‘archaic’, of yet another mixture of architecture and earth, a conscious combination of the conflict between the reason and the uncanny, adventure and comfort, memories of the city and sylvan ways of life. The term *selva* denotes precise and concrete realities and multiple imaginaries but also indicates the possible trajectory of future time as well as the turning towards a very distant past: it is an arrow whose direction establishes the connotations of a possible new *contrat naturel*⁵.

- 1 The expansion of woodland areas in Italy is documented in the FAO's Global Forest Resources Assessment. In the 2020 report, it emerges that in the planet 'The area of primary forest has decreased by 81 million ha since 1990, but the rate of loss more than halved in 2010-2020 compared with the previous decade', www.fao.org/forest-resources-assessment/2020/en/, accessed 23/08/2020.
- 2 The Italian term *selva* is here translated as *wildness* in order to represent an experience and not just a place or situation (*wilderness*), the distinction is also underlined in Lawrence Halprin's text.
- 3 K. Appuhn, *A Forest on the Sea. Environmental Expertise in Renaissance Venice*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2009, pp. 248-251.
- 4 SYLVA. *Rethink the Sylvan: Towards a new alliance between biology and artificiality, nature and society, wilderness and humanity* is the title of a national research project (PRIN 2017) in which research units from Università Roma Tre (coordination), Università Luav di Venezia, Università di Genova and Università di Padova collaborate.
- 5 M. Serres, *Le contrat naturel*, François Bourin, Paris 1990.



Alaska Army National Guard Soldiers assigned to 1st Battalion, 207th Aviation Regiment executed an extraction mission via a CH-47 Chinook helicopter over Healy, Alaska, June 18, 2020. As part of a combined effort with the Department of Natural Resources, the Guardsmen rigged and airlifted 'Bus 142', an historic icon from book and film, *Into the Wild*, out of its location on Stampede Road in light of public safety concerns. The bus will be stored at a secure site while the DNR considers all options and alternatives for its permanent disposition – Alaska National Guard. *Into the Wild* is a movie written and directed by Sean Penn in 2007. It is based on Jon Krakauer's 1996 homonymous book, which in turn traces the life of Christopher Johnson McCandless. Ph. Staff Sgt. Sonny Cooper, Courtesy Alaska National Guard.



Thus did they merrily pass their time in travelling on their high way, always making good cheer, and were very pleasant till they came a little above Orleans, in which place there was a forest of five-and-thirty leagues long, and seventeen in breadth, or thereabouts. This forest was most horribly fertile and copious in dorflies, hornets, and wasps, so that it was a very purgatory for the poor mares, asses, and horses. But Gargantua's mare did avenge herself handsomely of all the outrages herein committed upon beasts of her kind, and that by a trick whereof they had no suspicion. For as soon as ever they were entered into the said forest, and that the wasps had given the assault, she drew out and unsheathed her tail, and therewith skirmishing, did so sweep them, that she overthrew all the wood alongst and athwart, here and there, this way and that way, longwise and sidewise, over and under under, and felled every where the wood with as much ease, as the mower doth the grass, in such sort that never since hath there been there, neither wood, nor dorflies: for all the country was thereby reduced to a plain champagne field.

Which Gargantua took great pleasure to behold, and said to his company no more but this, *'Je trouve beau ce'*, I find this pretty; whereupon that country hath been ever since that time called Beauce.

Così se ne andarono allegramente per gli stradoni, sempre mangiando bene e bevendo meglio, fino vicino a Orléans. Dove trovarono una grandissima foresta, lunga trentacinque leghe e larga diciassette, o press'a poco. La quale era orribilmente ferace e copiosa di mosche cavalline e tafani: tanto che era un vero brigantaggio per tutte le povere giumente e asini e cavalli. Ma la giumenta di Gargantua vendicò a puntino tutti gli oltraggi in essa perpetrati ai danni delle bestie della sua specie, con un tiro che loro non si aspettavano. Perché non appena furono entrati nella detta foresta, e i tafani le diedero l'assalto, lei sguainò la sua coda, e difendendosi da loro li combatté così bene, che sterminò tutto il bosco. Per diritto e per traverso, di qua e di là, sotto e sopra, in lungo e in largo, davanti e di dietro, buttava giù le piante come un falciatore le erbe: di sorta che da allora in poi non ci fu più né bosco né tafani, ma tutto il paese fu ridotto a rasa campagna.

Vedendo la qual cosa, Gargantua se ne divertì molto, senza però montarne in superbia; e disse al suo seguito: – Guardate che bellezza –. Per cui dopo d'allora quel paese ebbe nome Bellezia.

* This quote is from | La citazione è tratta da F. Rabelais, *Gargantua et Pantagruel*, Bibliothèque Larousse, Paris 1919, vol. I, p. 63; En. tr. *Gargantua and Pantagruel*, William Benton, Chicago-London-Toronto 1952, p. 20; tr. it. *Gargantua e Pantagruel*, Einaudi, Torino 1993, p. 55. This quote, in French and Italian, opens the book by Professor Enrico Fontanari entitled | Con questa citazione, in francese e in italiano, si apre il libro del professore Enrico Fontanari intitolato *Beauce. Riflessioni su paesaggio e territorio* (EdicomEdizioni, Monfalcone 2005, p. 6).



Beograd 1994. Ph. boogie.

GROVIGLI

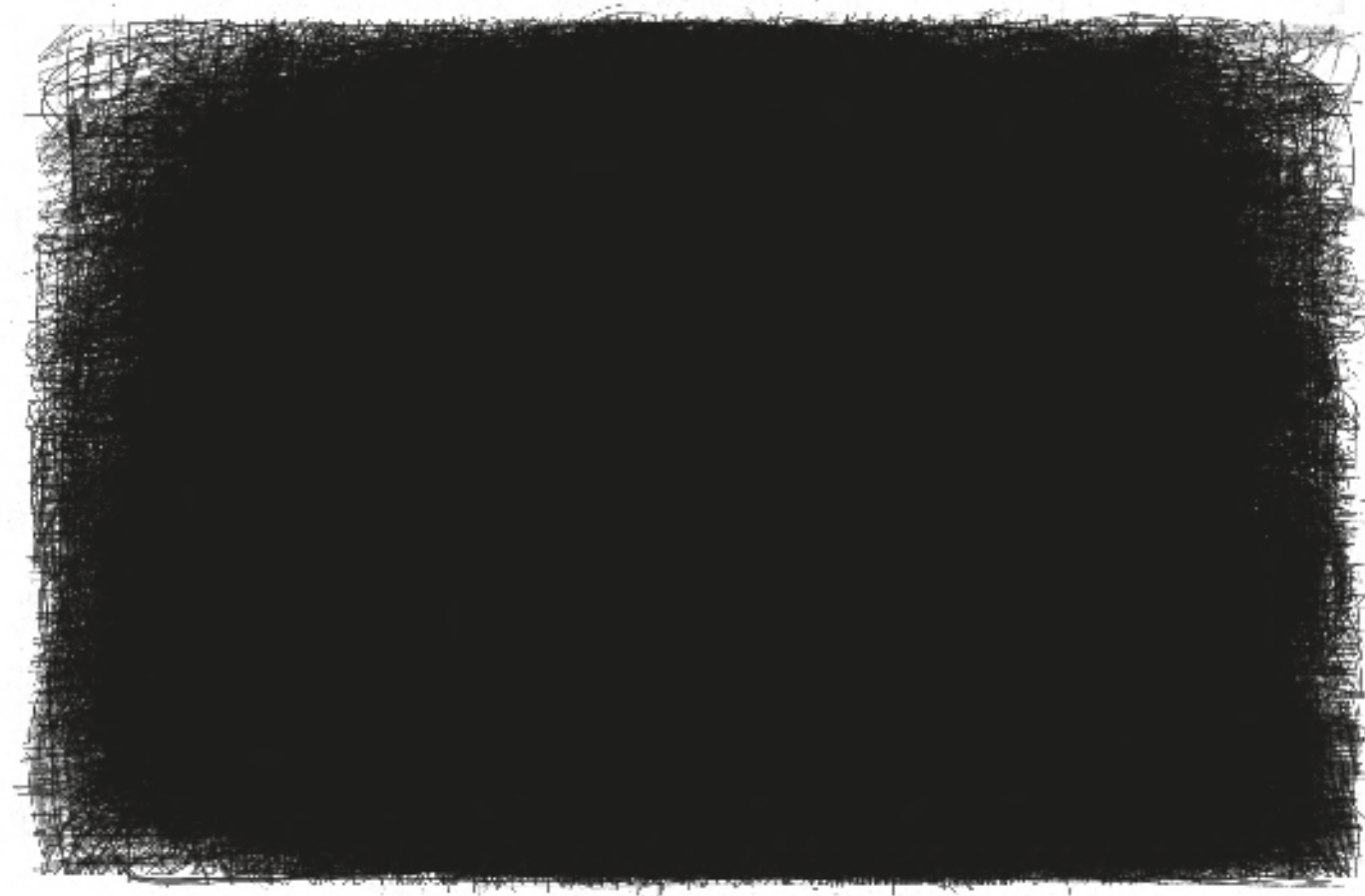
Nel 2015 ho pubblicato con La Grande Illusion una raccolta dei disegni realizzati per l'inserto "Domenica" de "Il Sole 24 Ore" nei sette anni precedenti. I disegni erano raggruppati per trimestre (e multipli) e stampati uno sull'altro, usando solo la parte dell'illustrazione realizzata a mano. La relativa didascalia era composta stampando uno sull'altro i titoli degli articoli illustrati. La Tavola 2, usata per la copertina, utilizza con lo stesso criterio tutti i 350 disegni pubblicati in sette anni. La Tavola 1 è la composizione usata per il poster e l'invito alla presentazione del libro.

Già con Guanda, nel 2008, per un romanzo di Luis Sepúlveda avevo proposto di utilizzare la Tavola 4, un "semilavorato" ottenuto importando nel file di Illustrator tutte le scansioni che, composte e colorate in digitale, avrebbero portato al disegno finale.

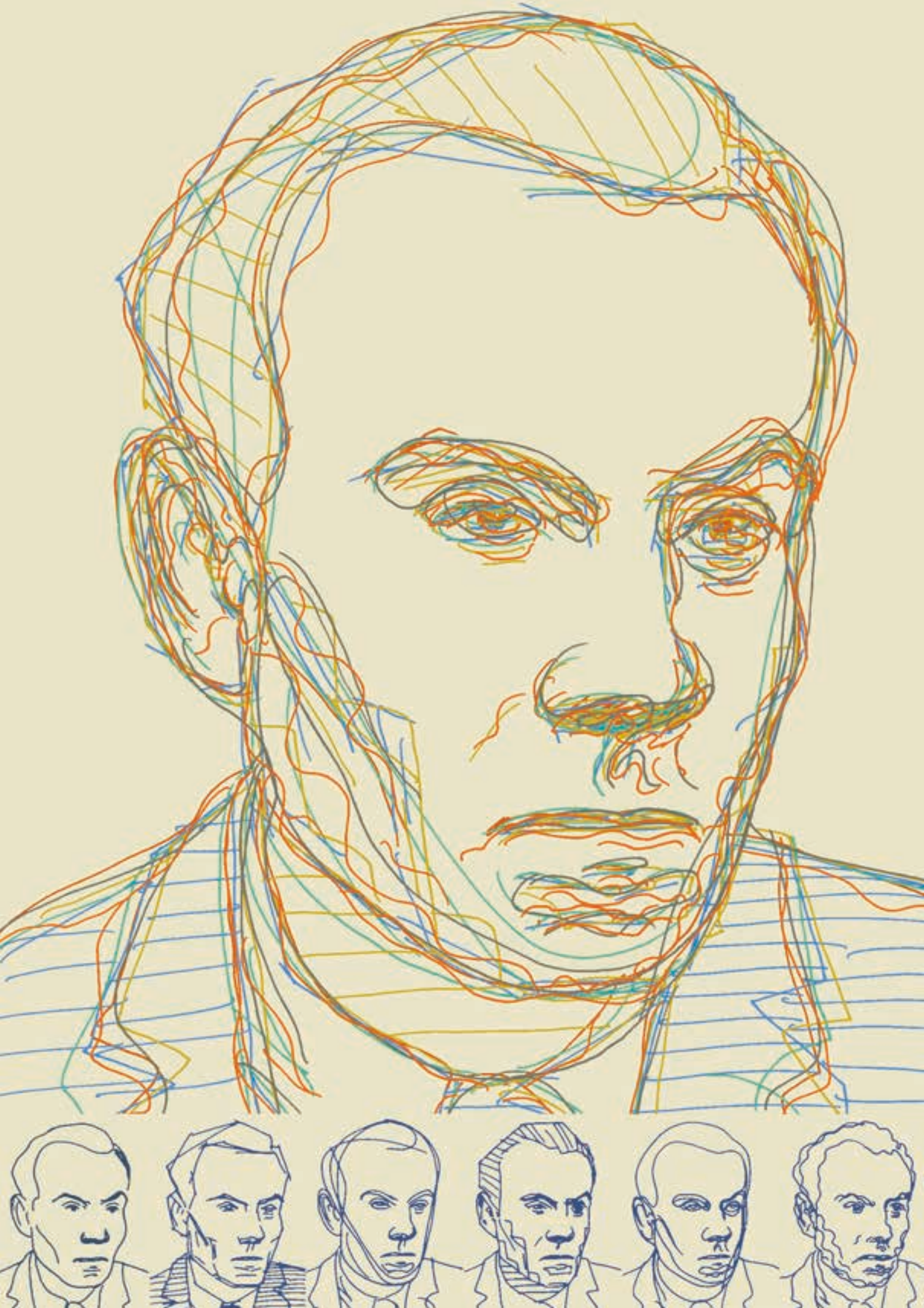
Più di recente ho usato un metodo analogo sovrapponendo sei disegni diversi per costruire un ritratto di Louis-Ferdinand Céline (Tavola 5) per un articolo su di lui, basato sulle testimonianze di sei intellettuali.

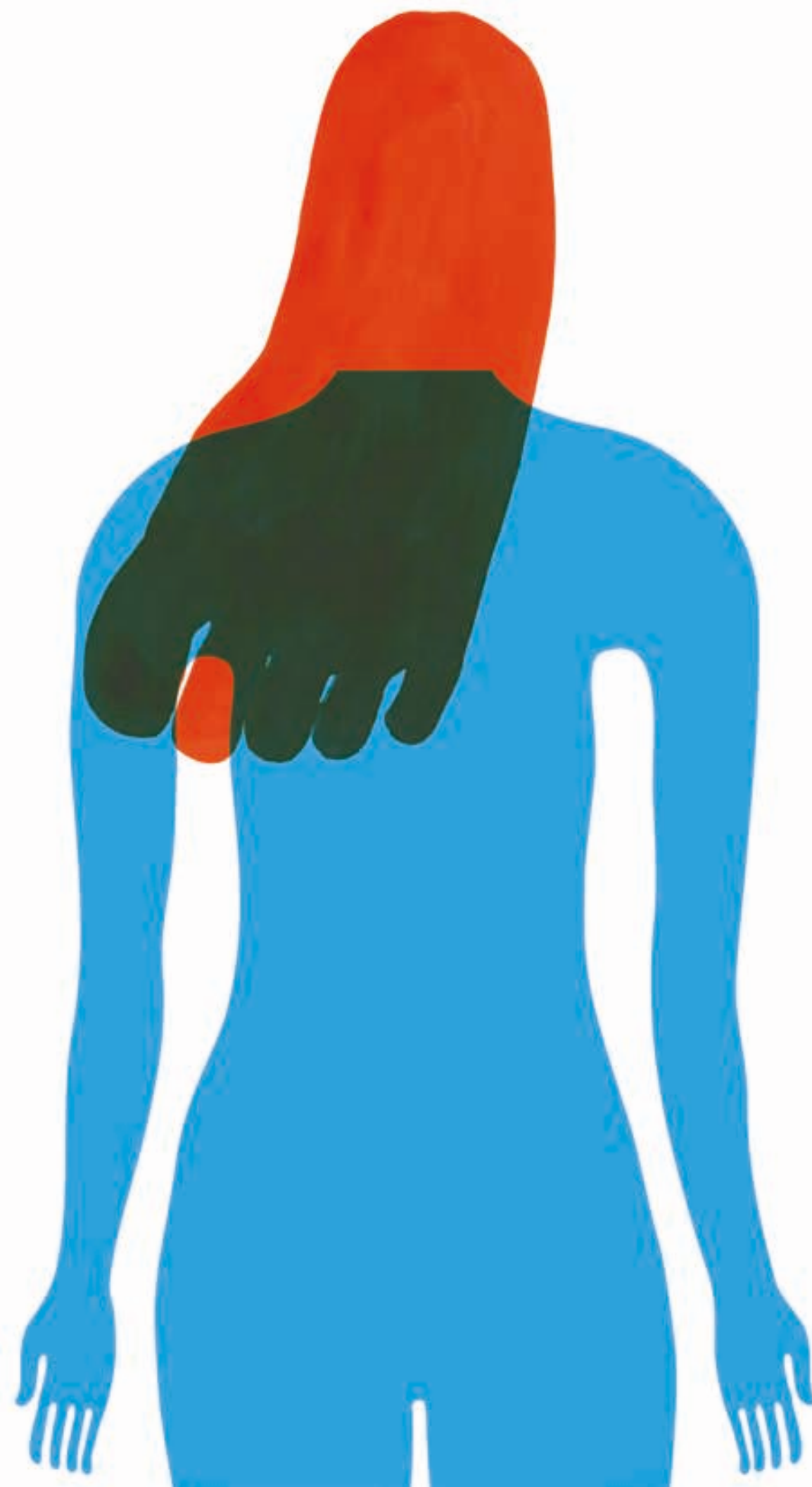
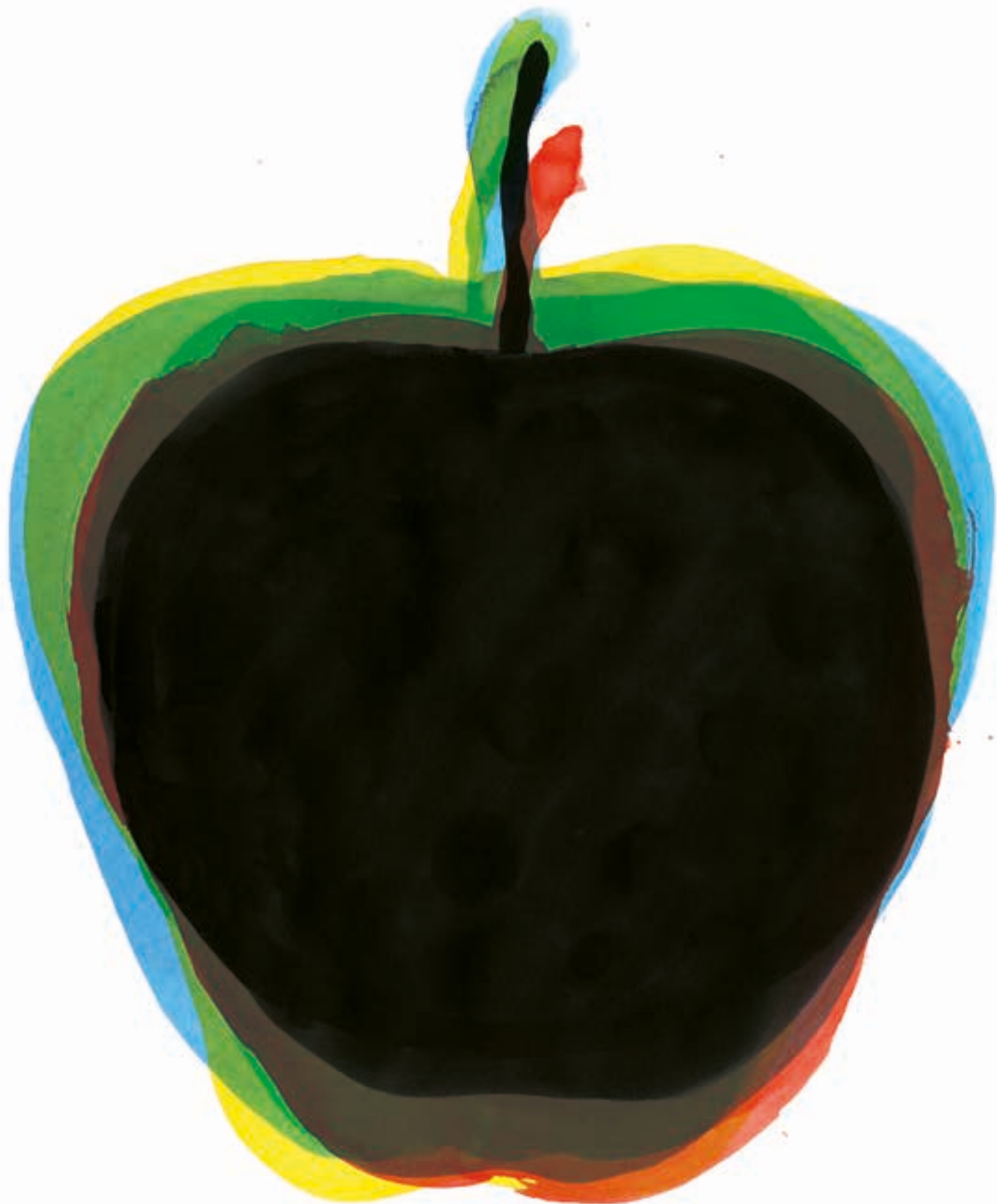
Per la copertina di un catalogo (Tavola 6) di miei ritratti di scrittori ho invece sovrapposto i volti di 26 scrittori diversi, uno per ogni lettera dell'alfabeto.

Procedimenti simili, usando disegni realizzati in tempi diversi per scopi diversi, hanno portato all'immagine di *Autori in prestito* del 2019 (Tavola 3); alla copertina del mio calendario 2020 (Tavola 7); al manifesto di una mostra a sostegno dell'iniziativa *indifesa* di Terre des Hommes (Tavola 8); e ad altri esperimenti per ora senza destinazione (Tavole 9 e 10).











In 2015 I published, with La Grande Illusion, a collection of drawings I had made in the previous seven years for “Domenica”, the Sunday supplement of “Il Sole 24 Ore” newspaper. The drawings were grouped by trimester (and multiple) and printed on each other, using only the part of the illustration made by hand. The related caption was composed by printing the titles of the illustrated articles one on top of the other. Figure 2, chosen for the cover, uses all the 350 drawings published in seven years with the same criteria. Figure 1 is the composition used for the poster and the invitation to the book’s launch.

As early as 2008, I proposed to Guanda the use of Figure 4 for a novel by Luis Sepúlveda: a ‘semi-finished product’ obtained by importing, into the Illustrator file, all the scans that would have led to the final drawing.

More recently I used a similar method by overlapping six different drawings, to build a portrait of Louis-Ferdinand Céline (Figure 5) for an article about him based on the testimonies of six intellectuals.

Instead, for the cover of a catalogue (Figure 6) of my portraits of writers, I overlapped the faces of 26 different writers, one for each letter of the alphabet.

Similar procedures, using drawings made at different times for different purposes, led to the image of *Autori in prestito* in 2019 (Figure 3); to the cover of my 2020 calendar (Figure 7); to the manifesto of an exhibition to support the initiative *indifesa* by Terre des Hommes (Figure 8); and to other experiments that do not have a destination at the moment (Figures 9, 10).

Inserto | Extra

35

Nella selva

TANGLES

Thoreau e Kaczynski, la capanna mediatica.

Costruire un manifesto

Thoreau and Kaczynski, the Media Cabin.

Building a Manifesto

Un edificio semplice, che vuole soddisfare le esigenze primarie della vita nei boschi. A questo pensava Henry David Thoreau, mirando la riva del piccolo lago Walden e meditando sulla costruzione della propria dimora. Leggendo le frasi lunghe e un po’ cerimoniose di *Walden*, non si trova una spiegazione di come Thoreau abbia pensato la sua capanna nel bosco. La lettura di *Walden* è un lunghissimo divagare attorno a un centro che, forse, Thoreau non riusciva a esprimere compiutamente. La difficoltà, per il lettore, sta soprattutto nell’ambiguità e nella complessità del messaggio di Thoreau: noi ci aspetteremmo la spiegazione di un gesto radicale ma invece, per lui, i due anni passati sulle sponde del laghetto di Walden non sono né un romitaggio né un esilio ma, piuttosto, un seminario finalizzato alla costruzione di un’esperienza critica. Il limite, rispetto al carattere scientifico dell’esperimento, è che la ricerca sul campo non trova un pensiero compiuto e resta confinata in una dimensione diaristica, aneddotica, ricca di episodi e di pensieri sparsi che non si condensano mai in una teoria organizzata. Nelle foreste del Massachusetts, lo stato che è culla dell’indipendentismo americano, dell’industrializzazione, della cultura liberal e dei diritti civili, Thoreau inventa una posizione che comunque diventa emblematica e che trova la sua rappresentazione architettonica nella capanna, edificio elementare che ci si costruisce, da soli e per sé stessi, con poca scienza e mezzi minimi. Forse il centro nascosto del suo discorso è proprio la modesta capanna autocostruita sulle rive del lago. Alla sua dimora, Thoreau dedica poche righe distratte, e la cita, per inciso, scrivendo di attività ben inserite nel contesto sociale: “Mi servivo di questa strada la sera, quando andavo a Lincoln a tener conferenze; e così non passavo per altre vie né incontravo altre case tra la mia e la sala di riunione” (Henry D. Thoreau, *Walden. Ovvero vita nei boschi*, Bur, Milano 1994, p. 345). Le parole “hut”, “cabin” e “home” ricorrono raramente, in *Walden*, perché l’oggetto delle laboriose riflessioni di Thoreau è il mondo della civiltà, sono gli altri, quelli che lo aspettano nella natia Concord, a meno di un miglio di distanza dalla sua capanna, e nella vicina Lincoln.

Come progettista e costruttore del tutto occasionale e, si direbbe, svogliato, Thoreau si rivolge all’architettura per screditare il suo sapere secolare e le sue figure professionali. La sua è un’accusa, sommersa ma esplicita, che parte dalla difesa

Tutorial

A simple building, suitable for meeting the basic needs of life in the woods. This is what Henry David Thoreau sought, setting his sights at the shore of the small Walden Pond and meditating on the construction of his own dwelling. Reading the long, somewhat ceremonious sentences of *Walden*, one finds no explanation of how Thoreau imagined his cabin in the woods. The reading of *Walden* is a very long ramble around a centre that, perhaps, Thoreau wasn’t able to fully express. The difficulty, for the reader, lies above all in the ambiguity and complexity of Thoreau’s message: we would expect the explanation of such a radical gesture but instead, for him, the two years spent on the banks of Walden Pond are neither a hermitage nor an exile but, rather, a seminar whose purpose is the building of a critical experience. The limit, with respect to the scientific character of the experiment, is that the field research does not result in a coherent thought and remains confined to a diaristic, anecdotal dimension, rich in episodes and scattered thoughts that never condense into an organised theory. In the woods of Massachusetts, the state that is the cradle of American independence, industrialisation, liberal culture and civil rights, Thoreau invents a position that nevertheless becomes emblematic and that finds its architectural representation in the cabin, an elementary building that is built by persons on their own and for themselves, with little science and using minimal means. Perhaps the hidden centre of his discourse is precisely the modest self-built cabin on the shores of the pond. To his abode, Thoreau devotes a few distracted lines, and he cites it, incidentally, writing about activities well inserted into the social context: ‘I took this course when I went to lecture in Lincoln in the evening, travelling in no road and passing no

37

Nella selva

house between my own hut and the lecture room’ (Henry David Thoreau, *Walden, or Life in the Woods*, The InternetBookmobile, p. 202; first edition: Ticknor and Fields, Boston, Mass. 1854). The words ‘hut’, ‘cabin’ and ‘home’ rarely recur, in *Walden*, because the object of Thoreau’s laborious reflections is the world of civilisation, it is the others, those who await him in his native Concord, less than a mile away from his cabin, and in nearby Lincoln. As only a sporadic designer and builder and, one might say, listless as well, Thoreau turns to architecture to discredit his secular knowledge and its professional figures. His accusation, subdued but explicit, starts from the defence and appreciation of the humblest, rural buildings, whose modesty, according to Thoreau, should also be applied to urban architecture: The most interesting dwellings in this country, as the painter knows, are the most unpretending, humble log huts and cottages of the poor commonly; it is the life of the inhabitants whose shells they are, and not any peculiarity in their surfaces merely, which makes them picturesque; and equally interesting will be the citizen’s suburban box, when his life shall be as simple and as agreeable to the imagination, and there is as little straining after effect in the style of his dwelling. A great proportion of architectural ornaments are literally hollow, and a September gale would strip them off, like borrowed plumes, without injury to the substantials. They can do without architecture who have no olives nor wines in the cellar (*ibid.*, p. 37).

Architecture, according to Thoreau, must recede in the face of the truth of the lived life, bend down to fulfil the simplest

e dall’apprezzamento delle costruzioni più umili, rurali, la cui modestia, secondo Thoreau, andrebbe applicata anche all’architettura urbana:

Gli edifici più interessanti di questa regione sono di solito, come ben sanno i pittori, le meno pretenziose e più umili capanne di legno e i cottages dei poveri; è la vita degli abitanti dei quali quelle capanne sono le conchiglie, e non una peculiarità esteriore, ciò che le rende veramente pittoresche; ugualmente interessanti saranno le scatole suburbane dei cittadini, quando la loro vita sarà altrettanto semplice quanto piacevole all’immaginazione, e nello stesso stile della casa ci saranno altrettanto pochi tentativi di effetto (*ibid.*, p. 107).

L’architettura, secondo Thoreau, deve retrocedere, di fronte alla verità della vita vissuta, chinarsi ad assolvere le esigenze più semplici e rinunciare agli “effetti”; cioè, in altre parole, deve rinunciare a sé stessa, a ciò che comunemente si considera e si chiama architettura.

Peraltro, è singolare che la cifra stilistica di Thoreau segua una logica opposta perché la sua scrittura non è né semplice né umile ma, al contrario, è ampollosa e ridondante, e comunica attraverso una molteplicità di digressioni spesso faticose e mal collegate. Thoreau usa a piene mani proprio quegli effetti che vieta all’architettura: la ridondanza, la decorazione, la ripetizione, la pesantezza. Scrive Thoreau, spietato: “anche in questo paese abbiamo i cosiddetti architetti, e mi è stato detto che uno di loro ha avuto l’idea (che a lui parve una rivelazione) di dare agli ornamenti architettonici un fondo di verità, una necessità, quindi una bellezza. Andrà benissimo dal suo punto di vista, ma per me è poco più che comune dilettantismo” (*ibid.*, p. 106). Thoreau condanna l’architetto del suo tempo che:

da riformatore sentimentale qual è ha cominciato dalla cornice, invece che dalle fondamenta. Non ha fatto che mettere negli ornamenti un fondo di verità come si mette in un confetto una mandorla o un seme di carvi (per quanto io creda che le mandorle siano molto più salutari senza zucchero), ma non ha dato a chi abita quelle case la possibilità di costruire veramente di dentro e di fuori, senza preoccuparsi degli ornamenti (*ibid.*).

Intimando di “costruire da dentro a fuori” Thoreau nega la comunicazione e la rappresentazione per concentrarsi sugli aspetti utilitaristici, ma potremmo contestargli che, invece, le caratteristiche architettoniche della sua capanna vanno ben oltre gli aspetti utilitaristici e assumono il valore di un manifesto di alto impegno ideologico. L’immagine della sua capanna inserita nella *wilderness* è una componente

Alessandro Rocca, Jacopo Leveratto	38	Vesper Wildness
------------------------------------	----	-----------------

needs and give up the ‘effects’; that is, in other words, one has to renounce for oneself what is commonly considered and called architecture.

Moreover, it is singular that Thoreau’s stylistic code follows an opposite logic because his writing is neither simple nor humble but, on the contrary, it is pompous and redundant, and communicates through a multiplicity of often tiring and poorly connected digressions. Thoreau liberally uses precisely those effects that he prohibits in architecture: redundancy, decoration, repetition, heaviness. Thoreau writes, ruthlessly: ‘There are architects so called in this country, and I have heard of one at least possessed with the idea of making architectural ornaments have a core of truth, a necessity, and hence a beauty, as if it were a revelation to him. All very well perhaps from his point of view, but only a little better than the common dilettantism. A sentimental reformer in architecture, he began at the cornice, not at the foundation’ (*ibid.*, p. 36). Thoreau condemns the architect of his time:

A sentimental reformer in architecture, he began at the cornice, not at the foundation. It was only how to put a core of truth within the ornaments, that every sugar plum in

fact might have an almond or caraway seed in it, – though I hold that almonds are most wholesome without the sugar, – and not how the inhabitant, the in-dweller, might build truly within and without, and let the ornaments take care of themselves (*ibid.*).

Demanding to ‘build truly within and without’ Thoreau denies communication and representation in order to focus on the utilitarian aspects, but we could challenge him that, instead, the architectural characteristics of his cabin go far beyond the utilitarian aspects and assume the value of a manifesto of high ideological commitment. The image of his cabin inserted into the wilderness is a fundamental component of the message, of *Walden’s* persuasive strength. Despite the cabin having limited solidity and, abandoned by its builder on 6 September 1848, survived less than ten years, the landscape, the woods, the pond, are fundamental complements that are in fact illustrated, in a full-page format, in the frontispiece of the first edition of *Walden*. The cabin is the physical, architectural emblem of Thoreau’s philosophical experiment, and the cabin, perhaps starting precisely from *Walden*, finds its specific placement in

fondamentale del messaggio, della forza persuasiva di *Walden*. Nonostante la capanna avesse una solidità limitata e, abbandonata dal suo costruttore il 6 settembre del 1848, sopravvisse meno di dieci anni, il paesaggio, la foresta, il laghetto, sono complementi fondamentali che infatti sono illustrati, a tutta pagina, nel frontespizio della prima edizione del *Walden*. Perché la capanna è l’emblema fisico, architettonico, dell’esperimento filosofico di Thoreau, e la capanna, forse proprio a partire da *Walden*, trova una sua collocazione specifica nell’ambito disciplinare della filosofia, cioè in un territorio dove l’architettura si cimenta con la dimensione metafisica, cioè letteralmente “non fisica”, mettendo a nudo lo scheletro concettuale, ideale, che informa il progetto.

Tanti progetti-manifesto, del Novecento e non solo, potrebbero essere spiegati come capanne filosofiche: edifici poco o nulla abitabili, disfunzionali e incompleti perché assorbiti nella dimensione del pensiero, come il padiglione di Ludwig Mies van der Rohe a Barcellona, la villa Savoye di Le Corbusier, il *Danteum* di Giuseppe Terragni, la *Endless House* di Frederick Kiesler, le prime case sperimentali di Peter Eisenman, la stazione dei pompieri Vitra di Zaha Hadid. Oltre alle capanne disegnate dagli architetti-filosofi, ci sono poi quelle realizzate dai filosofi in prima persona, senza architetti. Le capanne di Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein, Theodor W. Adorno, sono state evocate ed esplorate nella mostra *Machines à penser* (curata da Dieter Roelstraete alla Fondazione Prada, Venezia, nel 2018), che ha indagato tre biografie in cui una dimora isolata nella natura diventa un’espressione-pensiero, spesso raggiungendo una chiarezza argomentativa più accessibile e comprensibile della scrittura. Se la filosofia parla ai filosofi, l’architettura parla a tutti: la piccola costruzione di Heidegger, immersa nella Foresta Nera, la capanna di Wittgenstein arrampicata sopra il fiordo di Skjolden, in Norvegia, e la capanna costruita da Ian Hamilton Finlay e intitolata a Adorno, mostrano l’architettura impiegata come strumento per raccontare il pensiero e indagare le relazioni tra interiorità ed esteriorità, tra privato e pubblico, tra individuo e società.

L’isolamento dalla vita sociale presuppone un conflitto di rilevanza tale da giustificare le rinunce che l’esilio comporta. La digressione sociale di Thoreau è argomentata, in *Walden*, con una inesaurita dovizia di dettagli ma il messaggio sostanziale è affidato appunto alla costruzione, e soprattutto alla rappresentazione, della capanna. Anche se, bisogna ammetterlo, *scripta manent*: mentre l’architettura è un evento temporaneo,

Tutorial	39	Vesper Nella selva
----------	----	--------------------

the disciplinary field of philosophy. It finds itself in a territory where the architecture tries its hand at the metaphysical dimension, that is, literally ‘non-physical’, laying bare the conceptual, ideal skeleton that is at the core of the design.

Many design-manifestos – of the twentieth century and beyond – could be explained as philosophical cabins: buildings that are barely or not at all habitable, dysfunctional and incomplete because absorbed in the dimension of thought, such as the Ludwig Mies van der Rohe Pavilion in Barcelona, the Villa Savoye by Le Corbusier, the *Danteum* by Giuseppe Terragni, the *Endless House* by Frederick Kiesler, the first experimental houses by Peter Eisenman, the Vitra fire station by Zaha Hadid. In addition to the cabins designed by the architect-philosophers, there are also those made by the philosophers in the first person, without architects. The cabins of Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein, Theodor W. Adorno, have been evoked and explored in the exhibition *Machines à penser* (curated by Dieter Roelstraete at the Fondazione Prada, Venice, in 2018), which investigated three biographies in which an isolated dwelling in nature becomes a thought-expression, often reaching a more accessible and understandable argumentative clarity than writing. If philosophy speaks to philosophers, architecture speaks to everyone: the small construction of Heidegger, nestled in the Black Forest, the cabin of Wittgenstein, erected high over the fjord of Skjolden, in Norway, and the hut built by Ian Hamilton Finlay and named after Adorno, show the architecture used as a tool to narrate thought and investigate the

relationships between interiority and exteriority, between private and public, between individual and society.

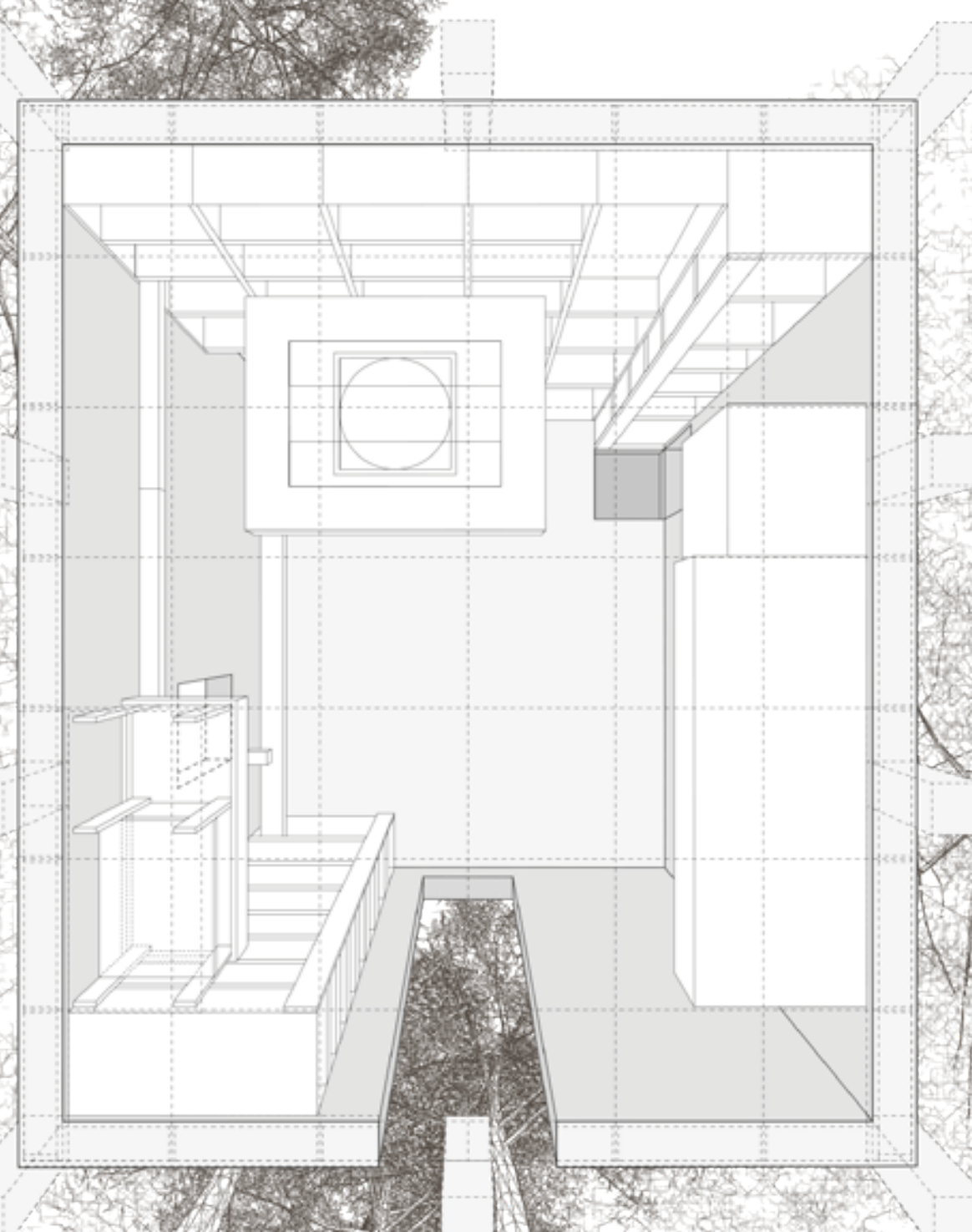
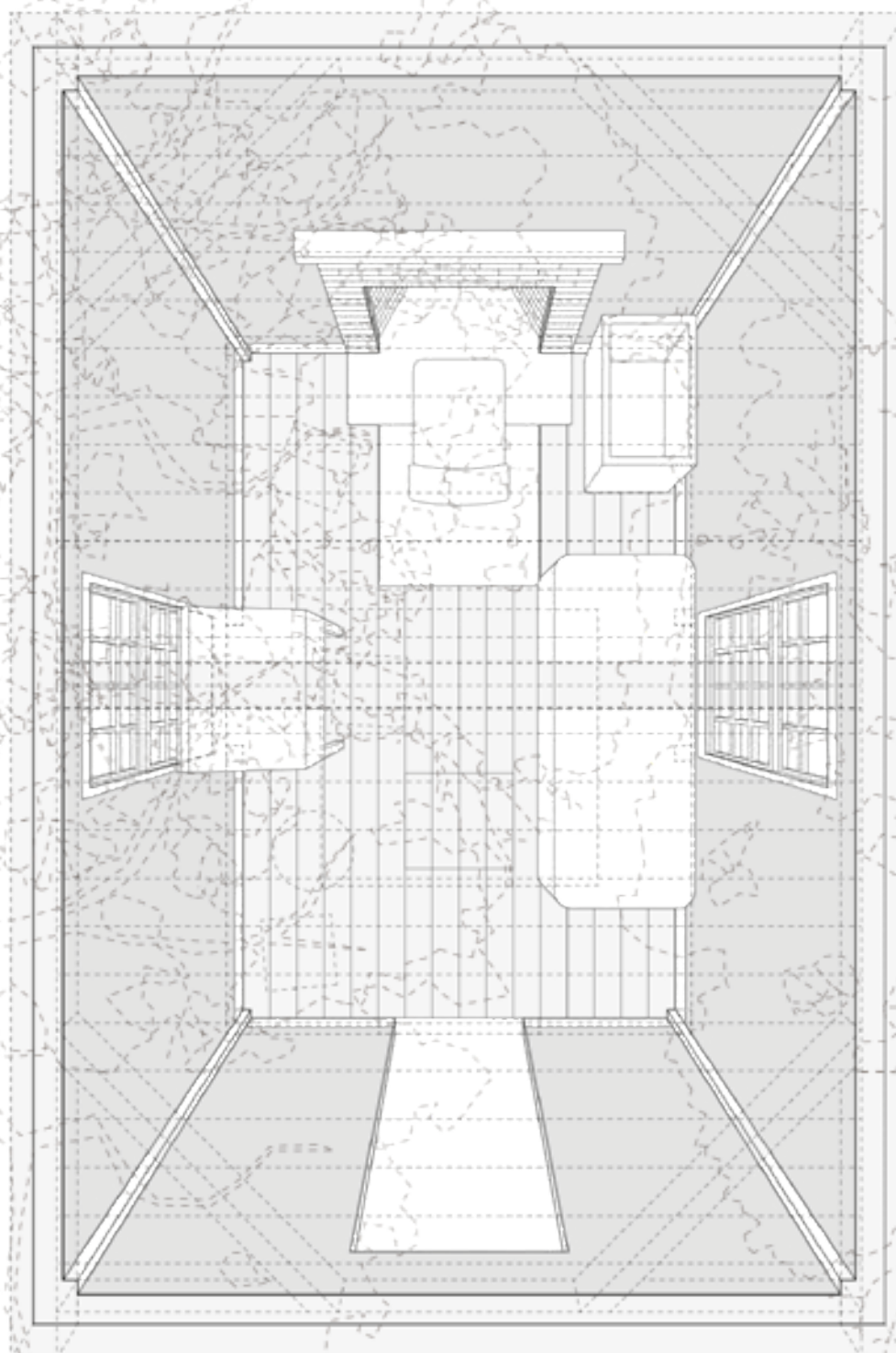
Isolation from social life presupposes a conflict of such importance as to justify the renunciations that exile entails. Thoreau’s social digression is spelled out, in *Walden*, with an inexhaustible abundance of detail, but the substantial message is entrusted precisely to the construction, and especially to the representation, of the cabin. Although, it must be admitted, *scripta manent*: while architecture is a temporary, perishable event, destined for disappearance and, possibly, for reconstruction in replica, words remain for eternity because no apocalypse can erase the pdf of *Walden* from the memories of thousands of servers. The polemic of Thoreau, which today seems so polite and genteel, remains, however, as an initial act of insubordination, rebellion and rejection of the modern world of trade and machines, and as a matrix of a thousand collective adventures: of the alternative community, as in Monte Verità and Arcosanti, of solidarity-based architecture, as in the work of Rural Studio, or in the literary and cooperative utopia of the Ciudad Abierta of Amereida, in Chile.

Rien ne lui manque, il ne désire rien.
— Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l’architecture*, 1755

If, as Tim Morton has written, ‘Anthropocene ends the concept *nature*: a stable, nonhuman background to (human) history’ (Timothy Morton, *How I Learned to Stop Worrying and Love the*

Henry David Thoreau. Planimetria
prospettica dell'interno della capanna,
visuale dall'alto verso il basso. |
Perspective plan of the interior of the hut,
top-down view.

Theodore Kaczynski (Unabomber).
Planimetria prospettica dell'interno della
capanna, visuale dal basso verso l'alto. |
Perspective plan of the interior of the hut,
bottom-up view.



deperibile, destinato alla sparizione e, eventualmente, alla ricostruzione in replica, le parole restano per l’eternità perché nessuna apocalisse potrà cancellare dalle memorie di migliaia di server i pdf di *Walden*. La polemica di Thoreau, che oggi ci pare tanto garbata e signorile, resta comunque come atto iniziale di insubordinazione, ribellione e rifiuto del mondo moderno dei commerci e delle macchine, e come matrice di mille avventure collettive: della comunità alternativa, come in Monte Verità e Arcosanti, dell’architettura solidale, come nel lavoro di Rural Studio, o nell’utopia letteraria e cooperativa della Ciudad Abierta di Amereida, in Cile.

Rien ne lui manque, il ne désire rien.
— Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, 1755

Se, come ha scritto Tim Morton, “Anthropocene ends the concept *nature*: a stable, nonhuman background to (human) history” (Timothy Morton, *How I Learned to Stop Worrying and Love the Term Anthropocene*, in “Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry”, vol. 1, no. 2, 2014, p. 1), ogni esilio e fuga dalla società diventano un’esplorazione, talvolta involontaria, della natura, che diviene un dispositivo ideologico e politico. Il caso esemplare di questo corto circuito è Theodore Kaczynski che, dal romitaggio di una capanna autocostruita, si dedica al terrorismo, inviando per posta ordigni micidiali. Unabomber, questo il *nom de guerre* che gli attribuiscono gli investigatori dell’Fbi, è attivo dal 1978 al 1995, quando è catturato e condannato all’ergastolo per tre omicidi e per le lesioni, anche molto gravi, riportate da ventitré vittime. Da studente, Kaczynski mostra un’intelligenza brillante, misurata con un IQ di 167, si diploma in matematica a Harvard e inizia una promettente carriera accademica, insegnando nelle Università di Michigan, Berkeley e Chicago. Nel 1969, a ventisette anni, Kaczynski abbandona ogni attività pubblica e, dal 1971, si ritira nei boschi di Lincoln, in Montana. Kaczynski è un matematico ma anche un intellettuale che riflette e giudica, esprimendo compiutamente il suo pensiero in un corposo manifesto, *Industrial Society and Its Future* che, il 30 giugno del 1996, è integralmente pubblicato dal “Washington Post” e dal “New York Times”. Il necessario supporto per l’attività terroristica e teorica è, per Kaczynski, la costruzione di una dimora minima, un riparo dalle insidie della società industriale e dalle ricerche degli investigatori federali. La capanna è una costruzione di forma elementare, molto simile a quella tipica di una rappresentazione infantile, è costituita da un unico vano coperto da due falde spioventi e ha una dimensione, in pianta, di circa 3 metri per 4 (12 piedi per 10). E, come ha notato Mark Wigley, “Unabomber’s building is a copy of the cabin in which Thoreau so famously withdrew

Alessandro Rocca, Jacopo Leveratto

Term Anthropocene, in “Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry”, vol. 1, no. 2, 2014, p. 1), every exile and flight from society becomes an exploration, sometimes involuntary, of nature, which becomes an ideological and political device. The exemplary case of this short circuit is Theodore Kaczynski who, from the hermitage of a self-built cabin, devotes himself to terrorism, sending deadly ordnances through the mail. Unabomber, this is the *nom de guerre* that FBI investigators attribute to him, was active from 1978 to 1995, when he was captured and sentenced to life imprisonment for three murders and for injuries, also very serious ones, to twenty-three victims. As a student, Kaczynski showed brilliant intelligence, measured with an IQ of 167, he graduated in mathematics from Harvard and set out on a promising academic career, teaching at the universities of Michigan, Berkeley and Chicago. In 1969, at the age of twenty-seven, Kaczynski abandoned all public activities and, since 1971, retired to the woods of Lincoln, Montana. Kaczynski is a mathematician but also an intellectual who reflects and judges, fully expressing his thoughts in a copious manifesto, *Industrial Society and Its Future* which, on 30 June 1996, was published in full by the “Washington Post” and the “New York Times”. The

42

Vesper|Wildness

necessary support for the terrorist and theoretical activity is, for Kaczynski, the building of a minimum dwelling, a shelter from the evils of industrial society and safe from the lines of federal investigators. The cabin is an elementary-shaped building, very similar to the typical form of a childish depiction. It consists of a single room covered by two sloping eaves and has a floor plan measuring about 3 meters by 4 (12 feet by 10). And, as Mark Wigley noted, ‘Unabomber’s building is a copy of the cabin in which Thoreau so famously withdrew from the city between 1845 and 1847’ (*Cabin Fever. The Home of the Unabomber*, Open! Platform for Art, Culture & the Public Domain, 7 April 2004, p. 2). Unabomber identifies Thoreau’s precedent as the model and, therefore, its construction also denoted an absolute lack of interest in architecture. The cabin is used as a major scenic element in Unabomber’s media story because, after Kaczynski’s capture, it was picked up and transferred, carried by a tow-truck, from Lincoln to Sacramento, California, as an element of judicial evidence. It is therefore removable and transportable, a structure in wooden planks, very simple and relatively light that, although it was inhabited continuously from 1971 to 1996, shows no sign of modification. Kaczynski repeatedly declares that the isolation,

from the city between 1845 and 1847” (*Cabin Fever. The Home of the Unabomber*, Open! Platform for Art, Culture & the Public Domain, 7 aprile 2004, p. 2). Unabomber identifica il precedente di Thoreau come il modello e, quindi, anche la sua costruzione denota un’assoluta mancanza di interesse per l’architettura. La capanna è utilizzata come elemento scenico rilevante, nella vicenda mediatica di Unabomber perché, dopo la cattura di Kaczynski, è prelevata e trasferita, sopra un autocarro, da Lincoln a Sacramento (California) in quanto elemento di prova giudiziaria. È quindi rimovibile e trasportabile, una struttura in assi di legno, molto semplice e relativamente leggera che, sebbene sia stata abitata ininterrottamente dal 1971 al 1996, non mostra alcun segno di modifica. Kaczynski dichiara più volte che l’isolamento, la *wilderness*, la naturalità del luogo sono per lui valori necessari e insostituibili e, come e più di Thoreau, limita la sua impronta al minimo indispensabile, come un ospite che non vuole disturbare.

In venticinque anni, Kaczynski non elabora nessuna fantasia architettonica, e nessuna strategia insediativa, per sviluppare un rapporto più articolato con la foresta. Il suo sentimento pionieristico, e forse anche patriottico, si nutre di forme simboliche, e nulla come la capanna elementare incarna il mito americano del pioniere che vive in intima comunione con l’ambiente naturale. E il mito è rappresentato compiutamente nel frontespizio del *Walden*, in un’immagine che è a sua volta ispirata dalla celebre capanna dove nacque, nel 1809, Abramo Lincoln, sedicesimo presidente dell’Unione e padre politico del liberalismo americano. La capanna, un progetto anonimo e collettivo, ha tanto più valore quanto più riesce a essere una non-architettura, un quasi nulla il cui valore simbolico è inversamente proporzionale alla sua originalità architettonica.

Costruire un manifesto

In questo senso, quindi, la costruzione di una capanna può essere vista non solo come il mezzo più immediato per vivere una vita libera e deliberata, ma anche come la formalizzazione più essenziale di un possibile manifesto sull’abitare e sullo stare al mondo che, in questo modo, trova una forma di espressione esemplare. Come fosse una specie di micro-trattato costruito, per quanto parziale o inconsapevole. Per questo, non sorprende che negli anni le capanne di Thoreau e Kaczynski siano state al centro di numerosi studi e speculazioni critiche di ambito architetonico. E in particolare quella descritta in *Walden*, rispetto alla quale, a poco a poco, si sono andate a definire tre linee di ricerca fondamentali. La prima, tracciata da Lewis Mumford (*Roots of Contemporary American Architecture*, Dover Publications, New York 1972), che ha interpretato il libro come il mezzo con cui Thoreau, in continuità diretta con il lavoro successivo di Frederick Law Olmsted, ha costruito la nozione americana di paesaggio, prendendo in considerazione la totalità dell’ambiente naturale che ancora sfuggiva ai suoi

Tutorial

43

Vesper|Nella selva

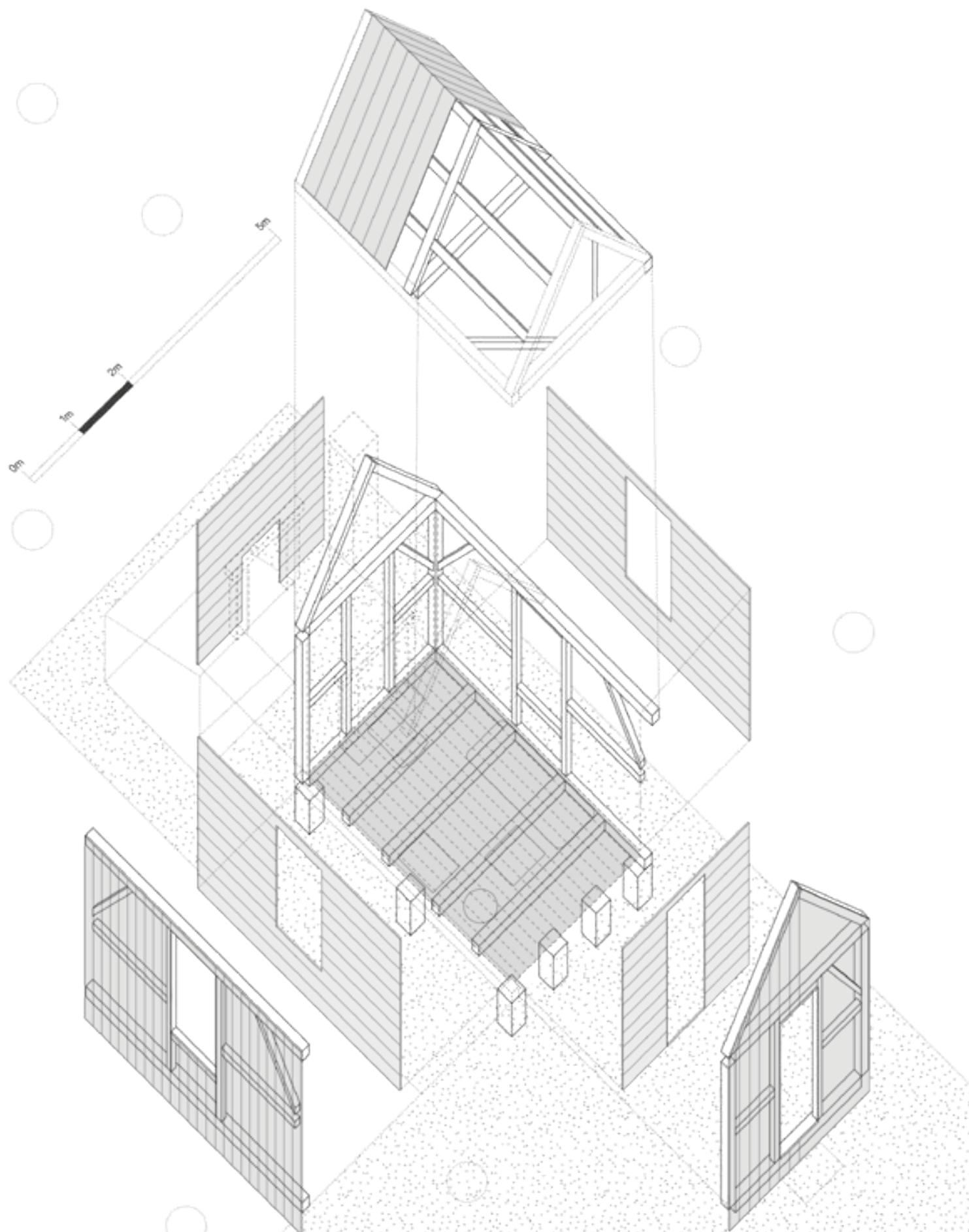
the wilderness, the naturalness of the place are necessary and irreplaceable values for him and, like Thoreau and surpassing him, limits his imprint to the bare minimum, like a guest who does not want to be a disturbance.

In twenty-five years, Kaczynski has not elaborated any architectural imagination, and no settlement strategy, to develop a more articulated relationship with the forest. His pioneering feeling, and perhaps even with patriotic undertones, feeds on symbolic forms, and nothing like the elementary cabin embodies the American myth of the pioneer who lives in intimate communion with the natural environment. And the myth is fully represented in the frontispiece of *Walden*, in an image that is in turn inspired by the famous cabin where Abraham Lincoln, the sixteenth president of the United States and the political father of American liberalism, was born in 1809. The cabin, an anonymous and collective project, has all the more value the more it manages to be a non-architecture, an almost non-entity, whose symbolic value is inversely proportional to its architectural originality.

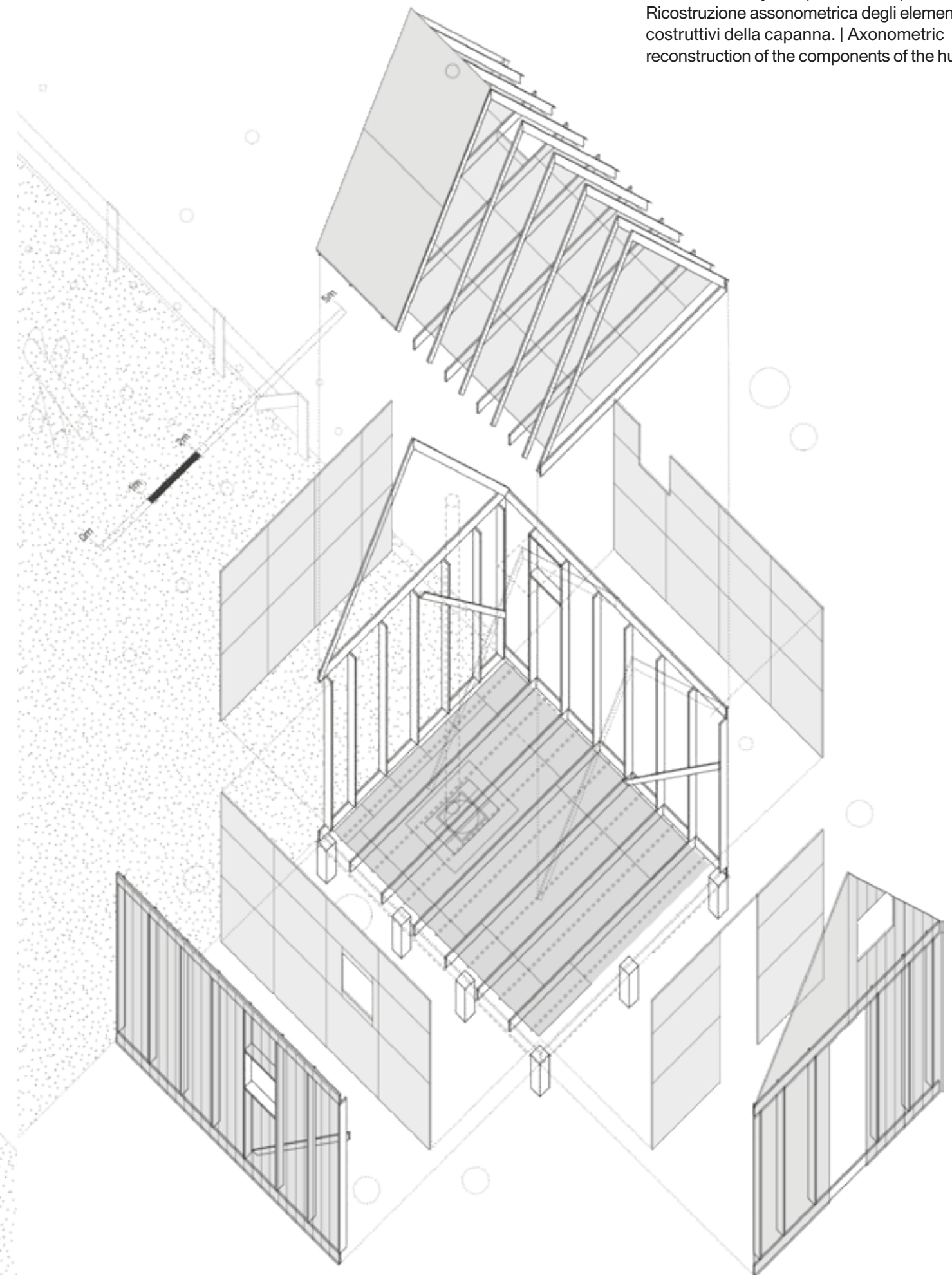
Building a Manifesto

In this sense, therefore, the construction of a cabin can be seen not only as the most immediate means of living a free and deliberate life, but also as the most essential formalisation of a possible manifesto on living and being in the world that, in this way, finds an exemplary form of expression. As if it were a kind of built micro-treatise, however partial or unconscious it may be. For this reason, it is not surprising that over the years the cabins of Thoreau and Kaczynski have been the focus of numerous studies and critical speculations in the architectural sphere. And, in particular, the one described in *Walden*, with which, little by little, three fundamental lines of research have been defined. The first, drawn by Lewis Mumford (*Roots of Contemporary American Architecture*, Dover Publications, New York 1972), which interpreted the book as the medium by which Thoreau, in direct continuity with the later work by Frederick Law Olmsted, built the American notion of landscape, taking into consideration the totality of the natural environment that

Henry David Thoreau. Ricostruzione
assonometrica degli elementi costruttivi
della capanna. | Axonometric reconstruction
of the components of the hut.



Theodore Kaczynski (Unabomber).
Ricostruzione assometrica degli elementi
costruttivi della capanna. | Axonometric
reconstruction of the components of the hut.



contemporanei. La seconda, avanzata da Joseph Rykwert (*On Adam’s House in Paradise*, MoMA, New York 1972), che ha invece visto la sua ideazione come una riflessione spontanea e autodidatta sul tema della capanna primitiva, così come era stato impostato da Marc-Antoine Laugier e successivamente tradotto in area anglosassone da William Chambers. E la terza, infine, che ha considerato la sua costruzione alla luce della riforma americana sull’architettura domestica portata avanti dai “villa books” pubblicati in quel periodo da architetti come Andrew Jackson Downing, in cui il cottage rustico inglese veniva presentato come un modello di integrità, semplicità e onestà morale. Al contrario, poca attenzione è stata riservata al ruolo interpretato dal suo progetto come dispositivo di espressione e promozione di un ideale di vita alternativo, in relazione a un diverso pensiero filosofico. E anche la manualistica controculturale che in *Walden* ha trovato il suo primo riferimento, quando ha affrontato il tema, da Conrad Meinecke in poi (*Your Cabin in the Woods*, Darnock Cabin Craft Guild, Buffalo 1949), lo ha fatto in modo abbastanza canonico. Attraverso, cioè, un catalogo di soluzioni tipologiche o tecnologiche dedicate a specifiche condizioni locali. E con un determinismo che non è mai servito a spiegare come progettare una capanna, ma solo a come realizzarla. Come se il suo progetto fosse paragonabile a quello di un qualsiasi altro spazio domestico e non richiedesse un approccio particolare.

La prima cosa da tenere a mente, invece, nel costruire una capanna di questo tipo, come Thoreau e Kaczynski hanno fatto, è che questa non è affatto simile a una casa. Non serve, cioè, a addomesticare un certo ambiente adattandolo a sé e alle proprie abitudini, secondo il tradizionale ideale kantiano di domesticità (Bernard Edelman, *La maison de Kant*, Payot, Paris 1984). E non è nemmeno un rifugio, visto che non viene costruita semplicemente per sopravvivere in un territorio ostile. Piuttosto è il contrario, come ha scritto Herbert Muschamp, a proposito di un altro progetto. “A shelter from a shelter”, un rifugio dall’idea di rifugio (*Living Boldly on the Event Horizon*, in “The New York Times”, 19 novembre 1998). O meglio, un dispositivo di defamiliarizzazione pensato per immergersi nella natura nel modo più diretto e immediato possibile. Come se, più che un’abitazione, la capanna fosse una specie di interfaccia con la foresta, il cui progetto non si risolve tanto in uno spazio in cui mangiare e dormire, quanto nell’esperienza nella natura che quello spazio costruisce. E visto che quest’esperienza è inevitabilmente personale, non esiste manuale che possa avanzare un modello o un modo oggettivamente migliore di progettirla. Perché, che serva ad aprirsi alla natura come nel caso di Thoreau, o a chiudere fuori il mondo come nel caso di Kaczynski, la capanna impone di ripensare al proprio modo di abitare al di là delle convenzioni sociali, andando alla radice, come scriveva Gaston Bachelard (*La poétique de l’espace*, Presses Universitaires de France, Paris 1957).

Alessandro Rocca, Jacopo Leveratto

still eluded his contemporaries. The second, put forward by Joseph Rykwert (*On Adam’s House in Paradise*, MoMA, New York 1972), which instead saw its ideation as a spontaneous and self-taught reflection on the theme of the primitive hut, as it had been established by Marc-Antoine Laugier and later translated into the Anglo-Saxon area by William Chambers. And the third, lastly, that considered its construction in the light of the American reform on domestic architecture carried out by the ‘villa books’ published in that period by architects such as Andrew Jackson Downing, in which the rustic English cottage was presented as a model of integrity, simplicity and moral honesty. On the contrary, little attention has been given to the role played by his design as a device of expression and promotion of an alternative ideal of life, in relation to a different philosophical thought. And even the counter-cultural manuals that in *Walden* found their first reference, when they addressed the subject, from Conrad Meinecke onwards (*Your Cabin in the Woods*, Darnock Cabin Craft Guild, Buffalo 1949), it was done

46

Vesper|Wildness

in a fairly canonical way. It was accomplished through a catalogue of types or technological solutions dedicated to specific local conditions. And with a determinism that never was used to explain how to design a cabin, but only how to make one. As if its design were comparable to that of any other domestic space and did not require a particular approach. The first thing to keep in mind, however, in building a cabin of this type, as Thoreau and Kaczynski did, is that it is not at all similar to a house. It is not aimed at taming a certain environment, adapting it to oneself and to one’s habits, according to the traditional Kantian ideal of domesticity (Bernard Edelman, *La maison de Kant*, Payot, Paris 1984). And it is not even a shelter, since it is not built simply in order to survive in a hostile territory. Rather, it is the opposite, as Herbert Muschamp wrote, about another design. ‘A shelter from a shelter’, a refuge from the idea of refuge (*Living Boldly on the Event Horizon*, in “The New York Times”, 19 November 1998). Or rather, a device of defamiliarisation designed to immerse oneself in nature in the most

Il che richiede, quindi, di pensare alle operazioni essenziali di formalizzazione dello spazio, come il suo dimensionamento, la sua distribuzione o la sua attrezzatura, attraverso programmi non convenzionali. Il tutto nei limiti di una camera da letto, gettata in mezzo alla foresta. Per questo bisogna dimenticarsi delle funzioni dell’abitare e farsi delle domande su come effettivamente uno desideri farlo. Perché in una capanna non ci sono soggiorni o cucine, ma azioni e sensazioni a cui l’architettura deve fare spazio. Sia che uno voglia pensare guardando la foresta come Thoreau o non voglia nemmeno una finestra come Kaczynski.

C’è poi il problema di come realizzarla. E in questo caso un buon manuale può essere davvero d’aiuto per scegliere fra le diverse possibilità. Al di là delle condizioni locali, però, che determinano, per esempio, la scelta di un tetto piano rispetto a quella di uno spiovente, c’è un principio che accomuna ogni progetto di questo tipo, come dimostra il confronto fra Thoreau e Kaczynski. La capanna, infatti, bisogna costruirselà da soli, senza nessun aiuto, perché così come è personale l’esperienza dell’abitare che uno vuole intraprendere, così deve essere anche quella del costruire. Quindi, sia che uno voglia usare materiali naturali trovati sul posto, come nel primo caso, o preferisca lavorare con elementi prefabbricati come nel secondo, il principio costruttivo da seguire è sempre quello dell’autonomia, o meglio dell’autosufficienza. Esattamente come ha fatto Thoreau, scegliendo il semplice sistema a tenone e mortasa invece del *ballon-frame*, che avrebbe richiesto l’impiego di chiodi. Riducendo, cioè, tutti le azioni e i componenti a cui non si può provvedere da soli. E pensando la costruzione per strati, attraverso una tettonica tessile, che non solo ne facilita le possibilità di realizzazione, ma permette anche di capirne meglio il meccanismo essenziale. Quindi, dopo aver risposto a queste domande, l’unica cosa che resta da fare è andare nel bosco e fare come il consigliere Krespel del racconto di E.T.A. Hoffmann (*Rat Krespel*, in *Die Serapionsbrüder*, G. Reimer, Berlin 1819). Immaginarsi, in altre parole, i muri della propria camera alzarsi fino al tetto e poi muoversi nello spazio, misurandolo coi propri gesti. Aprendo come Thoreau una finestra a 50 centimetri da terra, per esempio, così da sentirsi all’esterno anche quando era steso a letto. O trasformando come Kaczynski le pareti in un unico armadio contenitore. Senza badare troppo, cioè, al risultato esterno, visto che, in fondo, le capanne non hanno un esterno. O meglio, ce l’hanno, ma non è importante, o se lo è, è incidentale. Esattamente come nel Cabanon di Le Corbusier (1951) in cui tutto, tra quattro muri di tronchi sbozzati, parla della misura del proprio uso, compreso il panorama. Come se la capanna fosse uno di quegli

Tutorial

47

direct and immediate way possible. As if, more than a dwelling, the cabin was a kind of interface with the forest, whose design does not merely consist in a space in which to eat and sleep, as it is about the experience within nature that the space builds. And since this experience is inevitably personal, there can be no manual able to put forth a model or an objectively better way of designing it. Because, whether it is used to open oneself up to nature as in Thoreau’s case, or to shut the world out, as in Kaczynski’s, the cabin demands that we rethink our way of living beyond social conventions, getting to the root, as Gaston Bachelard wrote (*La poétique de l’espace*, Presses Universitaires de France, Paris 1957). This requires thinking about the essential operations of formalising space, such as its sizing, distribution or outfitting, through unconventional programmes. All within the limits of a bedroom, thrown into the middle of the forest. For this reason, one must forget the functions of living spaces and ask oneself questions about how one actually wishes to go about living. Because in a cabin there are no living rooms or kitchens, but actions and sensations which architecture must make room for. This is as true for one who wants to think while looking at the forest, like Thoreau did, as it is for one who doesn’t want a window at all, like Kaczynski. Then there is the problem of how to build it. And in this case, a good manual can really be of help when choosing between

Vesper|Nella selva

the various possibilities. Beyond the local conditions, however, which determine, for example, the choice of a flat roof over that of a sloping one, there is a principle that unites every design of this kind, as demonstrated by the comparison between Thoreau and Kaczynski. The cabin, in fact, must be built by one person alone, without any help, because just as the experience of living that one wants to undertake is personal, so also must be the experience of construction. So, whether one seeks to use natural materials found on the spot, as in the first case, or prefers to work with prefabricated elements as in the second, the constructive principle to follow is always that of autonomy, or rather, of self-sufficiency. Exactly as Thoreau had done, choosing the simple tenon and mortise system instead of the balloon-frame, which would have required the use of nails. Reducing, that is, all the actions and components that one cannot provide on one’s own. And thinking about the construction by layers, through a textile tectonic, which not only facilitates its possibilities of realisation, but also makes it possible to better understand the essential mechanism. So, after answering these questions, the only thing left to do is to set off into the woods and do as Councillor Krespel of E.T.A. Hoffmann’s story (*Rat Krespel*, in *Die Serapionsbrüder*, G. Reimer, Berlin 1819). Imagining yourself, in other words, with the walls of your room rising up to the roof and then moving within space, measuring it with your own gestures.

“oggetti-membra umane” di cui aveva scritto più di venticinque anni prima (Le Corbusier, *L’art décoratif d’aujourd’hui*, Les éditions G. Crès et Cie, Paris 1925, p. 76), pensato per aderire alla struttura di una persona ed espanderne le capacità di abitare. Il tutto attraverso quell’approccio progettuale teorizzato da Gottfried Semper e August Schmarsow solo decenni dopo l’esperienza di Thoreau: quello di pensare la propria abitazione “da dentro a fuori”, in un processo proiettivo di costruzione, dell’architettura come della propria identità. Lo stesso processo di autodeterminazione che, per Thoreau come per Kaczynski, è nato col ritorno a un principio originario dell’essere ed è finito, poi, col prendere direzioni totalmente diverse, nei confronti della società e di sé stessi.

Alessandro Rocca, Jacopo Leveratto

48

Vesper | Wildness

Opening, like Thoreau had done, a window 50 centimetres above the ground, for example, so as to feel himself outside even when he was lying in bed. Or transforming, like Kaczynski, the walls into a single container wardrobe. That is, without putting too much effort into the external result, since, after all, the cabins do not have an exterior. Or rather, they do, but it’s not important, or if it is, it’s incidental. Just like in Le Corbusier’s Cabanon (1951) in which everything, between four walls of hewed logs, speaks of the measure of its own use, including the panorama. As if the cabin were one of those ‘human-scale objects’ of which he had written more than twenty-five years earlier (Le Corbusier, *L’art*

décoratif d’aujourd’hui, Les éditions G. Crès et Cie, Paris 1925, p. 76), designed to adhere to the structure of a person and from there expand its living capacities. All this through that design approach theorised by Gottfried Semper and August Schmarsow only decades after Thoreau’s experience: to think of one’s own home ‘from inside out’, in a projective process of construction, of the architecture as well as of one’s own identity. The same process of self-determination that, for Thoreau as for Kaczynski, was born with a return to an original principle of being and ended up, then, by taking totally different directions, towards society and themselves.

- 50 – 59

[Giovanni Corbellini](#)
Double Why. 2Y House by Sebastián Irarrázaval
- 60 – 63

[Paradigma Ariadné](#)
Sylvan Interiors
Interni selvatici
- 64 – 74

[Lara García Díaz](#)
In the Forest of Marginalisation: Recetas Urbanas
and the Centro Sociocomunitario Cañada Real Galiana
Nella selva dell'emarginazione: Recetas Urbanas
e il Centro Sociocomunitario Cañada Real Galiana



Giovanni Corbellini



Sebastián Irrarrázaval, 2Y House, l’edificio visto dall’alto e dal lago | view of the building from above and from the lake, lago Colico. Ph. Felipe Diaz Contardo, 2016.

Double Why. 2Y House by Sebastián Irrarrázaval

Il progetto di Sebastián Irrarrázaval per una villa nel bosco affacciata sul lago di Colico in Cile prende il nome dalla sua forma: due Y legate tra loro a una delle rispettive estremità. La spiegazione di questa scelta insediativa si basa su argomenti di buona e convincente pratica progettuale: evitare di abbattere alberi (una delle qualità fondamentali del sito); aprire l’edificio alle viste migliori (verso la vasta superficie dell’acqua); catturare la luce del sole (che illumina il lato del lotto opposto al lago); sistemare un programma piuttosto ampio per ospitare fino a nove persone (con una vasta zona comune che articola i “quartieri” residenziali); e adattarsi a un terreno in forte pendenza.

Pronunciato in inglese, questo titolo così didascalico suggerisce tuttavia un dubbio: un “perché” ripetuto che invita a scrutare questo lavoro oltre la superficie narrativa, positiva e rassicurante, con cui viene presentato. Che si tratti di un indizio rivelatore lasciato dall’autore, una manifestazione del suo inconscio, di quello dei committenti o un’interpretazione proiettiva dettata dalle inquietudini dell’osservatore poco importa, fiumi d’inchiostro ci hanno da tempo preparato a considerare la vita delle opere come un incontro preterintenzionale di soggetti diversi che si rinnova e si arricchisce a ogni occasione¹.

E allora, qual è la doppia ragione, il doppio interrogativo che ci propone la villa sul lago cileno? Per quanto logicamente costruito, è lo stesso racconto del progetto a far trapelare un’ambiguità di fondo quando afferma che le biforcazioni della casa, al contrario di un’organizzazione compatta, intensificano l’esperienza dell’esteriorità, rispetto alla quale non ci si posiziona “di fronte”, ma al suo “interno”. Siamo dentro? Siamo fuori? Nel fare esperienza simultanea di queste condizioni topologiche apparentemente alternative si sintetizza uno dei caratteri specifici e contraddittori della modernità, non solo in architettura. Diventare moderni ha infatti significato l’estensione del dominio umano sui fenomeni, in termini di comprensione del loro funzionamento e della capacità di intervenirevi. Siamo dentro quando siamo fuori e viceversa perché il “successo” della nostra specie è stato tale da spostare il conflitto tra domestico e selvatico su piani differenti da quelli attraverso i quali la stessa modernità li aveva inquadrati. Natura e artificio non sono più contrapposti in termini di *zoning* territoriale, il “secondo” paesaggio si è infatti stratificato sul “primo”. Quest’ultimo è stato progressivamente messo sotto controllo antropico, disneyficato nella percezione collettiva e trasformato in risorsa da salvaguardare e ripristinare. La minaccia fisica dell’inumano è così sfuggita negli interstizi spaziali abbandonati al rinselvatichimento (riconosciuti come ulteriore paesaggio da Gilles Clément²) e, soprattutto, in quelli temporali delle catastrofi “naturali” o, in modo tristemente attuale, in quelli scalari del microscopico³.

Le paperelle che hanno rioccupato gli spazi urbani svuotati dalla pandemia, e che zampettano sugli schermi dei nostri telefoni strapandoci un momentaneo sorriso nell’angoscia della quarantena e del “distanziamento sociale”, finiscono per rammentarci il pericolo dell’interfaccia umanimale, la cui intensificazione offre occasioni ai salti di specie dei virus. Sono il segnale di una presenza che consideravamo eliminata e per cui potevamo provare nostalgia ma che ora riappare inquietante come nel “ritorno del rimosso” di Freud⁴. Costretti a stare dentro è come se fossimo fuori: esposti a particelle infinitesimali moltiplicate dalla nostra presenza. Viviamo, in altre parole, quella perturbante “organizzazione dello spazio”, sempre secondo Freud, “dove tutto si riduce a interno ed esterno, e dove l’interno è al tempo stesso esterno”. Anthony Vidler, individua questa particolare condizione nell’immagine riflessa allo specchio, nella sua ambigua commistione di piatto e tridimensionale, nella stranezza della moltiplicazione di un soggetto che si vede duplicato: insieme sé stesso e altro da sé⁵.

Nella sua letterale e speculare doppiezza, non sorprende che i dispositivi di riflessione cui ricorre la casa 2Y siano molteplici e stratificati.

Sebastián Irrarrázaval’s project for a villa in the woods overlooking the Lake Colico, in Chile, takes its name from its shape: two Ys tied together at one of their respective ends. The explanation of this settlement choice is based on good and convincing matters of design practice: avoid felling trees (one of the fundamental qualities of the site); opening up the building to the best views (towards the vast surface of the water); capturing the sunlight (which illuminates the side of the lot opposite the lake); arranging a rather large program to accommodate up to nine people (with a large common area in which the residential ‘districts’ are organised); and adapting to a steeply sloping terrain.

However, such a thoroughly descriptive title, pronounced in English, suggests a doubt: a repeated ‘why’ that invites you to examine this work beyond the positive and reassuring narrative surface with which it is presented. Whether it is a revealing clue handed down by the author, a manifestation of his unconscious, of that of the clients, or a projective interpretation dictated by the observer’s fears, it doesn’t really matter. For a long time, rivers of ink have been preparing us to consider the life of works as a pre-intentional encounter of different subjects, which is renewed and enriched at every occasion¹.

So what is the double reason, the double question that is proposed to us by the villa on the Chilean river? It is the very story of the project, although it is logically built, to reveal an underlying ambiguity: in contrast to a compact organization, the bifurcations of the house intensify the experience of exteriority, with respect to which we are not positioned ‘in front’ of it, but ‘inside’. Are we inside? Are we outside? By simultaneously experiencing these apparently alternative topological conditions, one of the specific and contradictory characters of modernity is summarised, not only in architecture. Becoming modern has meant extending the human domain on phenomena, in terms of understanding how they work and being able to intervene on them. We are inside when we are outside and vice versa, because the ‘success’ of our species has been able to shift the conflict between domestic and wild to different levels compared to the levels with which the same modernity had framed them. Nature and the artificial are no longer opposed in terms of territorial *zoning*, in fact the ‘second’ landscape has stratified on the ‘first’. The latter has been progressively put under anthropic control, Disneyfied in the collective perception and transformed into a resource to protect and recover. The physical threat of the inhuman has thus escaped into the spatial interstices left to wildness (recognised as a further landscape by Gilles Clément²) and, especially, in the temporal ones of ‘natural’ catastrophes or, in a sadly topical way, in the scalar ones of the microscopic realm³.

The ducks that have re-occupied the urban spaces emptied by the pandemic, and that run around on the screens of our phones, snatching us a temporary smile in the anguish of quarantine and ‘social distancing’, end up reminding us of the danger of the humanimal interface, whose intensification offers opportunities to the spillover of the viruses. They are the sign of a presence that we considered eliminated and which we could feel nostalgic about, but which now reappears as disturbing as in Freud’s ‘return of the repressed’⁴. Being forced to stay inside feels like we were outside: exposed to infinitesimal particles multiplied by our presence. In other words, we live in the uncanny ‘organization of space’, again after Freud, ‘where everything is reduced to inside and outside and where the inside is also the outside’. Anthony Vidler identifies this particular condition in the image reflected in the mirror, in its ambiguous mix of flat and three-dimensional, in the oddity of the multiplication of a subject that sees itself duplicated: itself and other than itself at the same time⁵.

In its literal and mirrored duplicity, it is not surprising that the reflective devices used by the 2Y house are multiple and layered. The most explicit ones, once again, concern the relationship between inside and outside. The



Sebastián Irarrázaval, 2Y House, la finestra sul declivio | the window on the slope, lago Colico. Ph. Felipe Diaz Contardo, 2016.

Quelli più espliciti riguardano di nuovo il rapporto tra interno ed esterno. La scelta di costruire in legno e vetro entra in un doppio dialogo con il bosco, nella continuità materiale e visiva e nell’ambiguo scambiarsi di trasparenza e riflessione al variare delle condizioni di luce. Il colore delle superfici lignee e metalliche è un rosso scuro, complementare al verde della vegetazione e capace di generare una “vibrazione” ottica. Il contrasto tra le linee verticali della struttura e l’orizzontalità dei rivestimenti richiama per analogia la “tettonica” degli alberi. Simmetrie e sottili negazioni delle stesse emergono anche nella lettura della pianta, particolarmente attenta nel gestire i giunti sghembi tra i rami/bracci delle Y.

Nelle sue analogie organiche, il carattere che, ripetuto, descrive “testualmente” la soluzione geometrica della villa rivela un ulteriore rispecchiamento: tra gli alberi e la forma del corpo umano e di quest’ultima con i corpi reali di chi osserva l’edificio e dei fortunati che ne abitano il “tronco” e gli “arti” (in una vertigine frattale di riflessioni semantiche, topologiche e biomorfologiche). Quello della casa sul lago non è tuttavia il corpo proporzionato e apollineo proiettato sulle modanature degli ordini classici da Vincenzo Scamozzi o Jacques-François Blondel⁶, non si riferisce al simbolismo antropomorfo che attraversa alcuni momenti fondamentali dell’architettura, da Vitruvio a Francesco di Giorgio, da Le Corbusier ad Aldo Rossi, e non diventa nemmeno quel dispositivo comunicativo e di marketing sfruttato dai Foreign Office Architects⁷ e da Bjarke Ingels⁸.

È un corpo mutilato, acefalo, forato⁹. È trattenuto a terra come un Gulliver spiaggiato a Lilliput. È, di nuovo, una presenza che nasconde sotto una ricca e generosa superficie l’ambiguità di un tempo che ha perso molte certezze, e che non può fare a meno di porre domande fingendo di dare risposte.

choice of using wood and glass for the construction enters into a double dialogue with the forest, in a material and visual continuity and ambiguous exchange of transparency and reflection as the light conditions vary. The colour of the wooden and metal surfaces is dark red, complementary to the green of the vegetation and capable of generating an optical ‘vibration’. The contrast between the vertical lines of the structure and the horizontality of the cladding recalls, by analogy, the ‘tectonics’ of trees. Symmetries and subtle negations of the same emerge also in the reading of the plan, particularly careful in managing the skewed joints between the branches/arms of the Y.

In its organic analogies, the repeated character that ‘literally’ describes the geometric solution of the villa reveals a further mirroring: between the trees and the shape of the human body, and between the human shape and the real bodies of those who observe the building and of the lucky ones who dwell in its ‘trunk’ and its ‘limbs’ (in a fractal vertigo of semantic, topological and biomorphic reflections). However, that of the house on the lake is not the proportionate and Apollonian body projected on the mouldings of the classical orders by Vincenzo Scamozzi or Jacques-François Blondel⁶, it does not refer to the anthropomorphic symbolism that crosses some fundamental moments of architecture, from Vitruvius to Francesco di Giorgio, from Le Corbusier to Aldo Rossi, and it does not even become that device of communication and marketing exploited by Foreign Office Architects⁷ and Bjarke Ingels⁸.

It is a mutilated, headless, pierced body⁹. It is held on the ground like a beached Gulliver in Lilliput. It is, again, a presence that hides the ambiguity of a time that has lost many certainties under a rich and generous surface; a time that can’t help but raising questions pretending to give answers.



Sebastián Irarrázaval, 2Y House, salotto | living room, lago Colico. Ph. Felipe Diaz Contardo, 2016.

- 1 Tra i tanti che hanno affrontato questo tema, un riferimento sicuro è | Among the many people who have faced this topic, we can surely refer to U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962. Il grande semiologo ne ha fatto il centro di molti suoi saggi, da | The great semiologist focused many of his essays on this topic, from *Il ruolo del lettore*, in Idem, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979, a | to *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Bompiani, Milano 2002.
- 2 Vedi il suo arcinoto | See his very well-known *Manifeste du Tiers paysage*, Éditions Sujet/Objet, Paris 2004; tr. it. *Manifesto del Terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2005.
- 3 La pandemia ha reso evidente quanto il selvaggio sia oggi una questione di scala più che di collocazione. Una condizione anticipata da Kathleen Jamie in tempi non sospetti: | The pandemic has made it clear how the wild is a matter of scale rather than of setting today. A condition anticipated by Kathleen Jamie back in the day: “Waiting to be discovered is a wildness which is smaller, darker, more complex and interesting, not a place to stride over but a force requiring constant negotiation. A lifelong negotiation at that: to give birth is to be in a wild place, so is to struggle with pneumonia. If you can look down a gryke, you can look down a microscope, and marvel at the wildness of the processes of our own bodies, the wildness of disease. There is Ben Nevis, there is smallpox. One wild worth protecting, one worth eradicating. And in the end, we won’t have to go out to find the wild, because the wild will come for us”. K. Jamie, *A Lone Enraptured Male*, in “The London Review of Books”, vol. 30, no. 5, 2008, lrb.co.uk/the-paper/v30/n05/kathleen-jamie/a-lone-enraptured-male, consultato il | accessed 21/05/2020.
- 4 S. Freud, *Das Unheimliche* (1919), in Idem, *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet* (1952), a cura di | edited by A. Freud, Fischer Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main 1999, vol. XII, pp. 227-278.
- 5 “If, as Freud had implied, ‘the feeling of the uncanny implies the return to that particular organization of space where everything is reduced to inside and outside and where the inside is also the outside,’ then the space of the mirror would precisely meet this condition: a space of normal binocular, three-dimensional vision, modified by being deprived of depth. This would lead to the conflation, on the same visual plane, of the familiar (seen) and the strange (projected)”.

A. Vidler, *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1992, p. 222.

- 6 Una disamina recente del rapporto tra corpo e architettura è in | A recent examination of the relationship between architecture and the body is found in A. Picon, *Ornament: The Politics of Architecture and Subjectivity*, John Wiley & Sons, Chichester 2013, vedi soprattutto cap. 2 | above all see ch. 2, *Ornament and Subjectivity*, pp. 59 sgg. | ff.
- 7 Alejandro Zaera-Polo e Farshid Moussavi avevano proposto per le Olimpiadi di Londra 2012 uno stadio “muscolare”, piuttosto tautologico, e tratto ispirazione per la Bundle Tower, sul sito di Ground Zero, dalle piramidi umane della tradizione catalana. | Alejandro Zaera-Polo and Farshid Moussavi had proposed a ‘muscular’ stadium, rather tautological, for the London 2012 Olympics; also, they had drawn inspiration for the Bundle Tower, on the Ground Zero site, from the human pyramids of the Catalan tradition. Vedi | See A. Zaera-Polo, *The Hokusai Wave*, in “Volume”, no. 3, 2005, pp. 32-39.
- 8 All’inizio del suo *Yes is More*, Ingels racconta la storia di un progetto per un hotel in Svezia composto da due archi che, partendo da terra, si uniscono in verticale. La visita di un potenziale cliente svela che questa forma a Y rovesciata corrisponde all’ideogramma che indica in cinese il termine “gente”. | At the beginning of his book *Yes is More*, Ingels tells the story of a project for a hotel in Sweden consisting of two arches which, starting from the ground, join vertically. The visit of a potential client reveals that this upside-down Y shape corresponds to the ideogram that indicates the term ‘people’ in Chinese. B. Ingels, *Found in Translation*, in Idem, *Yes Is More. An Archicomic on Architectural Evolution*, Evergreen, Köln 2009, pp. 24-31.
- 9 Sulla metafora corporea nell’architettura contemporanea vedi, nel libro di Vidler citato alla nota 5, tutta la sezione *II. Bodies* e in particolare il capitolo iniziale *Architecture Dismembered*, pp. 66 sgg. | With regard to the body metaphor in contemporary architecture, see the whole section *II Bodies* and in particular the initial chapter *Architecture Dismembered*, pp. 66 ff. of Vidler’s book cited in note 5.

2Y House*

The house is located on the shores of Lake Colico, which in Mapudungun means ‘red waters’. This long and narrow surface is situated in the Araucanía Region, a land inhabited by the Mapuches, which was not annexed to Chile until the 1880s. For centuries this area was considered the southern frontier of the country and, therefore, a hostile territory. Its undulated geography is populated by native vegetation, lakes and volcanoes, some of which are still active today. This picturesque condition, combined with the fact that it is not that far from the capital, makes it a touristic hub where people seek experiences of reconnection to the wilderness, including the solitude that it can provide.

The client bought a piece of land in Colico and not elsewhere, choosing the most isolated area in Araucanía, with wide stretches of ancient forests. The site he finally selected was steady, long and narrow, covered with native trees that he wanted to preserve for ethical and aesthetic reasons. Besides the presence of trees and the slope, the main challenge of the project was that the view to the lake was on the front, while the sunlight was at the back. In other words, the orientation of the sun and the view did not coincide.

With all the above in mind, the design of the house pursued two main objectives. Firstly, to integrate the forest into the daily experience of the user. Secondly, to receive as much light and sunshine as possible throughout the day. For this purpose, the program is fitted with a dual Y-shaped diagram that not only provides double orientation to let the sun in at different times of the day but also exposes the inhabitants to the views around them. This means that the extremely extended perimeter of the house and its bifurcations, as opposed to a compact organization, enhance the experience of being not in front of the exterior but on the inside. More specifically, of being between the sun and the trees in an equal relationship.

Additionally, this shape also makes it possible to fit amongst the existing trees without having to clear the site.

Regarding the materialisation of the project, timber was chosen not only because it is a local material that could anchor the house to the place through affiliations with the natural and cultural environment, but also because the wooden structures, unlike other types of material compounds, are built using repeating linear elements that, as a result, resemble the sense of infinity of forests, mirroring the rhythm of the outside wilderness.. In this respect, the structural and architectural plans were conceived simultaneously and in a permanent dialogue with each other. Ultimately, it is difficult to distinguish one from the other.

Concerning the treatment of the outer surfaces, the aim was to contrast the predominantly green exterior by countering it, with the use of the colour red.

As regards the relationship with the ground, the above-mentioned 2Y diagram deals with the slope in different manners. In some sections it underlines the ground and leans on it, in other cases it contrasts with the slope, stressing the artificiality of the architectural body. This dualism underpins the dichotomy that lies behind the definitions of wilderness and even the mere Wilderness Thinking. Are human themselves the visitors whose imprints must not remain? Or are humans themselves the species that should learn to coexist by leaving sustainable imprints?

* Architect: Sebastián Irrarrázaval; collaborators: Macarena Burdiles, Alicia Argüeles; structural engineer: Felipe Cardemil; construction: Jorge Ibacache; built area: 350 m²; location: Colico, Chile; year of the project: 2013; year of construction: 2016; construction cost: 350.000 euros; photographer: Felipe Díaz Contardo.

La casa sorge sulle rive del lago Colico, che in lingua Mapudungun significa “acque rosse”; questo specchio d’acqua, dalla forma allungata e stretta, si trova nella regione di Araucanía, una terra abitata dai Mapuches, che non fu annessa al Cile fino agli anni Ottanta del XIX secolo. Per secoli questa zona è stata considerata la frontiera meridionale del paese e, quindi, un territorio ostile. La sua geografia ondulata è ricoperta da boschi e costellata di laghi e vulcani, alcuni dei quali sono ancora oggi attivi. Questo quadro pittoresco, la distanza non eccessiva dalla capitale, rendono la regione un polo turistico dove cercare esperienze di riscoperta della selva e di riavvicinamento alla *wilderness*, inclusa la solitudine che essa può offrire.

Il cliente acquista il terreno a Colico, e non altrove, scegliendo la zona più isolata dell’Araucanía con estesi brani di antiche foreste. Il terreno acquistato è stabile, lungo e stretto, rigoglioso di alberi autoctoni che il cliente deciderà di preservare per ragioni etiche ed estetiche. Oltre alla fitta presenza degli alberi e alle asperità del pendio, la sfida principale del progetto riguarda la necessità di garantire l’affaccio verso il lago dal fronte e l’ingresso della luce naturale dal retro. In sintesi, orientamento del sole e vista non coincidevano.

Con tali premesse, il progetto della casa persegue due principali obiettivi. In primo luogo, integrare il bosco nell’esperienza quotidiana degli abitanti. In secondo luogo, ricevere quanta più luce possibile durante il giorno. A tal fine, il programma planimetrico è risolto in un diagramma a doppia Y che non solo predispone un doppio orientamento per far entrare il sole in momenti diversi della giornata, ma consente agli abitanti di immergersi nei panorami che li circondano. Ne risulta il perimetro estremamente articolato della casa con le sue biforcazioni, che, a differenza di un’organizzazione compatta, favorisce la percezione di trovarsi non al cospetto di un esterno ma in un interno. Più precisamente, di trovarsi tra il sole e gli alberi in un rapporto paritario.

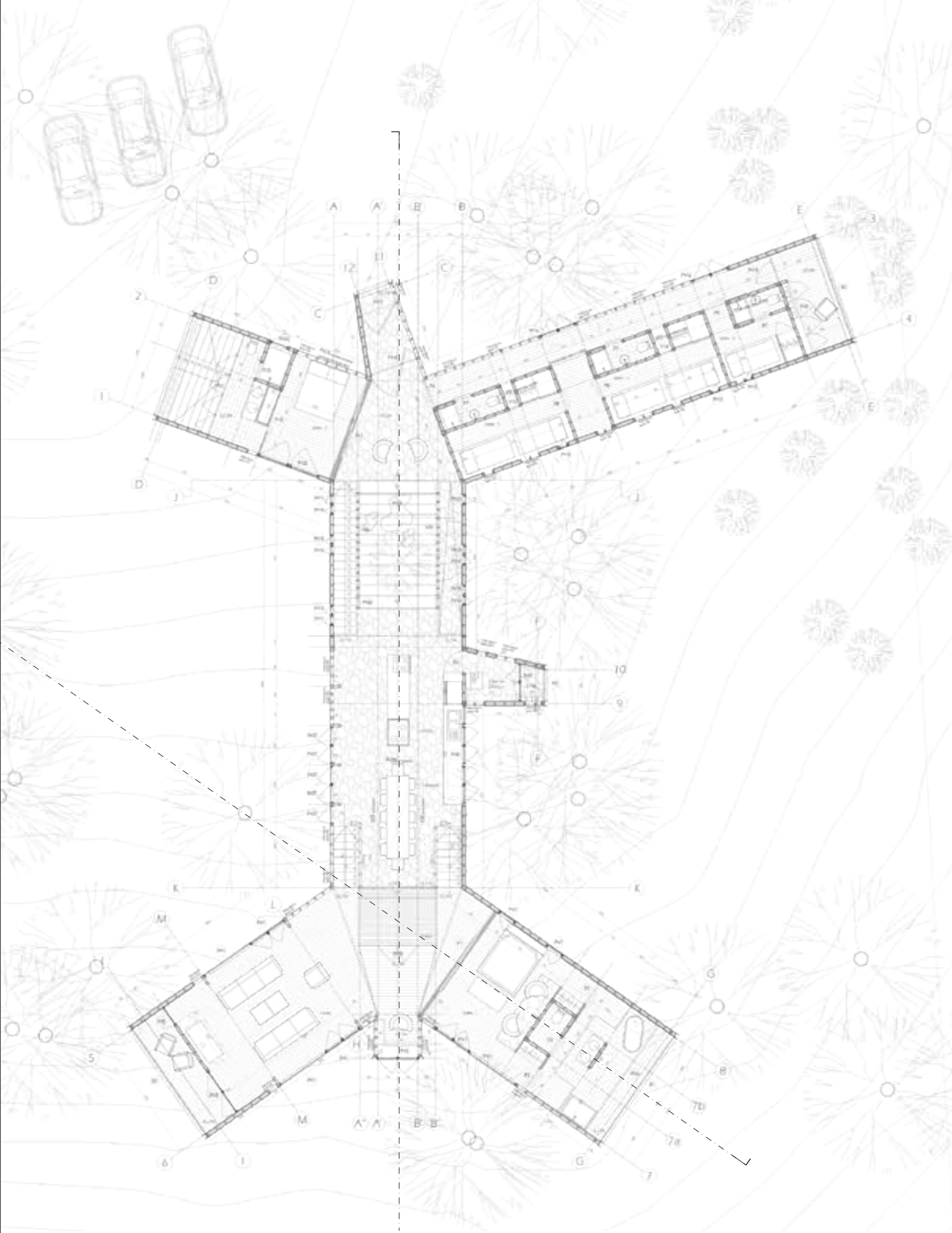
Inoltre, la forma permette anche di inserirsi tra gli alberi esistenti senza necessità di abbattimento.

Per quanto concerne la realizzazione del progetto, il legno è stato scelto non solo perché è un materiale in grado di ancorare la casa al luogo, naturalmente e culturalmente, ma anche perché le strutture in legno, a differenza di altri materiali, sono costruite utilizzando elementi lineari ripetuti che, di conseguenza, richiamano il senso di infinito delle foreste riproducendo il ritmo dell’esterno selvatico. In questo senso, i disegni architettonici ed esecutivi sono stati concepiti contemporaneamente e in un dialogo permanente tra loro sicché risulta difficile distinguere gli uni dagli altri.

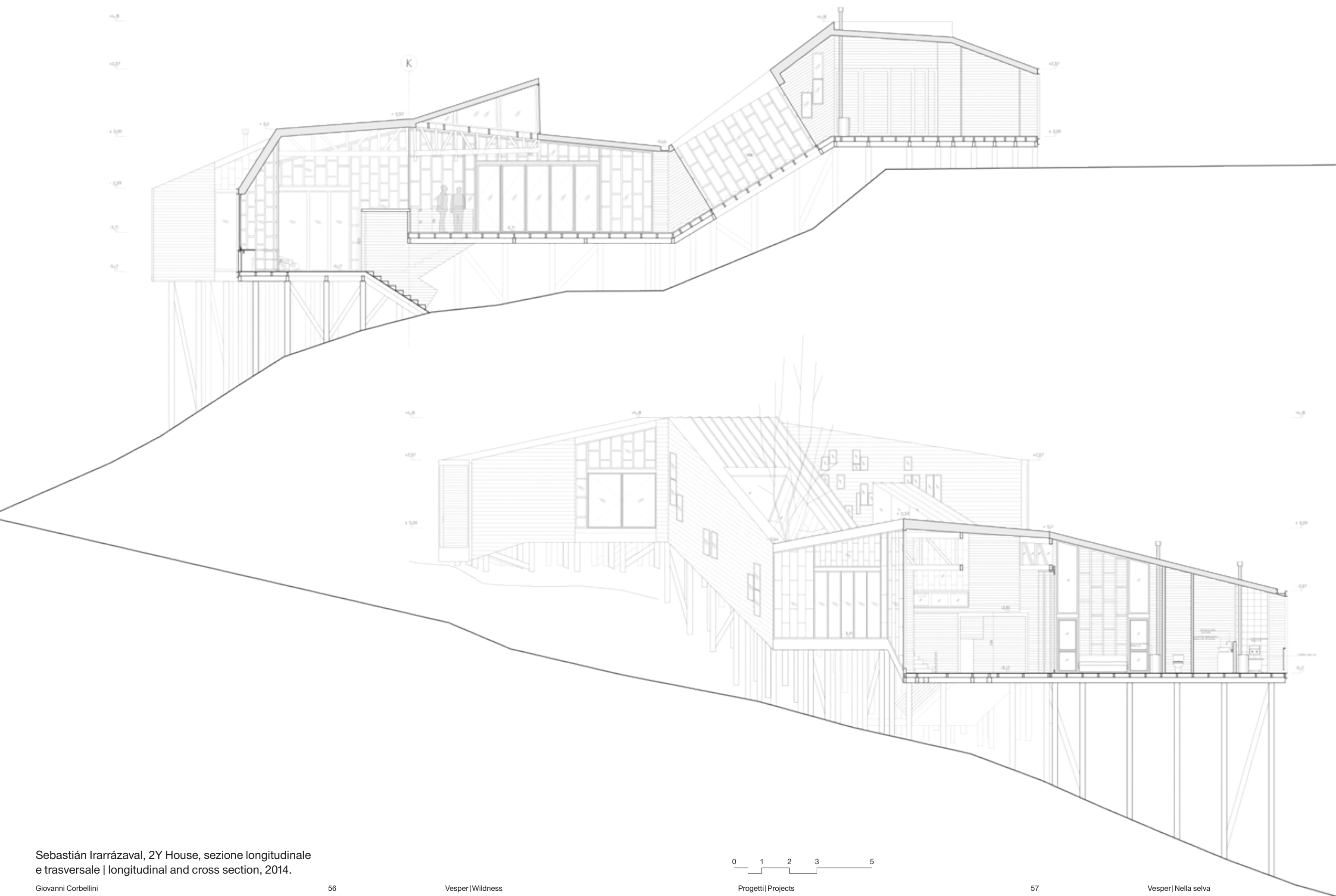
La scelta del colore del rivestimento esterno è motivata dall’intento di provocare un evidente contrasto con il verde della vegetazione che, come è noto, si può ottenere con il rosso.

Il diagramma a doppia Y risolve le variazioni di quota del terreno sperimentando diverse modalità di contrattazione. In alcuni tratti sottolinea il terreno e si appoggia su di esso, in altri contrasta la pendenza, marcando l’artificialità del corpo architettonico. Questo dualismo è alla base della dicoromia insita alle definizioni di “natura selvaggia” e persino al “pensiero selvatico”, il *Wilderness Thinking*. Sono gli esseri umani i visitatori le cui impronte non devono rimanere? Oppure sono gli stessi esseri umani la specie che dovrebbe imparare a coesistere lasciando tracce sostenibili?

* Architetto: Sebastián Irrarrázaval; collaboratori: Macarena Burdiles, Alicia Argüeles; ingegnere strutturale: Felipe Cardemil; costruttore: Jorge Ibacache; superficie costruita: 350 m²; luogo: lago Colico, Cile; anno: 2013; anno di realizzazione: 2016; costo: 350.000 euro; fotografo: Felipe Díaz Contardo.



Sebastián Irrarrázaval, 2Y House, progetto esecutivo, piano terra | executive design, ground floor, 2014.



Sebastián Irarrázaval, 2Y House, sezione longitudinale e trasversale | longitudinal and cross section, 2014.



Sebastián Irarrázaval, 2Y House, vista notturna della terrazza | night view of the terrace, lago Colico. Ph. Felipe Diaz Contardo, 2016.



Sebastián Irarrázaval, 2Y House, l'edificio visto dal bosco di notte | night view of the building from the wood, lago Colico. Ph. Felipe Diaz Contardo, 2016.



Paradigma Ariadné, Pinterest Wallpaper.
Ph. Attila Róbert Csóka, 2017.

I.

In the everyday of the architectural profession, contradictions, interrelationships, and dichotomies such as *natural* and *built*, *wild* and *civic*, *organic* and *designed* are often faced, even when the tension between these terms is not intentionally pursued. Given the constraints imposed by the built environment, such dualisms involve all kind of mediums and manifest themselves at every design scale. The task of the architectural project has always been to transform nature into something habitable. Cities and other such infrastructural phenomena have become the greatest human challenges, while everything that is *natural* constantly loses ground against us. Even today, when it is technology that influences the ordinary, the representation of an ancestral nature becomes a fundamental aspect of our cultural habits and, for this reason, acquires its most real stratifications in our living spaces.

The encounter between natural and artificial is here addressed through an interior design project, to overturn those commonly accepted processes through which digital culture influences our daily lives. The design of the Pinterest Wallpaper is thus based on the experience of how artificial and natural collide within the issue of interior decoration. The design is a simple wallpaper with representations of plant and floral motifs, providing the opportunity to dig into the problem of how we decorate our interiors today, and which cultural habits influence the choice of how to build an ‘environment’. It was a rather ‘immediate’ process. Pinterest is almost the easiest and most image-based social network on the internet since 2009, also referred to as the online ‘catalogue of ideas’ or the ‘visual search engine’. The biggest innovations of the platform are the ‘pins’ and ‘boards’. Pins mostly refer to images that users directly upload to the platform, or simply link from other websites that function as repositories of pictures. Boards are the online spaces where people can collect and categorise their pinned images on several topics and give them titles or hashtags. In 2017, DIY (Do It Yourself) and Crafts and Home Decor respectively held the fourth and the ninth positions on the list of the 33 most trending topics on Pinterest¹.

The fact that interfaces are transforming architecture has been a common place since the dawn of Web 2.0. But many things have changed since the early 2000s, when it seemed obvious that everything that was once analogue in the past would have become digital in the future, and that the stream from analogue to digital had only one direction. Digital and network culture has had a strong impact on our everyday life and has transformed many things to be usable online. However, artistic and design reflections seem to have soon reversed this path, letting digital content flow around our real environment, in our cities, streets and houses. Some of the most influential examples of this phenomenon had been collected by writer, artist, journalist, and technologist James Bridle on his Tumblr blog *New Aesthetic*. Bridle’s works also introduced a similar approach to create physical objects and representations of material that was originally digital. In his presentation at the Web Direction Conference in 2011, Bridle described *New Aesthetic* as something that works and evolves as Nature². From this point of view, the Pinterest Wallpaper is part of this movement of creating art and architecture pieces that have no reference but the network, which appears before our eyes as constantly growing, out of human control, resembling sylvan conditions.

II.

Pinterest is a digital tool that was designed for collecting and categorising. If we consider the early stages of the internet as an ever-growing entity, as something with wild and organic qualities, then we can see parallelisms between the *sylvan* and the World Wide Web 1.0. If we accept this consideration, then we can understand all the social websites

I.

Nell’attività quotidiana della professione di un architetto si affrontano spesso contraddizioni, interrelazioni e dicotomie quali *naturale* e *costruito*, *selvatico* e *urbano*, *organico* e *progettato*, anche quando la tensione tra questi termini non è intenzionalmente perseguita. Considerati i limiti imposti dall’ambiente costruito, tali dualismi coinvolgono ogni tipo di *medium* e si manifestano a ogni scala del progetto. Il compito del progetto è sempre stato trasformare la natura in qualcosa di abitabile. Le città e altre infrastrutture rappresentano le più grandi sfide dell’uomo, mentre tutto ciò che è *naturale* perde progressivamente consistenza. Perfino nella situazione attuale, in cui è la tecnologia a influenzare l’ordinario, la rappresentazione di una natura ancestrale diviene parte fondamentale delle nostre abitudini culturali e, per tale motivo, acquisisce le sue stratificazioni più reali negli spazi dell’abitare.

L’interazione tra naturale e artificiale è qui affrontata attraverso un progetto di architettura d’interni, per ribaltare quei processi della cultura digitale che influenzano la vita quotidiana. La carta da parati Pinterest Wallpaper nasce appunto con lo scopo di mettere in relazione le interfacce digitali che attualmente ci circondano con i tradizionali rivestimenti parietali che hanno caratterizzato la storia della decorazione d’interni. Il progetto è una semplice carta da parati con raffigurazioni di motivi vegetali e floreali, che ha fornito l’occasione per riflettere sul problema di come decorare oggi le superfici e su quali fenomeni culturali influiscono sulla scelta di come costruire un “ambiente”. Si è trattato di un processo alquanto “immediato”. Pinterest, presente in rete dal 2009, è uno dei più semplici social network e tra tutti quello che più si basa sulle immagini, ed è infatti definito anche come “catalogo di idee” online o “motore di ricerca visuale”. Le componenti più interessanti della piattaforma sono i “pin” e le “bacheche”. I pin sono fondamentalmente delle immagini che gli utenti caricano direttamente sulla piattaforma o che rimandano ad altri siti web che raccolgono immagini online. Le bacheche sono spazi virtuali in cui gli utenti possono raccogliere e catalogare immagini su diversi argomenti e attribuire loro titoli o hashtag. Nel 2017, DIY (*Do It Yourself*, “fai da te”) e Crafts and Home Decor hanno rispettivamente ottenuto la quarta e la nona posizione nell’elenco dei 33 argomenti di maggior tendenza su Pinterest¹.

Il fatto che le interfacce stiano trasformando l’architettura è un luogo comune, fin dalla nascita del Web 2.0. Ma dai primi anni Duemila, quando sembrava certo che tutto ciò che era analogico sarebbe divenuto digitale di lì a pochi anni e che tale passaggio sarebbe stato unidirezionale, sono cambiate molte cose. La cultura della rete ha avuto un forte impatto sulla vita quotidiana – e ha reso molte cose fruibili online – ma le riflessioni artistiche e progettuali sembrano aver presto capovolto tale percorso lasciando fluire il contenuto digitale nell’ambiente reale, nelle città, nelle strade, nelle case. Alcuni degli esempi più significativi di questo fenomeno sono stati raccolti dallo scrittore, artista, giornalista ed esperto di tecnologia James Bridle nel suo blog *New Aesthetic* sulla piattaforma Tumblr. I lavori di Bridle hanno introdotto un simile approccio alla creazione di oggetti e rappresentazioni fisiche di materiale originariamente digitale. Nella sua relazione alla conferenza Web Direction del 2011, Bridle ha descritto *New Aesthetic* come qualcosa che agisce e si evolve come la Natura². La nostra carta da parati è parte integrante di questo movimento di creazione di opere d’arte e d’architettura che non hanno riferimento in altro luogo se non in rete, che appare ai nostri occhi in costante crescita e fuori dal controllo umano, richiamando condizione selvatiche.

II.

Pinterest è uno strumento digitale che è stato progettato per collezionare e catalogare. Se teniamo conto delle fasi iniziali di Internet come entità in costante crescita, come qualcosa con proprietà selvatiche e organiche, allora è possibile comprendere i parallelismi tra la *selva* e il World Wide Web 1.0. Se si accetta tale considerazione, allora

and the early link collections as the categorisation of the untamed, free and sometime frightening internet. The corpus of these social websites can be seen as the representation of the encyclopaedic knowledge of the internet, which helps us to navigate this savage and always changing environment, and also helps us to perceive the internet as something habitable, although endless and never entirely accessible. But while Darwinism helped us to understand the nature around us, we should similarly accept that only a model is able to help us to comprehend the internet through categorisation. One of these models is Pinterest, which picks visual impressions from the wild and almost alive forest of the internet and invites users to make order in it.

During the design process we were sure that printing Pinterest’s layout onto a physical paper roll and placing it on the wall was an idea able to embody the conflicts around the change of the architect-client relations. In the last decades, the rapid transformations of network culture and communication methods not simply modified the way clients collect their preferred examples, but also radically altered our relation to ornamental surfaces. Few years ago, built environment and printed material were the most viewed contents of our everyday life, but that is not true today. We are looking at screens most of our time, while at work or on public transport.

The problem of ornamenting surfaces is ancient. In his essay about the *Impact of Fossils on the Development of Visual Representation*³, John Feliks theorised that the early wish for ornamentation is deeply connected not only to the notion of sylva, but even to prehistoric sylvan conditions. According to Feliks, some of the early stone handaxes were wittingly made on the way to highlight the fossils that were visible on the surface of the stone that finally became the handaxe. Hence early examples of ornamentation are, on the one hand, direct imprints of plants and trees of the prehistoric sylva, and, on the other hand, manifestations of the introduction of a conscious collecting activity. The problem of ornamenting surfaces is rooted in the earliest examples of cave art: primitive humans inaugurated the history of decoration (and of storytelling) by depicting natural and biomorphic motifs. These first representations almost directly lead us to the misty pinewood forest and jungle wallpaper that covered postmodern bedrooms, while now all these exempla turn into semi-virtual realities, where we can even listen to the sounds of a rainforest via Calm app or look at UHD deep forest scenes as TV screensavers. But while the medium of ornamentation is constantly changing, its content stays the same throughout the course of history: representations of nature are almost flattened on the borders of our living environments, literally on our walls.

Nature themed wallpapers serve as boundaries of our interiors. This seemingly repeats some observations by Bruno Latour. During his trip to the Amazon Rainforest, Latour elaborated the idea of a Circulating Reference, included in his book *Pandora’s Hope*⁴. At the beginning of the study, Latour introduces one by one, one after the other, each image related to his trip to the rainforest along with a group of scientists. Right on the first image we can see the straight border between the forest and the savannah. Latour highlights that this edge stretches for hundreds of kilometres, as sharp as it appears on the picture, and untouched by human agency: on the left side there is the savannah, on the right side the dense forest. The border of the sylva appears as the rigid wall of an unbuilt structure covered with repetitive natural motifs of leaves.

III.

All these impressions led us to conceive our wallpaper as a familiar and accurate social media layout filled with content, printed out and physically placed on a wall. While it was relatively easy to create a

tutte le piattaforme social e le prime raccolte di link sono interpretabili come la classificazione di un Internet intricato, libero e a tratti inquietante. Le piattaforme social possono essere considerate come la rappresentazione della conoscenza enciclopedica di Internet, sono gli strumenti per navigare in questo ambiente selvaggio e spesso in continuo cambiamento e ci aiutano anche a concepirlo come qualcosa di abitabile, sebbene sia infinito e mai interamente accessibile. Mentre il darwinismo ci ha insegnato a comprendere la natura, si dovrebbe allo stesso modo riconoscere che solo un altro modello sarebbe in grado di aiutarci a comprendere Internet attraverso la catalogazione. Uno di questi modelli è Pinterest, che seleziona le suggestioni visive tratte dall’altrettanto selvaggia foresta digitale di Internet e invita gli utenti a metterle in ordine.

Durante il processo progettuale eravamo convinti che stampare materialmente il layout di Pinterest su un rotolo di carta e affiggerlo su una parete fosse un’idea in grado di restituire i conflitti insiti all’evoluzione del rapporto architetto-cliente. Negli ultimi decenni, i rapidi cambiamenti della cultura della rete e dei metodi di comunicazione non hanno trasformato semplicemente il modo in cui i clienti raccolgono i loro riferimenti ma hanno altresì alterato la relazione con la decorazione delle superfici. Alcuni anni fa, l’ambiente costruito e la carta stampata erano i *media* più usati, ma a oggi ciò non è più riscontrabile. Passiamo la maggior parte del nostro tempo a guardare schermi, al lavoro, a casa, in viaggio.

Il problema delle superfici decorate è antico. Nel saggio intitolato *Impact of Fossils on the Development of Visual Representation*³, John Feliks teorizza che i primi esperimenti di decorazione siano profondamente connessi non solo con la nozione di selva, ma anche con le condizioni selvatiche della preistoria. Secondo Feliks, alcune delle prime asce in pietra sono intenzionalmente lavorate in modo da mettere in evidenza i fossili presenti sulla superficie della pietra usata per realizzare l’utensile. Pertanto, i primi esempi di decoro sono, da una parte, tracce dirette di piante o alberi della selva preistorica e, dall’altra, manifestazioni dell’introduzione di una consapevole attività di selezione. Il problema legato alla decorazione delle superfici è radicato nei primi esempi di arte rupestre: l’uomo primitivo inaugura la storia della decorazione (e del racconto) raffigurando sulle pareti delle caverne motivi naturali e biomorfi. Queste iniziali rappresentazioni conducono quasi direttamente alle carte da parati raffiguranti giungle e foreste coperte di bruma che tappezzavano le camere da letto postmoderne, mentre oggi tutti questi esempi si trasformano in realtà immersive semi-virtuali, in cui si possono ascoltare i suoni della foresta tropicale tramite l’applicazione Calm o guardare immagini in HD di una fitta boscaglia su screensaver di computer e televisioni. Ma mentre il *medium* decorativo è in costante cambiamento, il suo contenuto è rimasto il medesimo nel corso della storia: rappresentazioni della natura affrescano le pareti di contesti abitativi.

Carte da parati a tema naturalistico disegnano il confine dei nostri interni. In apparenza, ciò riecheggia alcune osservazioni fatte da Bruno Latour durante il suo viaggio nella foresta Amazzonica; nel libro *Pandora’s Hope*⁴ è sviluppata l’idea di *Circular Reference*. All’inizio del saggio sono introdotte l’una dopo l’altra, tutte le immagini del suo viaggio nella foresta pluviale insieme ad alcuni scienziati. Già dalla prima immagine si può vedere il confine netto tra la foresta e la savana. Latour sottolinea che questo margine si stende per centinaia di chilometri, nitido come appare nell’immagine e inalterato dall’azione umana: sulla sinistra c’è la savana, sulla destra la fitta foresta. Il confine della selva sembra il muro rigido di una struttura incompiuta coperta da ripetuti motivi naturali di foglie.

III.

Tutte queste suggestioni ci hanno portato a disegnare la carta da parati come layout di un social media, ricco di contenuti, stampato e affisso su una parete. Mentre è stato relativamente semplice conferire un’aura teorica

theoretic aura about printing out Pinterest’s boards and place them on the vertical surfaces of an interior space, it was rather quite difficult to select the right content to represent in such a layout.

Collection and categorisation transform the internet from something chaotic into something accessible. By collecting and categorising, we can display the selected examples on a virtual board. In botany, analogously, collection and categorisation are the biggest achievements of Darwinism, meant to transform the sylva from something mysterious into a place for discoveries, where stranger creatures, unknown to human beings, can be found. By collecting and categorising, the sylva becomes knowable and turns into something that we can represent in a book. This leads our discourse to the 1867 book *Les plantes à feuillages coloré*⁵, in which wonderful drawings of plants are collected and presented along with observations about the natural world. The prototype of the Pinterest Wallpaper contains carefully curated botanical drawings, taken from the above-mentioned book and post-produced through a monochrome blue filter, recalling the typical colour associated with the blueprinting process. The subjects presented onto these potentially infinite ‘pinboards’ are famous botanists, along with all the information related to the illustrated plants, the time of their discoveries and other details. The transition of this scientific content from the book to the spatial surfaces around us turns the wallpaper from a decorative element into a knowledge device.

While borrowing its exact layout from the online space, the Pinterest Wallpaper aligns to the format, medium and history of the longstanding tradition of botanical-themed wallpapers. Mediating the intangibility of the digital and the material substance of the analogue, it collects, categorises and ‘captures’ the sylvan unknown on our walls.



Paradigma Ariadné, Pinterest Wallpaper.
Ph. Attila Róbert Csóka, 2017.

alla stampa delle bacheche di Pinterest e stenderle su un muro, è stato piuttosto difficile selezionare il giusto contenuto da raffigurare in un tale layout.

La collezione e la catalogazione trasformano Internet da qualcosa di caotico in qualcosa di accessibile. Collezionando e catalogando, è possibile visualizzare i riferimenti selezionati su una bacheca virtuale. In botanica, in modo analogo, la raccolta e la catalogazione sono le maggiori conquiste del darwinismo, in quanto trasformano la selva da qualcosa di misterioso in uno spazio di scoperte, in cui si possono studiare creature e specie sconosciute; la selva diviene così conoscibile e si trasforma in qualcosa di rappresentabile in un libro. Ciò ci conduce al libro del 1867 *Les plantes à feuillages coloré*⁵, nel quale sono raccolti e presentati, insieme a osservazioni sul mondo naturale, splendidi disegni di piante. Il prototipo della Pinterest Wallpaper contiene disegni botanici accuratamente selezionati da tale libro e sottoposti a un processo di post-produzione con un filtro monocromo blu, il tipico colore associato alla cianografia. I soggetti presentati su queste “bacheche”, potenzialmente infinite, sono famosi botanici e piante, accompagnate da informazioni sull’anno della loro scoperta e altri dettagli. La transizione di questo contenuto scientifico da libro a superficie parietale trasforma la carta da parati da elemento decorativo a strumento di conoscenza.

Sebbene adotti il medesimo layout dello spazio virtuale, Pinterest Wallpaper ripropone l’uso e il formato delle antiche carte da parati a motivi vegetali e, mediando l’immaterialità del digitale e la sostanza dell’analogico, colleziona, cataloga, “cattura” l’ignoto selvatico sulle nostre pareti.

- 1 Cf. | Cfr. J. Cheng, C. Lo, J. Leskovec, *Understanding Online Collection Growth Over Time: A Case Study of Pinterest*, https://labs.pinterest.com/user/themes/pin_labs/assets/paper/boards-www17.pdf, accessed | consultato il 28/05/2020.
- 2 J. Bridle, *Waving at the Machines*, closing speech | discorso conclusivo Web Directions South, 5 December | dicembre 2011, Sydney, <https://www.webdirections.org/resources/james-bridle-waving-at-the-machines/>, accessed | consultato il 28/05/2020.
- 3 J. Feliks, *The Impact of Fossils on the Development of Visual Representation*, in “Rock Art Research”, vol. 15, no. 2, 1998, pp. 109-134.
- 4 B. Latour, *Pandora’s Hope. Essays on the Reality of Science Studies*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1999.
- 5 E.J. Lowe, W. Howard, *Les plantes à feuillage coloré: histoire, description, culture, emploi des espèces les plus remarquables pour la décoration des parcs, jardins, serres, appartements, précédé d'une introduction par V.-C. Naudin*, Rothschild, Paris 1867.

In the Forest of Marginalisation: Recetas Urbanas and the Centro Sociocomunitario Cañada Real Galiana

Lara García Díaz

The entrance to the government of the political party Ahora Madrid, from 2015 to 2019 in Madrid (Spain), boosted the use of public funds to promote the construction of infrastructures to bring public services and processes of mediation and conviviality closer to communities at risk of exclusion. One clear example is to be found in the commitment provided in the Regional Pact for the Cañada Real Galiana (May 2017, Madrid) in relation to the promotion of intercultural relations. Among one of the goals of such agreement was the construction of a socio-communitarian centre in Cañada Real Galiana (Madrid). The architect's studio that proceeded with the project was Recetas Urbanas, a studio founded by architect Santiago Cirugeda, committed to collaborative self-construction as a means to promote social integration and mediate within various complex realities.

Very much present in Recetas Urbanas' vocabulary, 'structures of socialisation'¹ refer to the intricate ecological systems of social relations cherish by processes of self-construction, self-management and self-governance. The will by the public administration to use self-construction to foster processes of social conviviality raises however a crucial question: what would it take for this project to be caring in a context of institutional abandonment and reign by the rules of informality? To address such inquiry, the text starts by introducing how the conditions under which the Centro Sociocomunitario was being developed were quite different from other projects in which the studio either gave support to a need of a community to which the public administration was not giving a solution, or used the art field to collect materials and experiment with participatory and technical methodologies. To trace some of the caring practices that emerged during the construction, I echo seven of the twelve social clauses conceived by Recetas Urbanas within an analytical framework composed by Joan Tronto's 'four-phase model of Care' and the four ethical elements for effective caring. To conclude, I demonstrate how the tools currently in reach by the public administration have resulted in a decline of the care given to informally constituted spaces with its own particular forms of operation.

In Spagna, la presenza nel governo del partito politico Ahora Madrid tra il 2015 e il 2019, favorisce l'uso di fondi pubblici per promuovere la costruzione di infrastrutture in grado di offrire servizi e procedure di mediazione e convivenza alle comunità più a rischio di esclusione. Ne è un chiaro esempio l'impegno assunto tramite il Patto Regionale per la Cañada Real Galiana (maggio 2017, Madrid) per la promozione di relazioni interculturali. Tra gli obiettivi preposti da tale accordo vi è la costruzione di un centro socio-ricreativo. Lo studio di architettura Recetas Urbanas – fondato dall'architetto Santiago Cirugeda, sostenitore dell'autocostruzione partecipativa come modalità per promuovere l'integrazione sociale e per mediare la complessità tra realtà diverse – è a capo del progetto.

Fortemente presenti nel vocabolario utilizzato da Recetas Urbanas, le "strutture di socializzazione"¹ fanno riferimento agli intricati sistemi ecologici di relazioni sociali insiti nei processi di autocostruzione, autogestione e autogoverno. La volontà della Pubblica Amministrazione di utilizzare l'autocostruzione per favorire processi di coabitazione sociale solleva, tuttavia, una questione cruciale: quali strumenti servirebbero a questo progetto per risolvere un contesto di abbandono istituzionale governato da regole puramente informali? Per rispondere a tale domanda, il presente articolo indica innanzitutto come le condizioni del Centro Sociocomunitario Cañada Real Galiana siano piuttosto diverse da quelle di altri progetti per cui lo studio sostenne le esigenze di una comunità – a cui la Pubblica Amministrazione non propose alcuna soluzione – o utilizzò l'arte per raccogliere materiali e sperimentare metodologie tecniche e partecipative. Per tracciare alcune delle pratiche della cura emerse durante la costruzione, condivido sette delle dodici clausole sociali concepite da Recetas Urbanas all'interno di una cornice analitica composta dal "modello in quattro fasi" e dai quattro elementi etici della cura fissati da Joan Tronto. Per concludere, dimostrerò come gli strumenti attualmente a disposizione della Pubblica Amministrazione abbiano comportato un disinteresse della cura verso gli spazi informali attraverso particolari forme di intervento.



Recetas Urbanas, Centro Sociocomunitario Cañada Real Galiana, Madrid. Frames of the documentary | Fotogrammi del documentario *Permitido el paso* di Recetas Urbanas and | e Juan Gabriel Pelegrina, 2018-2019.

Nella selva dell'emarginazione: Recetas Urbanas e il Centro Sociocomunitario Cañada Real Galiana

Cañada Real Galiana and the Centro Sociocomunitario
The name Cañada Real was originally used to designate cattle trails created around the 18th century reserved for the transit of animals between different parts of Spain. On the 1960s and 1970s there were some modifications on the law that regulated the use of the Cañada Real, allowing the construction of small houses for the storage of farming tools. At first, such modification did not alter the territory, as the number of constructions were low and quite disperse. However, in a large section, specially the one traversing the city of Madrid, the increase of illegal self-constructed buildings aroused alarmingly. To differentiate this specific trail from the rest, this section was named Cañada Real Galiana. In the last ten years, the number of buildings and inhabitants in Cañada Real Galiana has been barbarously increasing, estimating a current population of 8628 inhabitants, from which 2500 are minors.

In June 2009, the regional governments of the Community of Madrid and the central government of Spain agreed to change the consideration of Cañada Real Galiana from a protected cattle trail to an illegally urbanised land. It was in May 2017 when the administration signed the Regional Pact for Cañada Real Galiana. Its main aim was to give solutions to an area in which a high percentage of people lives in intolerable conditions of insalubrity and insecurity, and more than 80% of the neighbours have a precarious access to basic services. The absence of the infrastructure and equipment, the lack of green areas, the need of recreational and meeting spaces, and the great environment deterioration are some of the problems mentioned repeatedly, both by the neighbours as by the professionals working in Cañada Real Galiana. Its current situation derives from a context of constant institutional abandonment and a systematic vulnerability of basic rights.

In 2019, the city council of Madrid agreed on the need to construct a socio-communitarian centre in the area. The Municipal Company of Housing and Ground (EMVS) was responsible in this case for the contractual parameters and the publication of the public tender. After

Cañada Real Galiana e il Centro Sociocomunitario
Intorno al XVIII secolo il nome Cañada Real è originariamente utilizzato per designare i percorsi per il bestiame, riservati al transito di animali provenienti dalle diverse regioni della Spagna. Negli anni Sessanta e Settanta alcune modifiche alla legge che regola l'uso della Cañada Real permettono la costruzione di piccole case per lo stoccaggio di attrezzi agricoli. Inizialmente, tale modifica non altera il territorio, poiché le costruzioni sono poco numerose e abbastanza distanziate. Tuttavia, su di una vasta area, in particolare quella che attraversa la città di Madrid, il numero di edifici autocostruiti illegalmente aumenta in maniera preoccupante. Per differenziarlo dagli altri tracciati, questo tratto viene rinominato Cañada Real Galiana. Negli ultimi dieci anni, il numero di edifici e di abitanti nella Cañada Real Galiana è aumentato drasticamente, con una popolazione attuale stimata di 8628 abitanti, di cui 2500 minori.

Nel giugno 2009, le amministrazioni regionali della Comunità di Madrid e il governo centrale spagnolo decidono di comune accordo di considerare la Cañada Real Galiana non più come un sentiero protetto per il bestiame ma come un territorio illegalmente urbanizzato. Nel maggio 2017 l'Amministrazione firma il Patto Regionale per la Cañada Real Galiana. L'obiettivo principale è quello di fornire soluzioni per un'area in cui un'alta percentuale di persone vive in condizioni inaccettabili, nella totale mancanza di salubrità e sicurezza e in cui oltre l'80% dei residenti ha un accesso limitato ai servizi di base. L'assenza di infrastrutture e attrezzature, la mancanza di aree verdi, la necessità di spazi ricreativi e di incontro e il notevole degrado ambientale sono solo alcuni dei problemi più volte menzionati, sia dagli abitanti delle zone limitrofe, sia dai professionisti che lavorano nella Cañada Real Galiana. La situazione attuale deriva da un contesto di costante abbandono istituzionale e da una sistematica vulnerabilità dei diritti fondamentali.

Nel 2019, il Consiglio Comunale di Madrid conviene sulla necessità di realizzare un centro socio-ricreativo nell'area. L'azienda municipale per l'edilizia abitativa e il territorio (Emvs) è responsabile dei parametri contrattuali

the tender got deserted twice, the City Council of Madrid proposed Recetas Urbanas to submit a project. To that extent, the studio configured a proposal which, besides justifying economic and technical efficiency, included twelve social clauses: identification, education, inclusion, resources, environmental sustainability, shared assignment, flexibility, events, saving, maintenance, fractal dimension, evaluation and publication. As Cirugeda adds, 'all the social clauses that the methodology implements, and which were included in the technical specifications, make this project much more surprising, risky and effective'.

Ultimately, and with no existent or previous legal contractual examples that could be used for a project of these characteristics, the contract signed between Recetas Urbanas, who had to create a Temporary Union of Companies with RH Estructuras, and EMVS was the same one used for the supply of prefabricated and/or industrialised, removable and transportable modules. That meant that the project was obliged to function within an execution time of five months and was compelled to include specific technical clauses and protocols. One of the most important details to highlight already at this point is how the twelve social clauses included in the technical specifications by Recetas Urbanas were not included in the contract.

The Four-Phase Model for Effective Caring

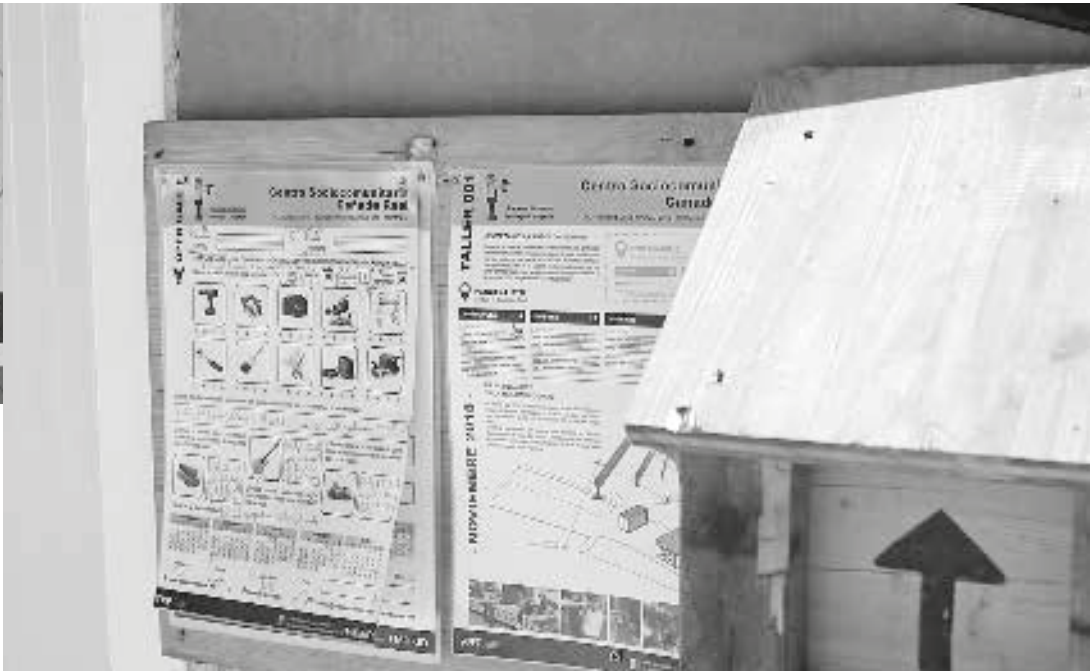
Since the last three decades, there has been a growing interest on using the term 'care' to address the labour involved in ensuring the well-being of a community. At a broader scale, the interchangeable use of care in a variety of fields has transformed the term into a slippery concept of theorisation, as it is extremely dependent on the perspectives used to evaluate it. One of the theories build around care since the 1980s by feminisms is that which relates with a form of ethics. Much of this work has been inspired by the work of Carol Gilligan and Joan Tronto, who understand care not as virtue, but rather as a practice. As defined by Tronto and Berenice Fisher, caring is 'a species activity that includes everything that we do to maintain, continue, and repair

e della pubblicazione del bando di gara. Dopo che, per due volte, la gara non ha partecipanti, il Consiglio Comunale di Madrid propone a Recetas Urbanas di presentare un progetto. A tal fine, lo studio dà vita a una proposta che, oltre a giustificare l'efficienza economica e tecnica, include dodici clausole sociali: identificazione, istruzione, inclusione, risorse, sostenibilità ambientale, missione condivisa, flessibilità, eventi, risparmio, manutenzione, dimensione frattuale, valutazione e divulgazione. Come dichiara Cirugeda, "tutte le clausole sociali messe in atto dalla metodologia e incluse nelle specifiche tecniche rendono questo progetto molto più sorprendente, rischioso e concreto".

Fondamentalmente, e senza l'esistenza di esempi contrattuali legali da utilizzare per un progetto avente tali caratteristiche, il contratto firmato tra l'Emvs e Recetas Urbanas, che si ritrova costretta a creare un'associazione temporanea di imprese con RH Estructuras, è identico a quello utilizzato per la fornitura di moduli rimovibili e trasportabili, prefabbricati e/o industrializzati. Ciò comporta l'obbligo di esecuzione del progetto nell'arco di cinque mesi e di inclusione di clausole e protocolli tecnici specifici. Uno dei dettagli più importanti da evidenziare, arrivati a questo punto, è come le dodici clausole sociali incluse nelle specifiche tecniche di Recetas Urbanas non siano state incluse nel contratto.

Il modello in quattro fasi per la cura

Negli ultimi tre decenni, si è assistito a un crescente utilizzo del termine "cura", quando si prendono in considerazione gli sforzi fatti per garantire il benessere di una comunità. Su una scala più ampia, l'uso intercambiabile di cura in una varietà di campi ha trasformato tale termine in un concetto sfuggente di teorizzazione, in quanto estremamente dipendente dalle prospettive utilizzate per la sua valutazione. Una delle teorie sviluppate a partire dagli anni Ottanta attorno al concetto di cura da parte dei movimenti femministi è quella legata a una forma di etica. Gran parte di questo lavoro è stato ispirato dalle opere di Carol Gilligan e Joan Tronto, che considerano la cura non come una virtù, ma piuttosto come una pratica. Nella definizione di Tronto e Berenice Fisher, la cura



our “world” so that we can live in it as well as possible. That world includes our bodies, ourselves, and our environment, all of which we seek to interweave in a complex, life sustaining web”³.

Tronto makes it clear that care cannot be achieved through good intentions alone, but can only be considered when these good intentions have had some kind of effect on the care receiver. However, care ethicists are well aware that care often takes place under oppressive conditions, and thus a special attention is made to the capacity of care practices to obscure power relations⁴. Taking this fact into serious consideration, there has been a huge effort from care ethicists since the 1990s to conceive analytical frameworks able to trace forms of oppression and dependency through the analysis of emotional and affective practices.

Advocating for the need to conceive a model to empirically test and apply ethics of care in our daily practices and institutional relations, Tronto developed a model based on four phases of caring and four ethical elements necessary for effective caring. In it, Tronto outlined four-phases in which caring takes place – ‘caring-about’, ‘taking care of’, ‘care-giving’ and ‘care-receiving’⁵ – and four ethical elements of caring – attentiveness, responsibility, competence and responsiveness⁶. Feminist authors such as Elisabeth Conradi has worked on a correlation between Tronto’s phases of care and the four ethical elements of caring⁷. Her model relates ‘caring about’ with the element of attentiveness, ‘take care of’ with responsibility, ‘care-giving’ with competence, and ‘care-receiving’ with responsiveness. Departing from such correlation, I use next section to explore seven⁸ of the twelve social clauses conceived by Recetas Urbanas through the lenses of this specific model. By doing so, my aim is to locate caring practices in connection to particular attitudes or actions.

Applying Ethics of Care: The Centro Sociocomunitario
When addressing phase one of Tronto’s four-phase model, which corresponds to ‘caring-about’ and the ethical attitude of attentiveness, I would like to recall the social clause of *identification*. Within Recetas

è “un’attività di specie che include tutto ciò che facciamo per mantenere, salvaguardare e riparare il nostro ‘mondo’ così da potervi vivere al meglio. Questo mondo include i nostri stessi corpi e l’ambiente in cui viviamo, elementi che cerchiamo di intrecciare in una singola, complessa rete capace di sostenere la vita”³.

Tronto indica chiaramente che la cura non può essere realizzata solo attraverso le buone intenzioni, ma può essere presa in considerazione solo quando tali buone intenzioni abbiano avuto un effetto sul destinatario della cura stessa. Tuttavia, coloro che si occupano di etica della cura sono ben consapevoli del fatto che la cura spesso avvenga in condizioni opprimenti e, pertanto, si presta particolare attenzione alla portata delle pratiche della cura per occultare relazioni di potere⁴. Prendendo in seria considerazione questa circostanza, dagli anni Novanta si registra un grande sforzo da parte degli studiosi di etica della cura per concepire strutture analitiche in grado di tracciare forme di oppressione e dipendenza attraverso l’analisi di pratiche emotive e affettive.

Sostenendo la necessità di testare empiricamente e applicare l’etica della cura nelle nostre pratiche quotidiane e nelle relazioni istituzionali, Tronto sviluppa un modello basato su quattro fasi (“interessarsi a”, “prendersi cura di”, “prestare cura”, “ricevere cura”⁵) e quattro elementi etici (attenzione, responsabilità, competenza, reattività⁶). Tra le autrici femministe, Elisabeth Conradi ha esaminato la correlazione tra le quattro fasi e i quattro elementi etici della cura formulati da Tronto⁷, associando l’“interessarsi a” all’attenzione, il “prendersi cura di” alla responsabilità, il “prestare cura” alla competenza e il “ricevere cura” alla reattività. Partendo da tale correlazione, nella sezione successiva esploro sette⁸ delle dodici clausole sociali concepite da Recetas Urbanas attraverso la lente di questo specifico modello. In tal modo, il mio obiettivo è quello di individuare pratiche della cura in relazione a particolari comportamenti o azioni.

Applicare l’etica della cura: il Centro Sociocomunitario
Nell’affrontare la prima fase del modello in quattro fasi di Tronto, corrispondente all’“interessarsi a” e all’attenzione,

Urbanas’ usual forms of operating, *identification* relates to the diagnose of the diversity existent within formally and informally constituted spaces. As one of the members of Recetas Urbanas argue ‘bearing in mind that many of the residents of Cañada Real Galiana do not have internet access, we went door to door before the work began, explaining the nature of the project. However, the distances here are very long [...]. And we didn’t count with the time necessary to really spread the word throughout the different communities inhabiting the territory”⁹.

Being attentive and identifying the needs of a concrete community is crucial when caring for their participation. As indicated by Tronto, if the project fails to identify and recognise those needs, the community may not experience caring¹⁰. As extracted from the quote above, the space necessary to ‘care about’, and thus to be attentive to the needs of the community suffered by the constrain of time. It is important to point out, nonetheless, how the work from the studio started before 17 November 2019, which is the starting day stipulated in the contract. Already since July 2019 Recetas Urbanas was working on a draft for the project in collaboration with entities, associations and neighbours of Cañada Real Galiana. That previous work, however, was not included in the contract or considered in the overall budget of the project. In total, the studio dedicated more than eight months of intense work, even if in the contract it states that the execution time was of five months.

The will ‘to take care of’, which would correspond with the second phase of caring, is an important aspect for practices concerned at demonstrating a caring orientation. Here, I would like to recall the social clauses of *inclusion*, *events* and *education*. As argued, the construction of the Centro Sociocomunitario was included in the section for ‘social integration’ of the Regional Pact. Henceforth Recetas Urbanas felt a responsibility to respond and react to the segregation between the different communities, concentrating primarily on the integration of women and children. To do so, and being aware how, although sharing common challenges, the communities inhabiting Cañada Real

vorrei ricordare la clausola sociale dell’*identificazione*. All’interno delle consuete forme operative di Recetas Urbanas, l’*identificazione* si riferisce alla diagnosi delle diversità esistenti all’interno di spazi formali e informali. Come sostiene uno dei membri di Recetas Urbanas: “tenendo presente che molti dei residenti di Cañada Real Galiana non hanno accesso a Internet, siamo andati di porta in porta prima dell’inizio dei lavori, spiegando la natura del progetto. Tuttavia, le distanze qui sono notevoli [...]. E non abbiamo considerato il tempo necessario a divulgare ampiamente la notizia a tutte le diverse comunità presenti sul territorio”⁹.

Prestare attenzione e identificare i bisogni di una comunità consolidata è fondamentale quando sussiste l’interesse di coinvolgerla in processi partecipativi. Come indicato da Tronto, se il progetto non riesce a identificare e a riconoscere tali esigenze, la comunità potrebbe non avvertire l’azione della cura¹⁰. Come riportato, lo spazio richiesto dall’“interessarsi a”, e, di conseguenza, dall’attenzione ai bisogni della comunità è soggetto a vincoli di tempo. È importante sottolineare, tuttavia, che i lavori dello studio iniziano prima del 17 novembre 2019, ovvero il giorno di inizio previsto dal contratto. Già da luglio 2019 Recetas Urbanas comincia a lavorare a una bozza di progetto in collaborazione con istituzioni, associazioni e con gli abitanti delle zone limitrofe alla Cañada Real Galiana. I lavori eseguiti precedentemente, tuttavia, non sono inclusi nel contratto o considerati nel bilancio complessivo del progetto. In totale, lo studio lavora intensamente per più di otto mesi, anche se nel contratto è riportato un tempo di esecuzione di cinque mesi.

La volontà di “prendersi cura di”, che corrisponderebbe alla seconda fase, è un aspetto importante per le pratiche atte a dimostrare un orientamento alla cura. In questo caso, vorrei ricordare le clausole sociali di *inclusione*, *eventi* e *educazione*. Come argomentato, la costruzione del Centro Sociocomunitario è inclusa nella sezione “integrazione sociale” del Patto Regionale. Da quel momento, Recetas Urbanas si sente in dovere di rispondere e reagire all’isolamento presente tra le diverse comunità, concentrandosi principalmente sull’integrazione di donne e bambini. Per



Galiana are guided by different social, ideological, identitarian and cultural structures of meaning, the will was to implement a ‘women’s day’ within the weekly schedule. By doing so, the aim was to create a gender-specific space to instigate conversations, behaviours and practices that otherwise may not happen. Certain spaces and practices have been culturally and politically categorised as either male or female. The exclusion of women from construction or self-construction responds to specific power dynamics that codify female and male behaviour in certain social structures and spaces.

Though ‘women’s day’ had two or three successful calls, it was ultimately omitted. As one of the collaborators of Recetas Urbanas discussed ‘due to the contractual constraints, it was necessary to cancel the day altogether. We had to finish constructing the parts that were missing on time. [...] I have the feeling that the women inhabiting Cañada Real Galiana have done a lot, but not in the ways, and with the visibility, that we would have wanted’¹¹.

The theory of ethics of care indicates how good care is aimed at providing as much sense as possible of independency and safeness to the agent, the community or the institution that is being taken care for. To consider, first and foremost, the context in which the care receiver is embedded, as well as its specific social and political conditions, becomes thereafter crucial for the care giver. A form of operation that was not favoured by the conditions stipulated in the contract. As Cirugeda discusses himself, ‘the administration has no tools for this kind of projects yet. What we didn’t get paid by the tender was precisely to talk with the people, to engage with the community. They just paid for the building’¹².

The third phase, which relates to care-giving and competence, is related here to the clauses of *shared assignment* and *recycled resources*. As Cirugeda exposes, ‘we have brought 80,000 euros in construction material from Art Basel for the construction of the Centro in Cañada Real Galiana’¹³. The use of recycled material is a basic source for the sustainability and effectiveness of Recetas Urbanas’ practice. It

fare ciò – con la consapevolezza che le comunità che abitano nella Cañada Real Galiana sono guidate da strutture sociali, ideologiche, identitarie e culturali diverse, sebbene condividano sfide comuni – si inserisce all’interno del programma settimanale un “giorno delle donne”. L’obiettivo è creare uno spazio di genere per stimolare conversazioni, comportamenti e pratiche che altrimenti non avrebbero modo di manifestarsi. Alcuni spazi e pratiche sono classificati culturalmente e politicamente come maschili o femminili. L’esclusione delle donne dalla costruzione o dall’auto-costruzione risponde a specifiche dinamiche di potere che codificano il comportamento femminile e maschile in determinate strutture e spazi sociali.

Sebbene il “giorno delle donne” abbia due o tre richiami positivi, viene definitivamente cancellato. Come osserva uno dei collaboratori di Recetas Urbanas: “a causa di vincoli contrattuali, è stato necessario annullare del tutto quella giornata. Dovevamo terminare in tempo la costruzione delle parti mancanti. [...] Ho la sensazione che le donne che abitano nella Cañada Real Galiana abbiano fatto molto, ma non nei modi e con la visibilità che avremmo voluto”¹¹.

La teoria dell’etica della cura indica quanto una buona cura sia mirata a fornire il maggior senso possibile di indipendenza e sicurezza all’operatore, alla comunità o all’istituzione di cui ci si prende cura. Diventa quindi cruciale, per chi presta la cura, considerare in primo luogo il contesto in cui è integrato chi la riceve, così come le sue specifiche condizioni sociali e politiche. Una forma operativa che non è stata favorita dalle condizioni stabilite nel contratto. Come spiega lo stesso Cirugeda: “L’Amministrazione Pubblica non dispone ancora degli strumenti per questo tipo di progetti. Ciò per cui il bando pubblico non prevedeva alcun pagamento è stato proprio parlare con la gente, impegnarsi con la comunità. Siamo stati pagati solo per l’edificio”¹².

La terza fase, che si collega al “prestare cura” e alla competenza, è qui collegata alle clausole di *missione condivisa* e *risorse recuperate*. Come dichiara Cirugeda: “Abbiamo portato 80.000 euro di materiale edile da Art Basel per la costruzione del Centro”¹³. L’uso di materiale di recupero è una fonte imprescindibile per la sostenibilità e l’efficacia

cannot be ignored how, due to their long trajectory and experience, they have nowadays constituted a solid network that tactically moves material from one side to the other, as well as sustains social networks composed by collectives, activists and civil society at large¹⁴. Empirical details able to exemplify this is how the construction of the Centro counted with 1191 participants from 25 different countries, many of which were repeaters of Recetas Urbanas’ projects.

Ethics of care strongly suggest how by executing competent strategies and methodologies, the caregiver will be seen as caring from the care receiver perspective. In this case, the fact that much of the participants decided to engage once more with Recetas Urbanas gives information about the effectiveness of their methodologies within other contexts and conditions. Ultimately, it was Recetas Urbanas’ trajectory what benefited the high number of participation and not the conditions or the parameters offered by the contractor.

The last phase of Tronto’s ‘four-phase model of caring’ helps analysing till which extent the relationship between the care receiver and the care giver has stimulated responsiveness, which I relate here to the social clause of *flexibility*. This last phase accentuates the reciprocal nature of care, as care-receiving responds to the reaction to the caring practices effectuated by the care giver. As Tronto herself states, responsiveness does not directly correspond to reciprocity, ‘responsiveness signals an important moral problem within care: by its nature, care is concerned with conditions of vulnerability and inequality’¹⁵. As one of the collaborators of Recetas Urbanas argued, ‘in Cañada Real Galiana, for example, the neighbours may not have participated in the construction, but we definitely created personal ties’¹⁶.

In this quote, it is drawn how affective and emotional interactions between the studio and the community of Cañada Real Galiana did happen at many levels. Indeed, feeling both the physical and emotional effort that the entire team of Recetas Urbanas was putting daily made the nearest neighbours, and specifically women, bring plates of warm food for the people involved in the construction. This translated

del lavoro di Recetas Urbanas. Non si può ignorare come a oggi, grazie alla loro grande esperienza, abbiano costituito una solida rete che sposta tatticamente materiale da un luogo all’altro, oltre a sostenere i social network di cui fanno parte collettivi, attivisti e la società civile in generale¹⁴. Un dettaglio empirico in grado di darne un esempio è il fatto che la costruzione del Centro contava 1191 partecipanti provenienti da 25 paesi diversi, molti dei quali avevano già collaborato a progetti di Recetas Urbanas.

L’etica della cura suggerisce con fermezza che, attraverso l’esecuzione di strategie e metodologie responsabili, colui che “presta cura” sarà percepito come premuroso da colui che la riceve. In questo caso, il fatto che molti dei partecipanti abbiano deciso di impegnarsi ancora una volta con Recetas Urbanas fornisce informazioni riguardo all’efficacia delle metodologie dello studio all’interno di altri contesti. In definitiva, è stata la pratica di Recetas Urbanas a beneficiare dell’elevato numero di partecipanti e non le condizioni o i parametri offerti dal committente.

L’ultima delle “quattro fasi della cura” di Tronto permette di analizzare fino a che punto la relazione tra chi presta e chi “riceve cura” abbia stimolato la reattività, che collego qui alla clausola sociale della *flessibilità*. Quest’ultima fase accentua la natura bilaterale della cura, in quanto chi la riceve risponde per reazione alle pratiche della cura messe in atto da colui che le presta. Come afferma la stessa Tronto, la reattività non corrisponde direttamente alla reciprocità, “la reattività segnala un importante problema morale insito nella cura: per sua natura, essa fa riferimento a condizioni di vulnerabilità e disuguaglianza”¹⁵. Secondo quanto affermato da uno dei collaboratori di Recetas Urbanas, “nella Cañada Real Galiana, ad esempio, non tutti i residenti potrebbero aver partecipato alla costruzione, ma abbiamo sicuramente creato legami personali”¹⁶.

In questa dichiarazione è dimostrato come le interazioni affettive ed emotive tra lo studio e la comunità della Cañada Real Galiana interessino vari livelli. In effetti, percependo lo sforzo fisico ed emotivo che l’intera squadra di Recetas Urbanas mette in campo quotidianamente, coloro che vivono in prossimità del Centro, e in particolar



into a beautiful exchange of food and kitchen utilities among the different parties. Effective caring requires of certain attitudes and skills that have to do with the capacity to empathise with the context and social conditions surrounding what is being cared for. Relational flexibility and responsibility reinforce a sense of openness and enhance interchangeability among the care receiver and the care giver.

Furthermore, and although the main interest of this paper has not been to primarily question how the physical structure of the building was designed but rather locate caring practices in connection to particular attitudes or actions during its construction process, it is necessary to bring forward how the architectural design of the Centro Sociocomunitario did suffer from minor changes due to its participatory nature. In other words, though the formal choice of the building was primarily given by Recetas Urbanas, the flexibility of their participatory processes allowed integrating changes in its formal structure, such as building a sunshade with recycled chairs in one of its modules. Definitely, a further study should asses more in detail which were the changes made in the physical structure of the Centro and how the processes by which the decisions for changes were made relate to the caring practices drawn throughout this text.

Discussion
The analysis of care and mutual aid have occupied a marginal place in social research and even more obviated in architectural research. Its invisibility and conceptual ambiguity make care dilute in relationships of various kind, and mitigates the central role that can acquire in the well-functioning of cooperative models and ‘structures of socialisation’ such as the one fostered by Recetas Urbanas. To that extent, and throughout the text, it has been demonstrated the importance that the social domain has in the practice of Recetas Urbanas and how public finances have led to a reduction in the maintenance and redevelopment of the urban with a consequent abandonment and diminished care for informally constituted spaces.

modo le donne, offrono pasti caldi alle persone coinvolte nella costruzione. Ciò si traduce in un generoso scambio di cibo e utensili da cucina tra le diverse parti. Una cura efficace richiede determinati atteggiamenti e abilità in relazione alla capacità di entrare in empatia con il contesto e con le condizioni sociali di ciò che è l’oggetto della cura. La flessibilità e la responsabilità relazionali rafforzano il senso di apertura e migliorano l’intercambiabilità tra chi presta e chi riceve cura.

Inoltre, sebbene l’interesse principale di questo articolo non sia quello di interrogarsi principalmente su come sia stata progettata la struttura dell’edificio, ma piuttosto quello di individuare le pratiche della cura in relazione a particolari atteggiamenti o azioni durante il suo processo di costruzione, è opportuno sottolineare come la progettazione architettonica del Centro abbia subito lievi modifiche a causa della sua natura partecipativa. In altre parole, sebbene il progetto dell’edificio sia principalmente di Recetas Urbanas, la flessibilità dei processi partecipativi permette di operare alcuni cambiamenti, come la realizzazione di un *brise soleil* con sedie riciclate per uno dei moduli abitativi. Un ulteriore studio sarebbe sicuramente utile per valutare, nel dettaglio, le modifiche apportate alla struttura del Centro e quali relazioni siano riscontrabili tra le ragioni di tali modifiche e le pratiche della cura tracciate da questo testo.

Conclusioni
L’analisi della cura e dell’aiuto reciproco hanno occupato un posto marginale nella ricerca sociale e ancor più nella ricerca architettonica. La sua invisibilità e ambiguità concettuale rendono la cura indebolita da relazioni di vario tipo e mitigano il ruolo centrale che potrebbe acquisire per il buon funzionamento di modelli cooperativi e di “strutture di socializzazione” come quella promossa da Recetas Urbanas. In tal senso, il testo dimostra l’importanza che la prerogativa sociale ricopre nell’attività di Recetas Urbanas ed evidenzia come i finanziamenti pubblici abbiano portato a un declassamento della manutenzione e della riqualificazione del contesto urbano con conseguente abbandono e riduzione della cura per gli spazi informali.

As it has been discussed, the first and the second phase of care, that is ‘caring about’ and ‘taking care of’, were affected by the contractual parameters under which the project was embedded. That translates into how attentiveness and responsibility, as ethical elements of caring, couldn’t operate as desired due to the necessity to shorten the time destined to specific relational methodologies, giving priority to technical needs.

By mapping and tracing relations and practices of care-giving and care-receiving, which constitutes phase three and four, it has been discussed how a caring perspective can help avoiding the danger of cultural imposition which is quite common nowadays in participatory methodologies. In that sense, it is necessary to bear in mind how integration theories tend to foster ‘social integration’ as a gender or race-neutral process, which ends up favouring the legitimization of one cultural system over the other. As it has been demonstrated in the text, and though not included in the contractual form, social clauses became crucial in phases three and four, bringing competence and flexibility to the project. Ultimately, these social interactions affected the construction of a common space, which also brought variations in the architectural design of the building.

Ultimately, what enables ethics of care to be realised is its firmly location within fixed frameworks and its sensitivity to the complex intersections coexisting in different territories. This requirement in turn needs from an attentive and caring structure capable of providing flexible models and regulations. However, there is still no regulation or contractual forms capable of embracing the complexities of these processes and tend to ultimately leave aside their main ally: social clauses. The transformative effect that this way of constructing have can be much higher if work is put on the configuration of new legislation and contracting regulations capable of embracing the richness and complexity of spaces inhabited by marginalisation.

Come è stato discusso, la prima e la seconda fase del processo di cura, ovvero “interessarsi a” e “prendersi cura di”, sono state influenzate dai parametri contrattuali sui quali è stato impostato il progetto. Ciò si traduce nel fatto che l’attenzione e la responsabilità, in quanto elementi etici della cura, non potrebbero funzionare nel modo desiderato a causa della necessità di abbreviare il tempo destinato a specifiche metodologie relazionali, dando priorità a bisogni tecnici.

Classificando e rintracciando le relazioni e le pratiche insite nel ricevere e prestare cura, che costituiscono le fasi tre e quattro, si è discusso il modo in cui una prospettiva attenta possa aiutare a evitare il pericolo di imposizione culturale che, al giorno d’oggi, è abbastanza comune nelle metodologie partecipative. In tal senso, è necessario tenere presente come le teorie dell’integrazione tendano a favorire l’“integrazione sociale” come processo privo di discriminazione di genere o di razza, favorendo così la legittimazione di un sistema culturale su un altro. Come è stato dimostrato nell’articolo, e sebbene non incluse nella forma contrattuale, le clausole sociali sono diventate cruciali nelle fasi tre e quattro, apportando competenza e flessibilità al progetto. In definitiva, queste interazioni sociali hanno influenzato la costruzione di uno spazio comune, determinando anche variazioni sul progetto architettonico.

In ultima analisi, ciò che consente di realizzare l’etica della cura è la sua posizione ferma su strutture solide e la sua sensibilità verso le complesse intersezioni che coesistono in diversi territori. Questo requisito a sua volta necessita di una struttura attenta e solidale in grado di fornire modelli e regolamenti flessibili. Tuttavia, non esiste ancora alcuna regolamentazione o forma contrattuale in grado di prevedere la complessità di questi processi e si tende, in definitiva, a lasciare da parte il loro principale alleato: le clausole sociali. L’effetto trasformativo intrinseco a questo modo di costruire potrebbe essere molto più profondo qualora si lavori alla scrittura di nuove leggi e norme contrattuali in grado di includere la ricchezza e la complessità degli spazi dell’emarginazione.



1 S. Cirugeda, *Arquitecturas Colectivas*, in A. Benítez (ed. | a cura di), *Camiones, Contenedores, Colectivos*, Ediciones VIB[J], Sevilla 2009, pp. 38-47.

2 Interview of the author with | Intervista dell'autore a Santiago Cirugeda, 30 May | maggio 2020.

3 B. Fisher, J. Tronto, *Toward a Feminist Theory of Caring*, in E. Abel, M. Nelson (eds. | a cura di), *Circles of Care*, SUNY Press, Albany 1990, pp. 36-54.

4 V. Lawson, *Geographies of Care and Responsibility*, in “Annals of the Association of American Geographers”, vol. 97, no. 1, 2007, pp. 1-11.

5 Cf. | Cfr. J. Tronto, *Moral Boundaries. A Political Argument for an Ethic of Care*, Routledge, New York 1993, p. 165; tr. it. *Confini morali. Un argomento politico per l'etica della cura*, edited by | a cura di A. Facchi, Diabasis, Reggio Emilia 2006, p. 121.

6 Cf. | Cfr. *ibid.*

7 See | Si veda E. Conradi, *Redoing Care: Societal Transformation through Critical Practice*, in “Ethics and Social Welfare”, vol. 9, no. 2, 2015, pp. 113-129.

8 The seven social clauses used in this text correspond to those chosen by Recetas Urbanas themselves. | Le sette clausole sociali utilizzate in questo testo corrispondono a quelle designate da Recetas Urbanas.

9 Interview of the author with one of the collaborators of Recetas Urbanas, April 2019. | Intervista dell'autore a uno dei collaboratori di Recetas Urbanas, aprile 2019.

10 Cf. | Cfr. J. Tronto, *Moral Boundaries*, cit., p. 180; tr. it. *Confini morali*, cit., p. 136.

11 Interview of the author with one of the members of Recetas Urbanas, June 2019. | Intervista dell'autore a uno dei membri di Recetas Urbanas, giugno 2019.

12 Quote extracted from an interview published in | Citazione tratta da un'intervista pubblicata in “La Opinión de A Crouña”, 29 May | maggio 2019, <https://www.laopinioncoruna.es/coruna/2019/05/30/arquitecto-integracion/1406612.html>, accessed | consultato il 19/04/2020.

13 Quote extracted from an interview published in | Citazione tratta da un'intervista pubblicata in “La Voz de Galicia”, 19 July | luglio 2018, https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/coruna/2018/07/19/santiago-cirugeda-dos-anos-290-personas-construyeron-comedor-escolar/0003_201807H19C4991.htm, accessed | consultato il 19/04/2020.

14 I have addressed further the potentialities of these networks in | Ho avuto modo di trattare più approfonditamente le potenzialità di tali reti in L. García Díaz, *Precarity as a Common Foundation for Networks of Subsistence*, in “Art and Identity Politics”, vol. 19, December | dicembre 2018, pp. 165-180.

15 J. Tronto, *An Ethic of Care*, in R.O. Andreasen, A.E. Cudd (eds. | a cura di), *Feminist Theory: A Philosophical Anthology*, Blackwell Publishing, Oxford UK-Malden Mass. 2005, p. 260.

16 Interview of the author with | Intervista dell'autore a Recetas Urbanas, March | marzo 2019.

76 – 95 Dario Gentili, Federica Giardini
Selva e stato di natura: variazioni cinestesiche per il contemporaneo
Sylva and State of Nature: Kinesthetic Variations for the Contemporary

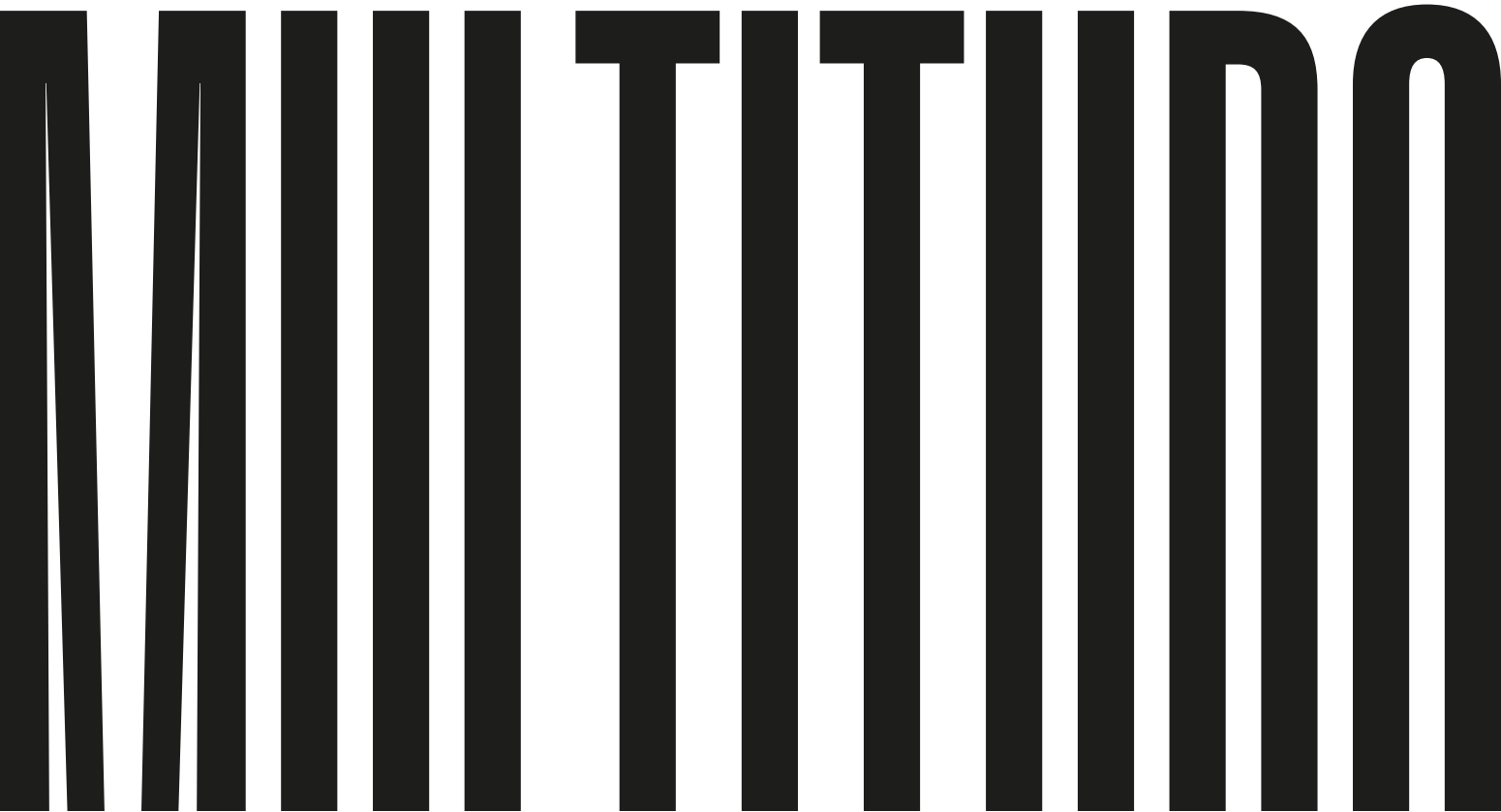
96 – 107 Emanuele Coccia
La natura comune. Oltre la città e la foresta
Common Nature. Beyond the City and the Forest

108 – 121 Nieves Mestre
Over-Designed Ecologies

122 – 134 Agostino De Rosa
Nel bosco, una notte, all'origine delle immagini
In the Woods, One Night, at the Origin of Images



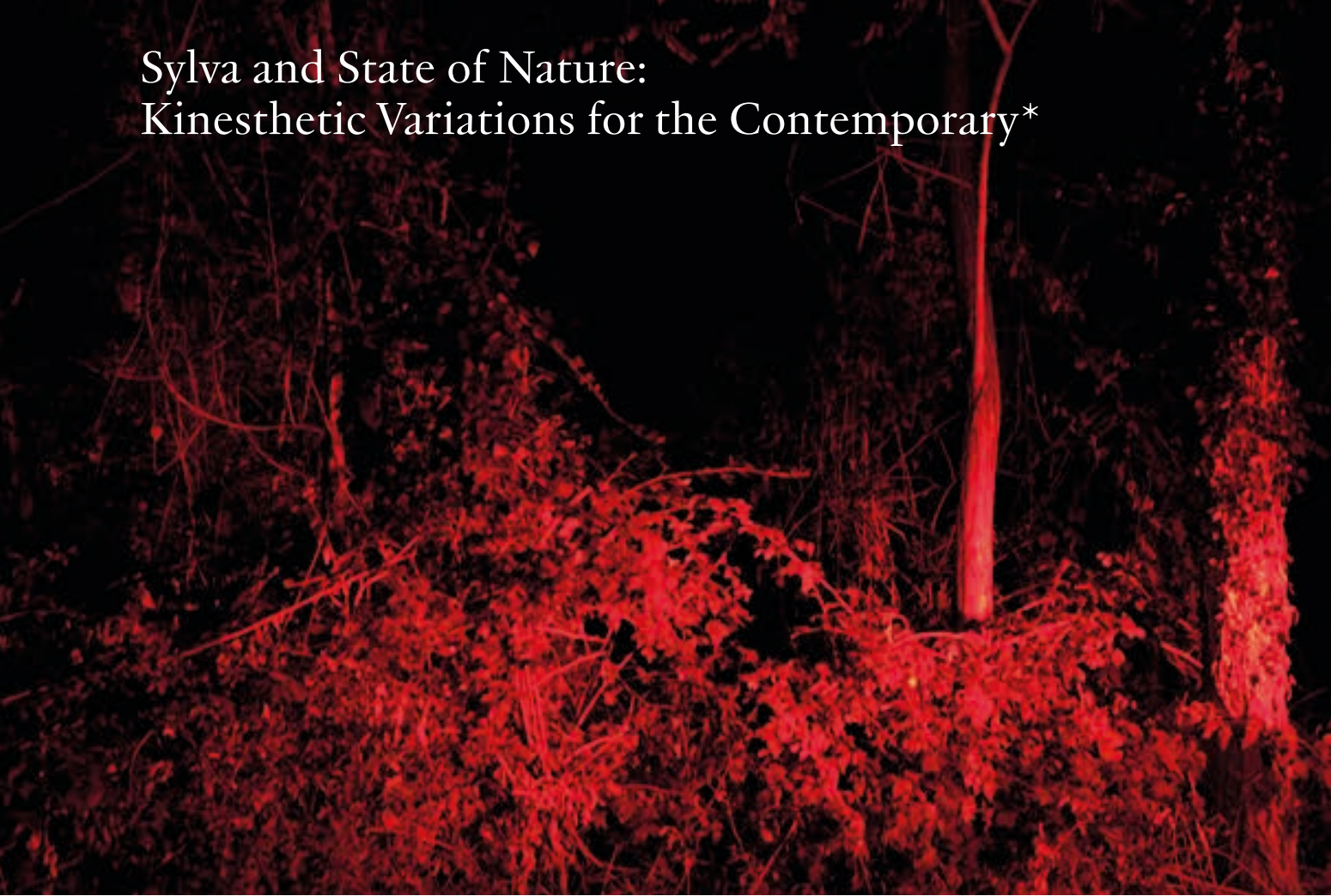
Selva e stato di natura:
variazioni cinestesiche per il contemporaneo*



Dario Gentili, Federica Giardini



Sylva and State of Nature:
Kinesthetic Variations for the Contemporary*



Saggi | Essays

77

Vesper | Nella selva



Domestico Selvatico. Ph. Sissi Cesira Roselli, 2019.

Negli studi contemporanei viene spesso utilizzata quella periodizzazione concettuale del canone filosofico occidentale che attribuirebbe al Moderno un impianto di tipo dualistico, basato su coppie oppositive: natura/cultura, corpo/ragione, antropologia/politica. In questo senso si è costruita la ricezione della filosofia di Thomas Hobbes che, nell’opporre lo stato di natura all’ordine politico, considera la prima una condizione ferina, di minaccia alla sopravvivenza, per la quale vengono prese a riferimento antropologico le società considerate all’epoca “primitive” o “selvagge”. La partizione dualistica opporrebbe dunque civiltà a barbarie, politica a condizione ingovernata, sicurezza a minaccia.

A un secondo sguardo, tuttavia, nel pensiero politico e filosofico moderno emergono questioni che articolano altrimenti il rapporto tra il familiare e l’estraneo, il ferino e l’umano, la conoscenza e l’ignoto – dal saggio *I cannibali* di Michel Montaigne alla *Ingens sylva* di Giambattista Vico, passando per la *Sylva sylvarum* di Francis Bacon. A corollario di questa articolazione, si intende sviluppare anche la dimensione antropologica in gioco in questi autori che ci offrono prospettive per il presente: la crisi appare come una perdita degli schemi di intelligibilità pratica – schemi di orientamento negli spazi reali e immaginari – che apre a ulteriori coordinate spaziali e simboliche. Riaprire l’immaginario antropologico delle modernità alternative nella tradizione europea può offrire strumenti per dispiegare il possibile delle passioni e disposizioni nel contemporaneo – il familiare non coincide con l’eminentemente desiderabile, l’ignoto non è sinonimo di minaccia, l’insicurezza si riapre alla plasticità dell’incertezza. Sulla scorta delle civiltà e del pensiero dell’antichità e di una modernità alternativa rispetto a quella divenuta canonica, chiamiamo *esperienza della selva* un approccio all’umano – alla civiltà, alla cultura, alla società civile, alle istituzioni politiche – che non ne stabilisce lo statuto in contrapposizione a un’alterità cosiddetta “naturale”, ma lo individua attraverso la dinamica della *soglia*: una dimensione di costante relazione, contatto e contaminazione.

1. Foresta e bosco

In principio, l’Europa si presentava come una grande, immensa foresta. Così, in *Il ramo d’oro*, James George Frazer immagina il paesaggio di quelle epoche remote: “agli albori della storia l’Europa era coperta di una immensa foresta primigenia, dove le sparse radure devono essere sembrate delle isolette in un oceano di verde”¹. Dando credito all’immagine di Frazer, la scena originaria della civiltà europea mostra una foresta, immensa e fitta, interrotta da radure: l’alternanza topografica che si sarebbe prodotta in seguito tra città e campagna avrebbe il suo precedente in quella tra radura e foresta – un’alternanza tutta interna alla dimensione naturale. La foresta primigenia non ha un fuori, tutt’al più

Dario Gentili, Federica Giardini	78	Vesper Wildness
----------------------------------	----	-----------------

Often used in contemporary studies is that conceptual periodisation of the Western philosophical canon that would attribute to the Modern a dualistic type of structure, based on opposing couples: nature/culture, body/reason, anthropology/politics. In this sense, the reception of the philosophy of Thomas Hobbes has been built, which considers – in opposing the state of nature to the political order – the former a feral condition, one of threat to survival, for which the societies at that time considered ‘primitive’ or ‘savage’ are taken as an anthropological reference. The dualistic partition would therefore oppose civilisation to barbarism, politics to an ungoverned condition, security to threat.

At a second glance, however, in modern political and philosophical thought, issues emerge that otherwise articulate the relationship between the familiar and the foreign, the feral and the human, knowledge and the unknown – from Michel Montaigne’s essay *Of Cannibals* to the *Ingens sylva* by Giambattista Vico, passing through Francis Bacon’s *Sylva sylvarum*. As a corollary of this articulation, it is also intended to develop the anthropological dimension at stake in these authors who offer us perspectives for the present: the crisis appears as a loss of

the schemes of practical intelligibility – schemes of orientation within real and imaginary spaces – that opens to further spatial and symbolic coordinates. Reopening the anthropological imaginary of the alternative modernities in the European tradition can offer tools for exploring the possible passions and dispositions in the contemporary – the familiar does not coincide with the eminently desirable, the unknown is not synonymous with threat, insecurity reopens to the plasticity of uncertainty. On the basis of the civilisations and thought of Antiquity and of an alternative modernity compared to that which has become canonical, we call the *experience of the sylva* an approach to the human – to civilisation, to culture, to civil society, to political institutions – that does not establish its statute as opposed to a so-called ‘natural’ otherness, but identifies it through the dynamics of the *threshold*: a dimension of constant relationship, contact and contamination.

1. Forest and Woods

In the beginning, Europe had the appearance of a large, immense forest. It is thus, in *The Golden Bough*, that James George Frazer imagines the landscape of those remote eras: ‘For at the dawn

una intermittenza discontinua di vuoti al suo interno. Allora non è probabilmente il termine “foresta” a poter denominare il dominio incontrastato della natura primigenia sul paesaggio – “foresta”, infatti, deriva dal latino *fores*, che significa “fuori”. Foresta è quanto sta al di fuori dello spazio antropizzato, quello spazio o dimensione che non prevede presenza umana. O meglio: foresta è quanto sta al di fuori di uno spazio ordinato dall’uomo, dove ha “sede” l’umano, dove questi ha organizzato il suo habitat. In prima istanza, dunque, la foresta non è definibile in quanto tale, ma come quello spazio indeterminato che si spalanca al di fuori delle porte della città (*fōris* significa appunto “porta”). Lo suggerisce inoltre il termine “forestiero”, che sta a indicare non soltanto colui che viene da fuori o è bandito dalla città, espulso fuori; forestiero è anche chi vive isolato, in solitudine, al di fuori della comunità umana e, pertanto, stando ad Aristotele², è di altra natura rispetto all’umano che per sua natura vive in comunità. Insomma, l’intero spettro semantico di “foresta” rimanda a un’alterità definibile esclusivamente per differenza rispetto all’umano e alla sua forma di vita organizzata e ordinata.

Nemmeno si può definire la natura delle origini come “bosco”, sebbene esso – al contrario di foresta – presenti alcune peculiarità proprie, sia cioè determinabile in sé stesso. Bosco, infatti, rimanda alla materia del “legname” (dall’antico germanico *buwisc*, da cui deriva il verbo *bauen*: costruire). In latino, diversi sono i termini riconducibili a “bosco”. Nel commento all’*Eneide*, il cosiddetto Servio Danielino distingue tra il termine *lucus*, che indica un insieme di alberi *cum religione* (ovvero di carattere sacro) e il termine *nemo*, a cui corrisponde una *composita multitudo arborum*, ovvero un insieme di alberi “ordinato” dall’uomo; e, infine, *silva*, dove la *multitudo arborum* è *diffusa et inculta*³. Su *silva* ci soffermeremo in seguito, restiamo dunque su *lucus* e *nemo*. *Lucus* significa originariamente “radura”, un’apertura nella fitta oscurità del bosco dove penetra e si distende la luce (per alcuni, *lucus* deriva da *lux*). Tale radura non è esclusivamente naturale, ma può anche essere ricavata dall’azione umana. Almeno ai primordi, tale disboscamento risponde a finalità culturali e sacre. Seppure prodotto dal disboscamento, la sacralità del *lucus* è legata immediatamente al luogo stesso⁴; successivamente, tuttavia, il *lucus* ha finito per rappresentare un vero e proprio santuario, un primordiale manufatto architettonico⁵. Lo suggerisce lo stesso Frazer: “Da un esame delle parole teutoniche significanti ‘tempio’ il Grimm ha dimostrato che probabilmente tra i Germani i più antichi santuari non erano che boschi naturali. [...] Tra i Celti, il culto delle querce dei Druidi è familiare a ognuno, e la loro antica parola per santuario sembra identica nell’origine e nel significato al latino *nemus*, bosco o radura nel bosco”⁶. Si potrebbe allora sostenere che il *lucus* è la radura che si apre in un *nemus* accessibile all’uomo.

Vengo dunque al significato di *nemo*, che è strettamente connesso a quello di *lucus*. I due termini non identificherebbero due tipologie diverse di bosco, bensì determinerebbero il bosco in quanto complementarietà di *lucus* e *nemo*. È al *nemo* che, infatti, fa riferimento

Saggi Essays	79	Vesper Nella selva
--------------	----	--------------------

of history Europe was covered with immense primaeval forests, in which the scattered clearings must have appeared like islets in an ocean of green”¹. Giving credence to Frazer’s image, the original scene of European civilisation shows a forest, immense and dense, interrupted by clearings: the topographical alternation that would later occur between the city and the countryside would have its precedent in the distinction between clearing and forest – an alternation totally within the natural dimension. The primaeval forest does not have an outside, at most, there is a discontinuous intermittency of voids within it. Thus, it is probably not the term ‘forest’ that can give a name to the undisputed domain of primaeval nature over the landscape – ‘forest’, in fact, comes from the Latin *fores*, which means ‘outside’. Forest is what lies outside the anthropised space, that space or dimension that does not foresee human presence. Or rather: forest is whatever is located outside a man-ordered space, where humans have a ‘base’, where they have organised their habitat. In the first instance, therefore, the forest is not definable as such, but

as that indeterminate space that opens up outside the city gates (*fōris* means precisely ‘door’). It is also suggested by the term ‘foreigner’, which means not only the one who comes from outside or is banished from the city, expelled outside of it; foreigner is also someone who lives in isolation, in solitude, outside the human community and, therefore, according to Aristotle², is of a different nature compared to the human, who by its very nature lives in community. In short, the entire semantic spectrum of ‘forest’ refers to an otherness that can be defined solely by the difference in regard to the human and its organised and orderly form of life.

Nor can one define the nature of the origins as ‘woods’, although it – as opposed to forest – has some peculiarities of its own, that is, it can be determined in itself. Woods, in fact, refers to the matter of ‘wood’ (from the ancient Germanic *buwisc*, from which the verb *bauen* derives, with a meaning of ‘to build’). In Latin, there are several terms that can be traced back to ‘woods’. In the commentary on the *Aeneid*, the so-called

il culto di *Diana Nemorensis*, che si pensava dimorasse nel bosco presso il lago di Nemi. È a partire da questa figura – e da quella del “re del bosco” suo sposo – che Frazer ha sviluppato l’indagine antropologica di *Il ramo d’oro*, che tende proprio a individuare un nesso tra questo culto legato al bosco e agli alberi e l’istituzione politica della regalità. Insomma, la “sacralità” del bosco che caratterizza il *lucus* sembra in qualche modo riscontrarsi anche nel *nemo*; sarebbe quindi errato identificare unilateralmente il *lucus* con il sacro e il *nemo* con il profano, la sacralità si stabilisce piuttosto dal loro reciproco rapporto. Per chiarire tale rapporto, torna utile riferirsi ai due termini – ancora una duplicità – che in greco antico significano “bosco”: *àlsos* e *hyle*. *Àlsos* significa “bosco sacro”, mentre *hyle* “foresta selvatica”. *Hyle*, per metonimia, ha poi assunto il significato di “legno”, del “materiale” di cui è fatta la foresta, e ha finito per assumere – con Platone e soprattutto con Aristotele – il significato filosofico di “materia”: la materia amorfa a cui l’*eidòs*, l’idea, dà forma. L’assenza di forma della *hyle*, da dimensione mostruosa e pericolosa, è convertita in disponibilità alla messa in forma da parte del pensiero umano, che ha ormai trovato la sua dimora “naturale” nella *polis*. Da foresta selvatica, la *hyle* diventa legname per edificare la città e infine quella materia passiva e inerte su cui si esercita l’attività plasmatrice dell’essere umano. Altrettanto accade nel mondo latino, nel nesso tra *lucus* e *nemo*.

Le terribili punizioni in cui incorreva chi osava profanare il bosco sacro – anche soltanto strappando un ramo di un albero, come ci ricorda Frazer – restituiscono solo in modo superficiale il senso della sacralità del bosco. Che siano o meno attestate storicamente, queste punizioni spesso raccapriccianti intendevano piuttosto scoraggiare un qualsiasi sfruttamento del bosco che non fosse veicolato dal rito; il rito, infatti, comportava una prima forma di ordinamento economico-giuridico dei boschi. Illuminante è a tal proposito l’interpretazione che Georges Dumézil fornisce della festa romana che deriva il suo nome proprio da *lucus*, la festa dei Lucaria:

anche se riconosciuti proprietà di un dio determinato, i boschi sacri erano tuttavia sotto certe condizioni accessibili all’azione profana, allo sfruttamento economico. I censori concedevano quelli che appartenevano allo Stato a degli appaltatori che, osservando rigide precauzioni religiose, ne estraevano del legname; il danaro così ricavato, che aveva in verità una destinazione religiosa, portava il nome di *lucar*.⁷

Inoltre, Dumézil riporta da Festo che il verbo *conlucare* significa “riempire il luogo di luce tagliando gli alberi raso terra”. Queste ulteriori precisazioni e informazioni (stavolta del tutto storiche) ci consentono ormai di poter definire il significato dei termini *lucus* e *nemo* e il loro rapporto. In origine, il *lucus* è la radura dove si raccoglievano gli uomini della foresta per trovare rifugio e qui costituivano le prime forme organizzate di comunità; nel tempo, la radura è divenuta il luogo dove la comunità celebrava i suoi riti religiosi

Dario Gentili, Federica Giardini	80	Vesper Wildness
----------------------------------	----	-----------------

Servio Danielino distinguishes between the term *lucus*, which indicates a set of trees *cum religione* (i.e. of sacred character); the term *nemo*, to which corresponds a *composita multitudo arborum*, that is, a grouping of trees ‘ordered’ by man; and finally, *silva*, where the *multitudo arborum* is *diffusa et inculta*³. We will reflect upon *silva* later; for now, let us focus on *lucus* and *nemo*. *Lucus* originally meant ‘clearing’, an opening in the dense darkness of the woods where the light penetrates and extends (for some, *lucus* comes from *lux*). Such a clearing is not exclusively natural but can also be derived from human action. At least in the primordial days, such a deforestation responds to purposes of the cult and the sacred. Although produced by deforestation, the sacredness of the *lucus* is immediately linked to the place itself⁴; later, however, the *lucus* ended up representing a true sanctuary, a primordial architectural artefact⁵. It is Frazer himself who suggests it: ‘From an examination of the Teutonic words for “temple” Grimm has made it probable that amongst the Germans the oldest sanctuaries were natural woods. [...] Amongst the Celts

the oak-worship of the Druids is familiar to every one, and their old word for sanctuary seems to be identical in origin and meaning with the Latin *nemus*, a grove or woodland glade⁶. One could then argue that the *lucus* is the clearing that opens in a *nemus* accessible to man.

We therefore come to the meaning of *nemo*, which is closely linked to that of *lucus*. The two terms would not identify two different types of woods, but instead would determine the woods in complementarity to *lucus* and *nemo*. It is to the *nemo* that, in fact, the cult of *Diana Nemorensis* refers, who was thought to dwell in the woods at Lake Nemi. It is from this figure – and that of the ‘king of the forest’ her husband – that Frazer has developed the anthropological investigation of *The Golden Bough*, which tends precisely to identify a link between this cult linked to the woods and trees and the political institution of royalty. In short, the ‘sacrality’ of the woods that characterises the *lucus* seems to be found in some way also in the *nemo*; it would therefore be wrong to unilaterally identify the *lucus* with the sacred and the *nemo*

per ottenere la protezione degli dei e propiziarsi il loro favore per disboscare i terreni circostanti e sfruttarli per il suo sostentamento: l’insediamento diventa così stanziale. Il *lucus* – la radura naturale in cui ha sede il primo insediamento – diventa allora, anche in memoria della fondazione della comunità, il “luogo sacro” dove è posto l’altare per i sacrifici e in seguito il tempio; mentre la radura che sorge dal disboscamento è il *nemo*: campo sfruttato per il pascolo, il legname, l’agricoltura, e per ulteriori insediamenti. Dovrebbe essere ormai chiaro come dalla dialettica tra *lucus* e *nemo* – tra natura sacra da tutelare e natura profana da sfruttare e conquistare – sorga la città. È questa la conclusione di Dumézil:

All’epoca in cui sono stati redatti i nostri testi, i disboscamenti avevano ormai solo il fine di aprire nuovi campi, di estendere la superficie coltivabile a vantaggio del potere che l’amministrava. Ma nei tempi più antichi, bisognava dare spazio non solo alle piante, ma anche agli uomini: l’insediamento nel Lazio ha sicuramente avuto luogo in gran parte mediante disboscamento. Non dimenticati, ma ormai ridotti, nei secoli di Catone, di Varrone, al rango di feste rurali ordinarie, i Lucaria dovevano aver avuto tutt’altro rilievo nei primi secoli di Roma.⁸

Il bosco rappresenta insomma la dialettica tra *lucus* e *nemo*, quella dialettica di sacro e profano a cui bisogna risalire per concepire l’origine della “città”, dello “spazio urbano”, che pertanto si definisce a partire dal disboscamento. Al di fuori delle porte della città non vi è dunque il bosco – il cui legname è la materia prima che costantemente attraversa quelle porte per entrare in città e edificarla – bensì la foresta e il forestiero o il fuori-legge, il quale non appartiene alla comunità ormai organizzata della città. A differenza della foresta, il bosco non presuppone la separazione tra naturale e umano, bensì rappresenta

Saggi Essays	81	Vesper Nella selva
--------------	----	--------------------

with the profane, the sacredness is established rather by their mutual relationship. To clarify this relationship, it is useful to refer to the two terms – again a duplicity – that in ancient Greek mean ‘woods’: *àlsos* and *hyle*. *Àlsos* means ‘sacred woods’, while *hyle* ‘wild forest’. *Hyle*, for metonymy, then assumed the meaning of ‘wood’, of the ‘material’ of which the forest is made, and ended up assuming – with Plato and especially with Aristotle – the philosophical meaning of ‘matter’: the amorphous matter to which the *eidòs*, the idea, gives form. The absence of form of the *hyle*, of monstrous and dangerous dimensions, is converted into a willingness to be put into shape by human thought, which has now found its ‘natural’ home in the *polis*. From wild forest, the *hyle* becomes timber to build the city and finally that passive and inert matter on which the shaping activity of the human being is practised. The same happens in the Latin world, in the nexus between *lucus* and *nemo*.

The terrible punishments meted out to those who dared to desecrate the sacred woods – even if only by breaking the branch of a tree, as Frazer reminds us – only superficially restore the forest’s sense of sacredness. Whether or not they have been historically attested, these often-gruesome punishments were intended to discourage any exploitation of the woods that was not connected to the rite; the rite, in fact, involved an initial form of economic and legal order of the woods. In this regard, Georges Dumézil’s interpretation of the Roman festival that derives its name precisely from *lucus*, the feast of *Lucaria*, is illuminating:

although recognised as the property of a specific god, the sacred woods were, nevertheless, under certain conditions accessible to profane action, to economic exploitation. The censors granted those that belonged to the State to contractors who, observing strict religious precautions, extracted the timber; the money thus obtained, which actually had a religious destination, bore the name of *lucar*.⁷

In addition, Dumézil reports from Festo that the verb *conlucare* means ‘to fill the place with light by cutting the trees down to the ground’. These additional clarifications and information (this time completely historical) allow us now to be able to

define the meaning of the terms *lucus* and *nemo* as well as their relationship. Originally, the *lucus* is the clearing where the people of the forest gathered to find refuge and here they constituted the first organised forms of community; over time, the clearing became the place where the community celebrated its religious rites in order to obtain the protection of the gods and propitiate their favour for the deforestation of the surrounding land and exploit it for its livelihood: the settlement thus becomes permanent. The *lucus* – the natural clearing where the first settlement is located – then becomes, also in memory of the foundation of the community, the ‘sacred place’ where the altar is placed for sacrifices and later the temple; while the clearing that arises from the deforestation is the *nemo*: an area used for grazing, timber, agriculture, and further settlements. It should now be clear how from the dialectic between *lucus* and *nemo* – between sacred nature to be protected and profane nature to be exploited and conquered – arises the city. This is Dumézil’s conclusion:

At the time of our texts being drafted, the deforestation was now only intended to open new fields, to extend the arable land for the benefit of the farm that administered it. But in the earliest times, it was necessary to give space not only to plants, but also to men: the settlement in Lazio certainly took place largely through deforestation. Not forgotten, but by then reduced, in the centuries of Cato, of Varro, to the rank of ordinary rural festivals, the Lucaria must have had a completely different prominence in the first centuries of Rome.⁸

In short, the woods represent the dialectic between *lucus* and *nemo*, the dialectic of sacred and profane that must be traced to conceive of the origin of the ‘city’, of the ‘urban space’, which is therefore defined starting from the act of deforestation. Beyond the city gates there is therefore not the woods – whose timber is the raw material that constantly crosses those gates to enter into the city and build it – but the forest and the foreigner or the outlaw, who does not belong to the community of the city that has by now organised itself. Unlike the forest, the woods do not presuppose the separation between natural and human, but represents the activation of that separation, its implementation.

l’attivazione di tale separazione, la sua messa in opera. Il bosco è lo spazio e la dimensione di quel rito che avvia un processo di civilizzazione, che inizia ad articolarsi in un linguaggio che, definendo, distingue e separa, ma al contempo pone in relazione.

Se tale relazione è inizialmente tutta interna alla dimensione naturale, diventa via via “governabile” dall’umano. Questa è la funzione fondamentale che svolge il rito. L’ha intuito Ludwig Wittgenstein, quando, sollecitato dalla lettura de *Il ramo d’oro* di Frazer, si è avventurato nei territori, apparentemente lontani dalla sua ricerca filosofica, dell’antropologia:

Non dev’essere stata una ragione da poco, anzi non può essere stata neppure una *ragione*, quella per cui certe razze umane hanno adorato la quercia, ma semplicemente il fatto che quelle razze e la quercia erano unite in una comunità di vita, e perciò si trovavano vicine non per scelta, ma per essere cresciute insieme [...]. Si potrebbe dire che non la loro unione (di quercia e di uomo) ha dato il pretesto per questi riti, ma in un certo senso la loro separazione.⁹

La ritualità attesta l’avvenuta “separazione” dell’umano e delle sue creazioni artificiali – dei prodotti della sua “tecnica”, sia questa agricola, artistica, architettonica o politica – dalla natura selvatica. Attraverso il rito, l’uomo si sottrae all’unità con la natura per poterla governare e gestire in base ai suoi scopi e a suo vantaggio, anche economico. E tuttavia, quando la separazione tra naturale e umano – a cui il rito assicurava comunque la relazione – si configurerà progressivamente nella contrapposizione tra natura e città, non si perderà affatto la topografia del rapporto tra radura e foresta, tra aperto e nascosto, tra luce e oscurità. Non sono forse radure l’*agorà* della *polis* e il foro romano, che configurano uno spazio aperto rispetto all’intrico delle strade e delle abitazioni circostanti? Anche nella città antica lo spazio della comunità, lo spazio della politica e del mercato, è libero e aperto: è una radura – attenzione, non una piazza perimetrata da edifici come lo sarà successivamente, ma un vero e proprio spiazzo amorfo. Il tempio stesso ricalca la topografia radura-bosco, con le colonne a rappresentare gli alberi che circondano lo spazio vuoto dove è collocata la statua del dio, in analogia con la radura originaria, al cui interno c’era l’albero sacro che fungeva da altare o da ara sacrificale. Ma le analogie non finiscono qui. La medesima topografia, infatti, è riscontrabile nel palazzo di Cnosso, la più importante testimonianza della civiltà minoica, dove il grande patio centrale rappresenta il “primitivo santuario naturale montano” e “la colonna ha sostituito l’albero come simbolo della divinità”¹⁰. Non è un caso che al palazzo di Cnosso e alla sua topografia siano connessi il tema del labirinto – un inestricabile sistema di cunicoli con al centro uno spazio vuoto – e il mito del Minotauro, che dimorava al centro



Domestico Selvatico. Ph. Sissi Cesira Roselli, 2019.

The forest is the space and dimension of that rite that initiates a process of civilisation, which begins to articulate itself in a language that, by defining, distinguishes and separates, but at the same time, places in relation.

If this relationship is initially all internal to the natural dimension, it gradually becomes ‘governable’ by the human. This is the fundamental function that the rite performs. Ludwig Wittgenstein sensed this when, prompted by the reading of Frazer’s *The Golden Bough*, he ventured into the territories, seemingly far from his philosophical research, of anthropology:

It could have been no insignificant reason – that is, no *reason* at all – for which certain races of man came to venerate the oak tree other than that they and the oak were united in a community of life, so that they came into being not by choice, but jointly [...]. One might say, it was not their union (of oak trees and humans) that occasioned these rites, but, in a certain sense, their separation.⁹

The ritual attests to the successful ‘separation’ of the human and its artificial creations – the products of his ‘technique’, be they agricultural, artistic, architectural or political – from

wild nature. Through the rite, man subtracts himself from unity with nature in order to govern and manage it according to his purposes and to his benefit, even economic. And yet, when the separation between natural and human – to which the rite however ensured the relationship – will gradually be configured in the contrast between nature and the city, the topography of the relationship between clearing and forest, between open and hidden, between light and darkness, will not be lost at all. Are they not perhaps clearings, the *agorà* of the *polis* and the Roman forum, which configure an open space with respect to the tangle of the surrounding streets and dwellings? Even in the ancient city, the space of the community, the space of politics and the market, is free and open: it is a clearing – bear in mind, not a square bounded on its perimeters by buildings as it will later be, but an actual amorphous clearing. The temple itself follows the topography of clearing-woods, with the columns representing the trees surrounding the empty space where the statue of the god is placed, in analogy with the original clearing, inside which was the sacred tree that served as an altar or sacrificial table. But the analogies don’t end there. The same topography, in fact, can be found in the Palace of Knossos, the

del labirinto: metà uomo e metà toro, mostro che rappresenta l’unità non separata di natura selvatica e umano, che, perché tale, finirà per essere ucciso da Teseo.

2. Selva e stato di natura

Non resta ora che considerare la selva. È forse questo termine – in virtù del suo indicare una *multitudo arborum diffusa et inculta* – più adatto a definire la natura primordiale, al cui interno l’umano è ancora indistinto e pienamente immerso nella dimensione naturale? Sembrerebbe sia così, presentandosi la selva come fitta, intricata, inaccessibile, oscura. Non presenta radure – opportunità di rifugio, distanziamento, separazione dell’umano – come la foresta e il bosco. È impenetrabile al pensiero e all’azione umana, pura materia non plasmabile dalla forma né rischiarabile dall’idea – come suggerisce del resto il suo etimo, che rimanda direttamente al greco *hyle*. Altrettanto impenetrabile lo è per il linguaggio: il suo intrico sia semantico che etimologico sembra diradarsi solo quando prende le forme della foresta o del bosco. In origine, allora, era la selva. Ma l’origine – vedremo – non corrisponde all’inizio della storia o ai primordi dell’umano.

Nel corso della civilizzazione, il linguaggio si riappropria della selva a livello simbolico. È la *paura* per l’indistinto e l’amorfo che essa è chiamata a suscitare. Eppure, non è in uno stadio ferino dell’umano che essa viene collocata – troppo umana è evidentemente la paura. Prendiamo Dante Alighieri e *La Divina Commedia*. Nel XXVIII canto del *Purgatorio*, Dante descrive l’Eden prima del peccato originale e della “caduta” dell’essere umano come una “divina foresta spessa e viva”¹¹: è un luogo paradisiaco, che non gli incute alcun timore. Ben diverso era il suo stato d’animo nel I canto dell’*Inferno*, quando “Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita. / Ahi quanto a dir qual era è cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinova la paura!”¹². Ebbene, nella selva più nota della letteratura italiana (e non solo), Dante si perde “nel mezzo” del cammino della vita di un essere umano. È la selva ormai “storica” del peccato quella che fa smarrire la retta via, quella “diritta via” già ben tracciata. Questa via non risulta più percorribile. La selva di Dante è la condizione di un uomo in crisi, la cui vita ha smarrito la via maestra e un’altra via ancora non si intravede. Nel mezzo del cammino della sua vita, dunque, Dante “ritorna” a quella condizione originaria in cui nessuna via era tracciata. Ma non si tratta affatto degli inizi, del paradiso perduto; bensì di un rito di passaggio da una condizione della vita a un’altra. La selva impone insomma una scelta per dare una nuova forma alla propria vita e, in generale, alla vita umana. Impone di istituire, proprio in essa

Dario Gentili, Federica Giardini	84	Vesper Wildness
----------------------------------	----	-----------------

most important testimony of the Minoan civilisation, where the large central patio represents the ‘primitive natural mountain sanctuary’ and ‘the column has replaced the tree as a symbol of divinity’¹⁰. It is no coincidence that the palace of Knossos and its topography are connected to the theme of the labyrinth – an inextricable system of tunnels with an empty space in the centre – and the myth of the Minotaur, who dwelt in the centre of the labyrinth: half man and half bull, monster representing the non-separate unity of wild and human nature, which, because such, will end up being killed by Theseus.

2. Sylva and State of Nature

All that remains now is to consider the sylva. Is perhaps this term – by virtue of its denoting a *multitudo arborum diffusa et inculta* – the most suitable for defining primordial nature, within which the human is still indistinct and fully immersed in the natural dimension? It would seem to be so, with the sylva that presents itself as dense, intricate, inaccessible, dark. It does not present clearings – opportunities for refuge, distancing, separation of the human – like the forest and the woods do. It is impenetrable to human thought and action, pure matter that cannot be moulded by form nor illuminated by ideas – as its etymology suggests, which refers directly to the Greek *hyle*. It is equally impenetrable for its language: its tangle that is both semantic

and ethimological seems to thin out only when it takes the forms of the forest or the woods. In the beginning, then, there was the sylva. But the origin – we will see – does not correspond to the beginning of history or to the beginnings of the human.

In the course of civilisation, language reappropriates the sylva at a symbolic level. It is the *fear* of the indistinct and the amorphous that it is called to arouse. Yet, it is not in a feral stage of the human where it can be found – too human is, evidently, fear. Take Dante Alighieri and *La Divina Commedia*. In canto XXVIII of *Purgatorio*, Dante describes Eden before the original sin and the ‘fall’ of the human being as a ‘divina foresta spessa e viva’¹¹: it is a paradisiac place, which does not instil any fear at all. Quite different was his state of mind in canto I of the *Inferno*, when ‘Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita. / Ahi quanto a dir qual era è cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinova la paura!’¹². Well, in the best-known sylva of Italian literature (and not only), Dante is lost ‘in the middle’ of the journey in the life of a human being. It is the now ‘historic’ sylva of sin that causes the straightway to be lost, that already well traced ‘diritta via’. This road is no longer viable. The sylva of Dante is the condition of a man in crisis, whose life has lost its way and another way cannot yet be seen. In the middle of the journey of his life, therefore, Dante ‘returns’ to that original

e a partire da essa, un nuovo habitat di vita, dal momento che quello precedente ha finito per inselvatichirsi.

Di lì a pochi secoli, la selva ritorna all’interno del pensiero di due filosofi i quali, anch’essi vissuti in epoche di passaggio, configurano due visioni distinte della modernità allora agli albori. Nel Seicento, ritroviamo la selva nella concezione dello stato di natura di Thomas Hobbes. Se solo un secolo prima per Machiavelli “a uno principe è necessario sapere bene usare la bestia e l’uomo”¹³, per Hobbes l’animalità è confinata allo stato di natura, prepolitico. Quella naturale è per Hobbes una condizione di guerra di ognuno contro tutti e gli individui sono ognuno per l’altro lupi che, preda delle proprie pulsioni in conflitto, minacciano di uccidersi reciprocamente. La paura di morire che domina lo stato di natura spinge gli individui ad accordarsi e, mediante un patto, a cedere in cambio della sicurezza la propria libertà individuale a un sovrano: è il “dio mortale”, il “grande Leviatano”, lo Stato¹⁴. L’istituzione dello Stato impone la legge attraverso cui gli individui – da fuori-legge, l’un verso l’altro forestieri – diventano sudditi del sovrano e membri della società civile. Si potrebbe pensare che lo stato di natura sia per Hobbes la finzione di una condizione originaria, precedente alla civilizzazione e ormai definitivamente superata, il rovescio speculare di una condizione edenica. Tuttavia, nell’economia della sua opera, il ricorso allo stato di natura è da intendere come minaccia di una condizione a cui è possibile ritornare:

Si può forse pensare che non vi sia mai stato un tempo e uno stato di guerra come questo, ed io credo che nel mondo non sia mai stato così in generale; ma vi sono molti luoghi ove attualmente si vive in tal modo. Infatti, in molti luoghi d’America, i selvaggi [...] non hanno affatto un governo e vivono attualmente in quella maniera animalesca di cui ho prima parlato. Ad ogni modo, si può intuire quale genere di vita ci sarebbe se non ci fosse un potere comune da temere, dal genere di vita in cui, durante una guerra civile, precipitano abitualmente gli uomini che fino a quel momento sono vissuti sotto un governo pacifico.¹⁵

Tralasciando per ora l’importanza decisiva che al tempo ha rivestito la scoperta delle terre d’oltreoceano per le concezioni dello stato di natura e del selvaggio¹⁶, è evidente come per Hobbes la concezione a tinte fosche dello stato di natura debba servire innanzitutto da monito per i suoi contemporanei e per l’Inghilterra allora dilaniata dalle guerre civili.

Saggi Essays	85	Vesper Nella selva
--------------	----	--------------------

condition in which no way had been traced. But it is not at all about the beginnings, the paradise lost; but it is instead a rite of passage from one condition of life to another. In short, the sylva imposes a choice to give a new shape to one’s life and, in general, to human life. It requires the establishment, precisely in it and from it, of a new habitat of life, since the previous one ended up turning wild.

From there to a few centuries later, the sylva returns to the thought of two philosophers who, also living in eras of passage, draw up two distinct visions of the modernity that was then at its dawn. In the 17th century, we find the sylva in the conception of the state of nature of Thomas Hobbes. If only a century earlier for Machiavelli ‘a prince must perfect his knowledge of how to use the attributes of both animals and men’¹³, for Hobbes, animality is confined to the state of nature, to a prepolitical condition. The natural state, for Hobbes, is a condition of war of everyone against everyone. In this condition, individuals are each for the other wolves who, held prey to their own impulses in conflict, threaten to kill one another. The fear of dying that dominates the state of nature pushes individuals to make agreements with one another and, through a pact in exchange for security, to surrender their individual freedom to a sovereign: it is the ‘Mortal God’, the ‘Great Leviathan’, the State¹⁴. The institution of the State imposes the law by which individuals – from outlaws, foreigners to each other – become subjects of the sovereign and members of civil society. One might think that the state of nature is for Hobbes the pretence of an

original condition, precedent to that of civilisation and now definitively overcome, the reverse mirror of an Eden-like condition. However, in the economy of his work, the recourse to the state of nature is to be understood as a threat of a condition to which it is possible to return:

It may peradventure be thought, there was never such a time, nor condition of war as this; and I believe it was never generally so, over all the world: but there are many places, where they live so now. For the savage people in many places of America [...] have no government at all; and live at this day in that brutish manner, as I said before. Howsoever, it may be perceived what manner of life there would be, where there were no common power to fear; by the manner of life, which men that have formerly lived under a peaceful government, use to degenerate into, in a civil war.¹⁵

Leaving aside for now the decisive importance that, at that time, the discovery of lands beyond the sea played in the conception of the state of nature and of the savage¹⁶, it is evident that, for Hobbes, the gloomy conception of the state of nature should serve first of all as a warning to his contemporaries and to England, which was then torn apart by civil wars. If for Dante the passage to the sylva leads to ‘new life’, for Hobbes the sylva of the state of nature – the civil war that, midway upon the journey of European civilisation, threatens peace and security – must induce his fellow citizens to rely on the State and, therefore, to a new form of power and political order.

A century after the *Leviathan* of Hobbes, the sylvia reappears in another fundamental work of early modernity – Giambattista Vico’s *La scienza nuova* – in the conception of the *ingens sylvia*. Once again, the sylvia denotes a ‘beastly’ condition of life: the turning wild of much of mankind following the Great Flood, when it wandered into the ‘vast *selva* of the Earth’ and dispersed, assuming the features of actual solitary giants – deformed and shapeless beings, threshold of a lack of distinction between human and animal, as monstrous as the Minotaur of Knossos – that hid themselves in the caves. For Vico, this era corresponds to the ‘poetic’ phase of history and it is the myth that narrates its condition as well as the way out from it. The human re-emerges from the beastly and monstrous thanks to the sense of the sacred and the divine, but also by deforestation – the *ingens sylvia* thus becomes the woods. It is the fable of Cadmo that tells this story: ‘For first he slays the great serpent (clears the earth of the great ancient *Selva*). Then he sows the teeth (a fine metaphor, as noted above, for his ploughing the first fields of the world with curved pieces of hard wood [...])’¹⁷. Although with a different narrative style and with completely different images and figures, it might seem that the *ingens sylvia* of Vico is akin to the state of nature of Hobbes; in both cases, in fact, it is the way out from the wild condition that led to the establishment of a civilised society. However, and the difference is fundamental, it

is not simply fear that induces human beings to give themselves a civil order, but rather, it is ‘amazement’:

[men of gigantic stature,] at the first thunderclaps after the universal flood, take refuge in the caves of the mountains, subject themselves to a higher power which they imagined as Jove, and, all amazement as they were all pride and cruelty, humble themselves before a divinity. For in this order of human things we cannot conceive how divine providence could have employed any other counsel to halt them in their bestial wandering through the great *selva* of the earth, in order to introduce among them the order of human civil things.¹⁸

We know from Aristotle that wonder is the beginning of philosophy; for Vico, the amazement towards ‘what surrounds us’ (the *environment*, literally), towards the sylvia itself, is at the origin of ‘poetic wisdom’. And poetic wisdom gives rise to the human, by first giving shape to human life¹⁹. Poetic wisdom is expressed in the rite, through which the human finds its place, its clearing within the sylvia. Poetic words are those that articulate a language within the sylvia and thus are able to untangle it – and likewise, this happens whenever the wild condition occurs in the history of mankind. In essence, Vico’s *ingens sylvia* is in fact an alternative to the state of nature of Hobbes, as alternative is the access to politics and civil society deriving from it. In

all’interno della selva. Sono parole poetiche quelle che articolano un linguaggio all’interno della selva e così se ne separano – e altrettanto accade ogni volta che la condizione selvatica ricorre nella storia dell’umano. Insomma, la *ingens sylvia* di Vico è a tutti gli effetti un’alternativa allo stato di natura di Hobbes, come alternativo è l’accesso alla politica e alla società civile che ne deriva. Nella modernità, di certo, non è stata la sapienza poetica di Vico a prevalere per indicare una nuova via nello smarrimento della selva, ma lo Stato assoluto di Hobbes.

3. Selvaggi. Immaginario e simbolico

La pretesa hobbesiana di pensare alla politica, alla dimensione della vita associata, come ambito separato dalla paura, che gli umani si provocano reciprocamente e che dunque costituisce la condizione umana, è problematica. Il lupo, evocato nella celebre formula *homo homini lupus*, è il lupo delle favole, non quello reale che vive in branco e secondo rapporti quantomai regolati; è una figura immaginata per evocare una presunta furia bestiale, l’aggressione compulsiva; così anche lo stato di natura, la condizione umana originaria, appare proiettato nell’esotico dei “molti luoghi d’America” – dove vivono popolazioni che, va notato, soccomberanno proprio perché non assumono a nemico gli europei conquistatori. Della realtà dello stato selvaggio in cui penano gli umani, quando ancora il potere costituito non è intervenuto a imporre ordine e contenimento, si è così molto discusso per concludere che si tratta di un’ipotesi, di un concetto-limite o, tutt’al più, di una costruzione necessaria²⁰. Insomma, un azzardo, questo della selvaggieria del tutti contro tutti che ci sarebbe connaturata, tanto potente nell’immaginario politico occidentale quanto incerto nel suo riferimento reale: in tarda età lo stesso Hobbes ammetterà che è “verosimile che dalla creazione in poi il genere umano non sia stato del tutto senza società”²¹ e che, piuttosto, vada considerata come una situazione infrapolitica, una piega del nostro vivere associato, una possibilità tutta interna – sempre e di nuovo l’umano può inselvaggiarsi.

L’ammissione tardiva quanto alla natura fantasticata delle sue tesi antropologiche non ne ha però diminuito la potenza simbolica. Con Hobbes il pensiero occidentale moderno mette in scena un processo che conoscerà una fortuna duratura, l’identificazione delle proprie caratteristiche per via speculare: attribuire a un altro o a un altrove alcune caratteristiche, per poi costruire la propria immagine come dotata di caratteristiche invertite – così fa Hobbes quando usa lo specchio per connettere la ferocia estrema all’estremo dell’ordine imposto da un potere assoluto, così i “filosofi e i selvaggi” che si

Se per Dante il passaggio per la selva conduce a “vita nova”, per Hobbes la selva dello stato di natura – quella guerra civile che nel mezzo del cammin della civiltà europea minaccia la pace e la sicurezza – deve indurre i propri concittadini ad affidarsi allo Stato e pertanto a una nuova forma di potere e di ordinamento politico.

Un secolo dopo il *Leviatano* di Hobbes, la selva ricompare in un’altra opera fondamentale della prima modernità – *La scienza nuova* di Giambattista Vico – nella concezione della *ingens sylvia*. Anche stavolta, la selva denota una condizione di vita “bestiale”: l’inselvaticimento di gran parte del genere umano in seguito al diluvio universale, quando andò errando nella “gran selva della Terra” e si disperse assumendo le fattezze di veri e propri giganti solitari – esseri deformi e informi, soglia di indistinzione tra umano e animale, mostruosi come il minotauro di Cnosso – che si nascondevano nelle grotte. Per Vico quest’epoca corrisponde alla fase “poetica” della storia ed è il mito a narrarne la condizione e la fuoriuscita da essa. L’umano riemerge dal bestiale e dal mostruoso grazie al senso del sacro e del divino, ma anche per opera di disboscamento – l’*ingens sylvia* diventa così bosco. È la favola di Cadmo a raccontarlo: “Egli *uccide la gran Serpe*; sbosca la gran Selva antica della Terra: *ne semina i denti*; con bella metafora, [...] con curvi legni duri, ch’innanzi di trovarsi l’uso del ferro dovettero servire per denti de’ primi aratri, [...] egli ara i primi campi del Mondo”¹⁷. Seppure con tutt’altro stile narrativo e con tutt’altre immagini e figure, potrebbe sembrare la *ingens sylvia* di Vico affine allo stato di natura di Hobbes; in entrambi i casi, infatti, è la fuoriuscita dalla condizione selvatica a portare all’istituzione di una società civile. Tuttavia, e la differenza è fondamentale, non è semplicemente la paura a indurre gli esseri umani a darsi un ordinamento civile, bensì lo “stupore”:

[gli uomini di gigantesche stature] a’ *primi fulmini* dopo l’*Universale Diluvio*, da se stessi *atterrandosi* per entro le *grotte de’ monti*, s’assoggettissero ad una *Forza Superiore*, ch’immaginarono *Giove*: e tutti *stupore*, quanto erano tutti *orgoglio*, e *fierezza*, essi s’*umiliassero* ad una *Divinità*: che ‘n tal’*ordine di cose umane* non si può intender’*altro consiglio* essere stato adoperato dalla *Provvidenza Divina*, per fermargli dal loro *bestial’errore* entro la *gran selva della Terra*, affine d’introdurvi l’*Ordine delle cose umane civili*.¹⁸

Sappiamo da Aristotele che lo stupore è l’inizio della filosofia; per Vico, lo stupore verso “ciò che circonda” (l’*ambiente*, alla lettera), verso la selva stessa, è all’origine della “sapienza poetica”. E la sapienza poetica dà origine all’umano, per prima dà forma alla vita umana¹⁹. Si esprime nel rito, attraverso cui l’umano trova il suo posto, la sua radura

modernity, of course, it was not Vico’s poetic wisdom that prevailed to indicate a new way within the bewilderment of the sylvia, but the absolute State of Hobbes.

3. Savages. Imaginary and Symbolic

The Hobbesian pretext of thinking of politics, of the dimension of associated life, as a sphere separate from fear, that humans reciprocally provoke and which therefore constitutes the human condition, is problematic. The wolf, evoked in the famous *homo homini lupus* formula, it is the wolf of fairy tales, not the real one that lives in packs and according to quite regulated relationships; it is a figure imagined to evoke an alleged beastly fury, compulsive aggression; thus also the state of nature, the original human condition, appears projected into the exotic of the ‘many places of America’ – where populations live that, it should be noted, will succumb precisely because they do not consider the conquering Europeans as the enemy. The reality of the savage state in which humans suffer, when the established power has not yet intervened to impose order and containment, has been so widely debated to conclude that it is merely a hypothesis, a limit concept or, at the most, a necessary construction²⁰. In short, a gamble, that of the savageness of every man for himself that would be innate, as powerful in the Western political imagination as it is uncertain in its actual reference: in later life

Hobbes himself would admit that ‘It is very likely to be true, that since the creation there never was a time in which mankind was totally without society’²¹ and that, rather, it should be considered as an infrapolitical situation, a twist in our associated life, an entirely internal possibility – that the human can always and once again become wild.

The belated admission as to the imagined nature of his anthropological thesis did not, however, diminish its symbolic power. With Hobbes, modern Western thought stages a process that will remain in vogue for a long time, the identification of specific characteristics by their mirror: assigning to one or another some characteristics, and then building one’s own image as having the opposite characteristics – this is what Hobbes does when he uses the mirror to connect extreme ferocity to the extreme of the order imposed by an absolute power, thus the ‘philosophers and the savages’ who find themselves connected through the attribution of opposite characteristics, in modern Europe grappling with the first waves of colonisation²². The sylvia, here, is the savage (and with him, the fools, women...), the alter ego of the civilised man, an other that has once again become unsettlingly close, a looming possibility, who is frightening, who must be addressed as one would address a threat.

Savages are once more spoken of in the great French anthropological tradition of the 20th century, beginning with *The*



Domestico Selvatico. Ph. Sissi Cesira Roselli, 2019.

trovano connessi attraverso l’attribuzione di caratteri opposti, nell’Europa moderna alle prese con le prime ondate della colonizzazione²². La selva, qui, è il selvaggio (e con esso, i folli, le donne...), l’alter ego dell’uomo civile, un altro ridiventato inquietantemente prossimo, una possibilità incombente, che fa paura, che va affrontata come minaccia.

Di selvaggi si torna a parlare nella grande tradizione antropologica francese del Novecento, a cominciare da *Il pensiero selvaggio* di Claude Lévi-Strauss²³, che pare riprendere la funzione simbolica dell’altro e dell’altrove come costitutiva dell’umano stesso, sebbene in un registro che non evoca la dimensione passionale dell’umano: il pensiero selvaggio mostra il funzionamento delle strutture stesse del nostro vivere associato e della necessità di alcune leggi fondamentali e universali. In polemica con questo assunto – l’organizzazione sociale e simbolica delle società selvagge mette a nudo e dunque legittima il funzionamento delle nostre stesse società occidentali – Pierre Clastres sembra invece restituire loro una specificità, di più, le individua come una possibilità, un’alternativa che noi occidentali non abbiamo perseguito; insomma, il selvaggio diventa promessa per l’uomo europeo, socializzato e sottomesso al potere centralizzato e onnipervasivo dello Stato²⁴. Eppure, sempre di definizione di un soggetto e delle sue caratteristiche, e persino delle sue dinamiche costitutive – negative o positive, minacciose o promettenti – si tratta.

Ma a guardare da vicino, questo filo che percorre il pensiero europeo nelle sue diverse tesi sul selvaggio, più che una storia delle dinamiche di autoidentificazione, sembra parlarci della ineliminabile componente affettiva e passionale che anima il pensiero sulla vita associata, sul nostro vivere insieme.

4. Paura, insicurezza, incertezza

Di quali affetti e passioni ci parla il rapporto con il selvaggio moderno? Cosa prova quel soggetto che si vuole civile? Torniamo per un momento a Hobbes, là dove compendia l’ipotesi, la fantasia, che la paura possa essere espulsa e poi governata, così come si allontana il selvaggio. Il contrario della paura è la sicurezza, così la lezione del *Leviatano*. Ma, di nuovo, guardiamo più da vicino: senza altra sicurezza di conservarsi in vita che quella che viene garantita dalla forza e dall’astuzia nell’arginare l’altro, si vive in una condizione di incertezza tale da inibire tutte le attività umane – dall’agricoltura all’allevamento all’edilizia: a che pro lavorare se il frutto di tali attività potrebbe essere predato o distrutto?²⁵ Appare allora che, se la sicurezza ha certamente a che fare con la conservazione della propria vita, tanto da farle da sinonimo, non altrettanto si può dire del rapporto tra sicurezza e incertezza. Quest’ultima introduce una dilatazione temporale, più che di incolumità si tratta di garantire la durata di una situazione così da poter

Savage Mind by Claude Lévi-Strauss²³, which seems to take up the symbolic function of the other and the elsewhere as a constituent of mankind itself, although in a register that does not evoke the passionate dimension of the human: the thought of the savage shows the functioning of the very structures of our associated life and the need for some fundamental and universal laws. In polemic with this assumption – the social and symbolic organisation of the savage societies lays bare and therefore legitimises the functioning of our own Western societies – Pierre Clastres instead seems to restore to them a specificity, and more than that, he identifies them as a possibility, an alternative that we Westerners have not pursued; in short, the savage becomes a promise to the European man, socialised and submissive to the centralised and all-pervasive power of the State²⁴. Yet, it is always about definition of a subject and his characteristics, and even his constituent dynamics, negatively or positively, that are considered as being threatening or promising.

But considered more closely, this thread that runs through European thought in its different theses on the savage, rather than a history of the dynamics of self-identification, seems to tell us about the inescapable affective and passionate

component that animates thought about the associated life, about our living together.

4. Fear, Insecurity, Uncertainty

What affections and passions does the relationship with the modern savage narrate to us? How does that person understood as civilised feel? Let us return for a moment to Hobbes, where the hypothesis and the mental image meet, that fear can be expelled and then governed, in the same way that the savage can be distanced. The opposite of fear is security, this is the lesson of *Leviathan*. But, again, let us take a closer look: without any other security than keeping oneself alive that is ensured by the strength and cunning of curbing the other, we live in a condition of uncertainty that inhibits all human activities – from agriculture to livestock to construction: what is the point of working if the fruit of such activities could be plundered or destroyed?²⁵ It then appears that, if security certainly has to do with the preservation of one’s own life, so much so that it is synonymous, the same cannot be said for the relationship between security and uncertainty. The latter introduces a dilation of time, rather than being free from harm, it is a question

costruire una vita degna e articolata. È un elemento trascurato nelle letture tradizionali di Hobbes: rispetto alla sequenza insicurezza-sicurezza e protezione in cambio di soggezione assoluta, compare il lemma temporale dell’*incertezza*, che apporta un cambio di prospettiva notevole, sia nei nessi istituiti da Hobbes, sia nell’apertura rispetto all’analisi dei problemi del presente.

Hobbes – e questo lo avvicina ai nostri tempi e lo ha riportato all’attenzione del pensiero politico attuale – va considerato un pensatore della crisi: quella determinata, storico-politica, provocata dalla guerra civile inglese e dalla radicale messa in questione della monarchia, e quella profonda, che matura attraverso le innovazioni scientifiche e le trasformazioni economiche e sociali dell’incipiente riorganizzazione commerciale e industriale della società inglese. Ora, nelle analisi più recenti è proprio la sequenza tra crisi-paura-insicurezza che chiama alla risposta autoritaria, che chiede soggezione in cambio di sicurezza. Eppure, a leggere in finezza le righe di Hobbes, appare che la crisi – quella tensione onnipervasiva e disorientante che viene trasposta sul piano immaginifico di una guerra di tutti contro tutti – genera in realtà e primariamente una condizione di incertezza; la tensione affettiva, passionale, dell’umano in fase di crisi ha di mira la distensione temporale della propria esistenza, cioè l’uscita da quella incertezza che pregiudica il senso del futuro. È un cambio di prospettiva di rilievo: anziché la paura, che sembra evocare la reazione a una causa, l’incertezza – nome di un affetto ancor più elementare – ci parla di disorientamento, di mancanza o perdita del controllo, di incognite.

Ridurre invece l’incertezza all’insicurezza provocata dall’interazione tra umani – trascurando dunque sia la dimensione sistemica e pervasiva della crisi, che proprio incertezza-disorientamento produce, sia il ruolo di fattori che non dipendono dalla volontà umana – porta Hobbes e i suoi lettori contemporanei ad assumere come postulato il paradosso di una *paura senza aggressione*. Piuttosto, il selvaggio che siamo, che possiamo ridiventare, non ci parla solo di paura, ma ci ricolloca in un affetto elementare, che ha a che vedere con l’impossibilità di una risoluzione definitiva della condizione in cui ci troviamo attraverso il controllo; ci pone di fronte alla dimensione temporale della nostra condizione di umani e alle sue variegate articolazioni. In altri termini, l’incertezza è il segnale affettivo dell’esperienza di elementi, cause, soggetti, circostanze che non possiamo controllare a volontà.

5. Topologie e cinestesi. Dal selvaggio all’esperienza del selvatico

Se ci ha aperto lo sguardo sulla dimensione temporale, l’incertezza invita anche a pensare in termini spaziali. Tornando al selvaggio, altrove e alter ego dell’umano civile, troviamo infatti un monito contro il gioco di prestigio che trasforma un altro nella propria

Dario Gentili, Federica Giardini	90	Vesper Wildness
----------------------------------	----	-----------------

of ensuring the duration of a situation so that one can build a worthy and articulated life. It is an element that is neglected in Hobbes’s traditional readings: compared to the sequence of insecurity-security and protection in exchange for absolute subjugation, the temporal lemma of *uncertainty* appears, which brings a remarkable change of perspective, both in the nexus established by Hobbes, and in the openness with respect to the analysis of the problems of the present.

Hobbes – and this brings him closer to our times and brought him back to the attention of current political thought – must be considered as a thinker of the crisis: that determined, historical-political crisis, provoked by the English civil war and the radical questioning of the monarchy, and the profound crisis, which matures through scientific innovations and economic and social transformations of the incipient commercial and industrial reorganisation of British society. Now, in the most recent analyses it is precisely the sequence between crisis-fear-insecurity that calls to the authoritarian response, which calls for subjugation in exchange for security. Yet, to read Hobbes’s lines very carefully, it appears that the crisis – that all-pervasive and disorienting tension that is transposed to the

imaginative plane of a war of all-against-all – in reality and primarily generates a condition of uncertainty; the emotional, passionate tension of the human in crisis is aimed at the temporal détente of one’s own existence, that is, the way out from that uncertainty that undermines the sense of the future. It is a significant change of perspective: instead of fear, which seems to evoke the reaction to a cause, uncertainty – the name of an even more elementary affect – speaks to us of disorientation, of lack or loss of control, of unknowns.

Reducing uncertainty to the insecurity caused by the interaction between humans – thus neglecting both the systemic and pervasive dimension of the crisis, which produces uncertainty-disorientation, and the role of factors that do not depend on the human will – leads Hobbes and his contemporary readers to assume as a postulate the paradox of a *fear without aggression*. Rather, the savage that we are, that we can become once again, speaks not only of fear, but places us in an elementary affect, which has to do with the impossibility of a definitive resolution of the condition in which we find ourselves through control; it places us before the temporal dimension of our human condition and its varied articulations. In other words, uncertainty is

immagine invertita, a maggior gloria di quest’ultima. Dopo aver criticato l’uso del termine, quando implica l’idea che esistano umani prima che esista la civiltà, e aver ricordato che anche “i selvaggi” hanno linguaggio, religione, organizzazione sociale, arte e morale, Remo Cantoni conclude: “Bisogna respingere, senza attenuanti, il termine selvaggio come termine dispregiativo e ricondurlo al suo significato, per il quale il selvaggio altro non sarebbe che l’abitatore delle selve”²⁶. Contro le tentazioni eurocentriche, dettate dalla tensione coloniale a elaborare ideologie che pongano altri popoli in condizione di inferiorità e dunque sulla via destinale di essere conquistati e civilizzati – per quanto del 1938, queste righe riecheggiano nelle retoriche che hanno accompagnato le guerre in Medio Oriente nel XXI secolo, dai “selvaggi d’America” si passa infatti a un equivalente “Stati canaglia”²⁷ – arriva la proposta di smettere di pensare in termini di soggetti e relative caratteristiche e di pensare nei termini del contesto di vita, nei termini delle differenze di habitat: c’è chi abita la selva, in effetti.

Di più, ci vive senza curarsi delle definizioni che vengono da altri – lo farà solo attraverso la costrizione dei rapporti di forza, delle guerre, della conquista coloniale e commerciale. Selva e selvaggio vanno dunque piuttosto considerati come *nomi posizionali*, nomi di una relazione infra ed extra soggettiva, là dove mostrano cosa è in gioco nella costituzione della percezione di sé, ma anche di una relazione infra ed extraumana, là dove mostra come l’umano nomini le dinamiche che lo istituiscono nella differenziazione con altri umani e con altri enti non umani.

In quale dinamica relazionale, affettiva e spaziale, possiamo collocare l’esperienza contemporanea del selvaggio/selvatico? Se abbandoniamo l’idea che la passione connessa è quella della paura, che la tendenza più profonda, che ci caratterizza, è quella di smettere di avere paura, e dunque di allontanarne o neutralizzarne massimamente le cause, e assumiamo invece che si tratta di uno spazio in cui si gioca l’incertezza, l’apertura di incognite, la perdita del controllo, diventano disponibili alcune variazioni cinestesiche²⁸ che vanno al di là della retorica imperante delle politiche securitarie.

Esiste un desiderio di disorientamento, di spaesamento; di questo ci parla l’industria del turismo, la principale industria pesante mondiale²⁹, che risponde in maniera massiccia e standardizzata al bisogno, della parte ricca della popolazione del pianeta, di uscire

Saggi Essays	91	Vesper Nella selva
--------------	----	--------------------

the emotional signal of the experience of elements, causes, subjects, circumstances that we cannot control at will.

5. Topologies and Kinesthetics. From the Savage to the Experience of the Wild

If we have opened our eyes to the temporal dimension, uncertainty also invites us to think in spatial terms. Returning to the savage, elsewhere and alter ego of the civilised human, we find in fact a warning against the sleight of hand that transforms the other into one’s own inverted image, to the greater glory of the latter. After criticising the use of the term, when it implies the idea that humans exist before civilisation exists, and recalling that even ‘the savages’ have language, religion, social organisation, art and morals, Remo Cantoni concludes: ‘We must firmly reject the term savage as a derogatory term and bring it back to its meaning, for which the savage would only be the inhabitant of the forests’²⁶. A proposal emerged against the Eurocentric temptations dictated by the colonial tension to develop ideologies that place other peoples in a position of inferiority and therefore on the destined path of being conquered and civilised. Although these lines date back to 1938, they echo in the rhetoric that accompanied the wars in the Middle East in the 21st century – from the ‘savages of America’ one goes indeed to an equivalent of ‘rogue States’²⁷. The proposal sought to stop thinking in terms of subjects and relative characteristics and to start thinking in terms of the context of life, in terms of the differences in habitat: there are those who inhabit the sylvia indeed.

What’s more, they live there without caring about the definitions that come from others – they will do so only through the coercion of power relations, wars, colonial and commercial

conquest. Sylva and savage should therefore be considered rather as *positional names*, names of an infra and extra subjective relationship, where they show what is at stake in the constitution of self-perception, but also of an infra- and extra-human relationship, where it demonstrates how the human names the dynamics that establish its being in differentiation with other humans and with other non-human entities.

In what relational, affective and spatial dynamics can we place the contemporary experience of the wild? If we abandon the idea that fear is the passion connected to the sylvia and that our most profound tendency is to stop being afraid – and therefore to distance ourselves or neutralise the causes as much as possible – and we assume, instead, that the sylvia is a space in which uncertainty, unknown factors, and the loss of control are at stake, then some kinesthetic variations²⁸ become available, going beyond the imperious rhetoric of security.

There is a desire for disorientation, for bewilderment; this is what the tourism industry, the world’s largest heavy industry²⁹, is talking about, responding massively and in a standardised way, to the need of the rich part of the planet’s population to get out of the repetition of behavioural patterns and exhaustively predictable temporal patterns. Here the wild, the savage – despite the reduction to consumer goods, in the guise of privilege, however massified and in the particular mixture of controlled experience of the unfamiliar – keeps track of a push to the way out of the known, it is simulacrum of the human need for adventure, for the unexpected, for the encounter.

Similar and contiguous, but conjuring up other dynamics, is the question of *wilderness*, which leads to the establishment of natural parks in the United States in the late 19th century. In

dalla ripetizione di schemi comportamentali e temporali esaustivamente prevedibili. Qui il selvatico, il selvaggio – pur nella riduzione a bene di consumo, pur nella veste del privilegio, per quanto massificato e pur nella peculiare commistione di un’esperienza controllata del non familiare – mantiene la traccia di una spinta all’uscita dal noto, è simulacro del bisogno umano dell’avventura, dell’imprevisto, dell’incontro.

Affine e contigua, ma che evoca altre dinamiche, è la questione della *wilderness*, che porta all’istituzione dei parchi naturali negli Stati Uniti di fine Ottocento. In questo caso il selvatico non solo non si lega all’incertezza, ma assume tra le caratteristiche positive l’assenza dell’elemento umano, la rarefazione antropica quando non una più decisa deantropizzazione: si tratta di spazi “vergini” se non della presenza perlomeno dell’azione umana. Come già nella Francia degli anni Settanta, il selvatico anziché minaccia è promessa, uno spazio dove sperimentare un’alternativa allo spazio urbanizzato e industrializzato, mantenendo l’idea di una possibile partizione tra ciò che è selvatico e ciò che non lo è; idea questa che è stata occasione di critiche alla concezione funzionale degli spazi, che separerebbe il naturale dall’umano³⁰.

Ambivalente è invece l’esperienza del selvatico quando è elemento che infiltra l’habitat quotidiano. In tempi recenti, nelle società del nord globale, l’esperienza del selvatico-selvaggio urbano si presenta non tanto come spazio dotato di dinamiche autonome, bensì come costituito da una perdita: si tratta di spazi inselvaticiti, di spazi testimoni dell’imbarbarimento della vita urbana. Il selvatico, individuato per via entropica, assume le vesti dell’incuria e del degrado, che suscitano contropinte verso il decoro³¹ e l’espulsione dei soggetti che segnalano, in modi diversi, la perdita della tenuta sociale³². Eppure, la più recente delle percezioni di una perdita del controllo sullo spazio urbano – animali che tornano negli spazi urbani trasformati dalla pandemia, caratterizzati da una presenza umana rarefatta, diradata – ha un esito imprevisto, che sembra rispondere alla formulazione del selvatico nei termini del *refugium* per altre specie³³, spazio dinamico e autonomo ma che pure incontriamo, da cui dipendiamo, con cui interagiamo al di là della volontà e del controllo³⁴.

6. *Modernità alternative*

I precedenti emergono e vanno sottotraccia, seguendo le urgenze del presente. Tempi incerti ci permettono di cogliere altre dinamiche simboliche e topologiche nell’elaborazione della crisi e del disorientamento che ha segnato la prima modernità. Torna così in mente il modo in cui Montaigne, nel trattare quegli stessi luoghi d’America che fanno

Dario Gentili, Federica Giardini

92

Vesper|Wildness

this case, the wild not only does not bind itself to uncertainty, but assumes among the positive characteristics the absence of the human element, the anthropogenic rarefaction if not a more decisive disanthropisation: these are ‘virgin’ spaces, at least concerning the presence of human action. As it happened in France as early as in the 1970s, the wild, rather than being a threat is a promise, a space where it is possible to attempt an alternative to urbanised and industrialised space, maintaining the idea of a possible partition between what is wild and what is not; this idea was an opportunity for criticism of the functional conception of spaces, which would separate the natural from the human³⁰.

Instead, the experience of the wild is ambivalent when it is an element that infiltrates the daily habitat. In recent times, in societies in the global north, the experience of the urban wild-savage presents itself not so much as a space with autonomous dynamics, but rather as a loss: these are spaces that have gone wild, spaces that witness the barbarisation of urban life. The wild, identified by entropy, assumes the guise of neglect and deterioration, which arouses counter-thrusts towards decorum³¹ and the expulsion of those who indicate, in different ways, the loss of social cohesion³². Yet, the most recent perceptions of a loss of control over the urban space – animals returning to urban spaces transformed by the pandemic, characterised by

a rarefied, reduced human presence – has an unexpected outcome, which seems to respond to the formulation of the wild in terms of *refugium* for other species³³, dynamic and autonomous space but one in which we also meet, upon which we depend, with which we interact beyond will and control³⁴.

6. *Alternative Modernities*

The precedents emerge and go under the radar, following the urgent needs of the present. Uncertain times allow us to grasp other symbolic and topological dynamics in the elaboration of the crisis and disorientation that has marked the first modernity. It therefore comes to mind the way in which Montaigne, in dealing with those same places of America that serve as a reference for Hobbes, records the disorientation provoked at the discovery of other worlds, dismisses the attribute of barbarian as the term by which one designates what is unfamiliar and states that ‘we have more curiosity than capacity’³⁵. A disposition that does not break down and reduce our disorientation and uncertainty from fear, but instead connects these things to an excess of what we can know, to an exposure to more than we are capable of handling. Vico will go in this direction, as he considers the human being in the condition of inhabiting the *ingens sylva*³⁶, a condition that is not primordial but recursive, a possibility that always returns, a sign of a disproportion between the ability of



Domestico Selvatico. Ph. Sissi Cesira Roselli, 2019.

da riferimento per Hobbes, registra il disorientamento provocato a ridosso della scoperta di altri mondi, liquida l’attributo di barbaro come il termine con cui si designa ciò che non è familiare ed evoca una “curiosità più grande delle capacità che abbiamo”³⁵. Una disposizione che non fa collassare e riduce il disorientamento e l’incertezza alla paura, ma piuttosto li connette a un di più da conoscere, all’esposizione a ciò di cui non siamo capaci. In questa direzione andrà Vico, che considera l’essere umano nella condizione di abitante della *ingens sylva*³⁶, condizione non primordiale ma ricorsiva, possibilità che sempre ritorna, segno di una sproporzione tra la capacità di cattura conoscitiva e produttiva esercitata dall’umano e le condizioni del suo stesso abitare, sproporzione che non è minaccia bensì occasione per instaurare altre forme di interazione, di espressione. E ancora, l’incertezza che nasce dall’incontro con ciò che non si controlla ritorna nelle premesse della ricerca scientifica di Bacone, che il canone ha ascritto alla piena modernità occidentale e ai suoi postulati di dominio tecnico sulla natura, quando invece proprio con l’immagine della selva, nella sua opera *Sylva sylvarum*, introduce sì la necessità dell’osservazione, addirittura dell’obbedienza, ma al fine di capire e sentire ciò che ci eccede³⁷.

A mescolare oggi questi indizi di precedenti alternativi e significativi per aprire il presente, un’immagine che viene dagli antipodi: durante gli incendi che hanno travolto l’Australia, è riemerso il significato del rituale aborigeno delle Vie dei canti, pratica espressiva di un processo di cocreazione dell’umano e del proprio habitat non umano e insieme vie che istituivano tracciati spartifuoco. Preso nel verso dell’incertezza in cui siamo immersi, il selvatico appare allora come lo spazio in cui si gioca la partita tra suddivisione netta e coappartenenza, tra minaccia e sollecitazione a una diversa interazione, tra espulsione e incontro, tra controllo e apprendimento per l’apertura di ulteriori prospettive.

Dario Gentili, Federica Giardini

the human to understand in a knowing and productive way and the conditions of his own dwelling, a disproportion that is not a threat but an opportunity to establish other forms of interaction, of expression. And again, the uncertainty that arises from the encounter with what is not controlled returns in the premises of Bacon’s scientific research. The canon has ascribed to it the full Western modernity and its postulates of technical domination over nature, when instead, precisely with the image of the sylva, in his work *Sylva sylvarum*, he does introduce the need for observation, even of obedience: he does so in order to understand and feel what is greater than us³⁷.

To currently mix these indications of alternative and significant precedents to open up the present, an image that comes from the antipodes: during the fires that engulfed Australia, the meaning of the Aboriginal ritual of the Songlines resurfaced, an expressive practice of a process of co-creation of the human and its own non-human habitat and also routes that established trails serving as safety curtains. Taken in the sense of the uncertainty in which we are immersed, the wild then appears as the space in which the game is being played between clean division and co-belonging, between threat and solicitation to a different interaction, between expulsion and encounter, between control and learning for the opening of further perspectives.

94 Vesper|Wildness

* Dario Gentili è autore dei | is the author of §§ 1-2; Federica Giardini è autrice dei | is the author of §§ 3-6.

- 1 J.G. Frazer, *The Golden Bough. A Study of Magic and Religion* (1890), The Floating Press, Auckland 2009, p. 264; tr. it. *Il ramo d’oro. Studio sulla magia e la religione* (1925), Bollati Boringhieri, Torino 1973, vol. I, p. 175.
- 2 “La Città fa parte delle cose che esistono per natura, che l’uomo è per natura un animale politico e che colui che non ha Città, per natura o per caso, o è uno da poco o è più che un uomo”. | ‘It is clear that the city-state is a natural growth, and that man is by nature a political animal, and a man that is by nature and not merely by fortune citiless is either low in the scale of humanity or above it’. Arist., *Pol.*, I. 1253a.
- 3 Cfr. | Cf. Servius, *Ad Vergilii Aeneida*, I, 310.
- 4 Cfr. | Cf. J. Scheid, *Lucus, nemus. Q’est-ce qu’un bois sacré?*, in AA.VV., *Le bois sacré. Actes du Colloque International* (Naples 1989), Collection du Centre Jean Bérard, Napoli 1993, pp. 19-20.
- 5 Cfr. | Cf. F. Coarelli, *Santuari del Lazio in età repubblicana*, Carocci, Roma 1987, pp. 46-47.
- 6 J.G. Frazer, *The Golden Bough*, cit., p. 266; tr. it. *Il ramo d’oro*, cit., p. 176.
- 7 G. Dumézil, *Fêtes romaines d’été et d’automne. Suivie de dix questions romaines*, Gallimard, Paris 1975; tr. it. *Feste romane*, Il Melangolo, Genova 1989, pp. 46-47.
- 8 *Ibid.*, pp. 53-54.
- 9 L. Wittgenstein, *Bemerkungen über Frazers “The Golden Bough”*, in “Synthese”, vol. 17, no. 3, 1967, pp. 233-253; tr. it. *Note sul “Ramo d’oro” di Frazer* (1975), Adelphi, Milano 1986, p. 35; En. tr. *The Mythology in our language. Remarks on Frazer’s Golden Bough*, a cura di | edited by G. da Col, S. Palmié, Hau, Chicago 2018, p. 54.
- 10 Cfr. | Cf. F. Espuelas, *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 1999; tr. it. *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura* (2004), Marinotti, Milano 2009, pp. 124, 128-129.
- 11 D. Alighieri, *Purg.*, XXVIII, vv. 1-21. Qualche terzina dopo (vv. 22-24), Dante denomina “selva” questa foresta per renderne l’intrico, ma essa niente ha a che fare con la valenza simbolica della selva del I canto dell’*Inferno*. | A few triplets later (vv. 22-24), Dante calls this forest ‘selva’ to make it the tangle, but it has nothing to do with the symbolic value of the sylva of canto I of the *Inferno*.
- 12 Idem, *Inf.*, I, vv. 1-6.
- 13 N. Machiavelli, *Il principe* (1532), a cura di | edited by U. Dotti, Feltrinelli,

Milano 1991, p. 98; En. tr. *The Prince*, a cura di | edited by J.B. Atkinson, Hackett, Indianapolis-Cambridge Mass. 2008, p. 279.

- 14 Cfr. | Cf. T. Hobbes, *Leviathan* (1651), a cura di | edited by G.C.A. Gaskin, Oxford University Press, Oxford-New York 1998, p. 143; tr. it. *Leviatano o La materia, la forma e il potere di uno Stato ecclesiastico e civile*, Laterza, Roma-Bari 1992, p. 143.
- 15 *Ibid.*, p. 85; tr. it. *ibid.*, pp. 102-103.
- 16 Come lo stato di natura, la figura del selvaggio è invenzione tipicamente moderna, la cui fortuna si può delimitare ai secoli che vanno dalla scoperta delle Americhe alla fine del Settecento. | Like the state of nature, the figure of the savage is a typically modern invention, whose fortune can be delimited to the centuries ranging from the discovery of the Americas to the end of the 18th century. Cfr. | Cf. S. Landucci, *I filosofi e i selvaggi*, Einaudi, Torino 2014.
- 17 G. Vico, *La scienza nuova* (1744), a cura di | edited by M. Sanna, V. Vitiello, Bompiani, Milano 2018, p. 1090; En. tr. *The New Science*, Cornell University Press, New York 1948, p. 229.
- 18 *Ibid.*, p. 1255; En. tr. *ibid.*, p. 377.
- 19 Sulla concezione storica dell’origine, in particolare in Vico, cfr. | On the historical conception of origin, particularly in Vico, cf. R. Esposito, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 2010, pp. 71-84.
- 20 T. Hobbes, *On the Citizen*, 1647; tr. it. *Elementi filosofici sul cittadino*, a cura di | edited by N. Bobbio, UTET, Torino 1949, pp. 85-86, nota | footnote 12.
- 21 T. Hobbes, *The Questions concerning Liberty, Necessity and Chance* (1654-1656), in V. Chappell (a cura di | ed.), *Hobbes and Bramhall on Liberty and Necessity*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, p. 76; tr. it. dell’autore | It. tr. by the author.
- 22 Cfr. | Cf. S. Landucci, *I filosofi e i selvaggi*, cit.
- 23 Cfr. | Cf. C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Presses Pocket, Paris 1962; tr. it. *Il pensiero selvaggio* (1964), il Saggiatore, Milano 2010; En. tr. *The Savage Mind*, Chicago University Press, Chicago 1966.
- 24 Cfr. | Cf. P. Clastres, *La société contre l’État*, Les Éditions de Minuit, Paris 1974; tr. it. *La società contro lo stato. Ricerche di antropologia politica* (1974), Ombre corte, Verona 2013; En. tr. *Society Against the State. Essays in Political Anthropology*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1989; P. Clastres, *Recherches d’anthropologie politique*, Éditions du Seuil, Paris 1980; tr. it. *L’anarchia selvaggia*, Elèuthera, Milano 2013.
- 25 Cfr. | Cf. T. Hobbes, *Leviathan*, cit., I, XIII; tr. it. *Leviatano*, cit., p. 73.
- 26 R. Cantoni, *Il pensiero dei primitivi*, il Saggiatore, Milano 1963, p. 32; En. tr. by the author.
- 27 Cfr. | Cf. J. Rawls, *The Law of Peoples*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1999; tr. it. *Il diritto dei popoli*, Edizioni di Comunità, Torino 2001; J. Derrida, *Voyons. Deux essais sur la raison*, Galilée, Paris 2003; tr. it. *Stati canaglia. Due saggi sulla ragione*, Raffaello Cortina, Milano 2003; En. tr. *Rogues. Two Essays on Reason*, Stanford University Press, Stanford 2005.
- 28 Il termine “cinestesi” rielabora l’omonimo concetto della fenomenologia novecentesca | The term ‘kinesthetics’ reworks the concept of 20th century phenomenology (cfr. | cf. E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Max Niemeyer, Halle 1913; tr. it. *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, 3 voll., a cura di E. Filippini, Einaudi, Torino 1950; En. tr. *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy*, 3 voll., Nijhoff, The Hague 1982-1989; M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945; tr. it. *Fenomenologia della percezione*, il Saggiatore, Milano 1965; En. tr. *Phenomenology of Perception*, Routledge, London 2012), di cui si accentua in particolare la necessaria condizione spaziale, cinetica e affettiva per il costituirsi dei processi esperienziali | of which one accentuates, in particular, the necessary spatial, kinetic and affective condition for the development of experiential processes (cfr. | cf. F. Giardini, *Relazioni*, Sossella, Roma 2004; Eadem, *I nomi della crisi. Antropologia e politica*, Kluwer, Milano 2017).
- 29 Cfr. | Cf. M. D’Eramo, *Il selfie del mondo. Indagine sull’età del turismo*, Feltrinelli, Milano 2017; En. tr. *The World in a Selfie. An Inquiry into the Tourist Age*, Verso, London, prossima pubblicazione | in press.
- 30 Cfr. | Cf. W. Cronon, *The Trouble with Wilderness, or Going Back to the Wrong Nature*, in “Environmental History”, vol. 1, no. 1, 1996, pp. 7-28.
- 31 Cfr. | Cf. T. Pitch, *Contro il decoro. L’uso politico della pubblica decenza*, Laterza, Roma-Bari 2013.
- 32 Cfr. | Cf. S. Sassen, *Expulsions. Brutality and Complexity in the Global Economy*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 2014; tr. it. *Espulsioni. Brutalità e complessità dell’economia globale*, il Mulino, Bologna 2014.
- 33 Così Anna Tsing, nell’intervento | See Anna Tsing’s *Feral Biologies*, citato in | quoted by D. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*,

Duke University Press, Durham 2016, pp. 100, 178; tr. it. *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero, Roma 2019, p. 208, nota 35.

- 34 Cfr. | Cf. D. Quammen, *Spillover. Animal Infections and the Next Human Pandemic*, Norton, New York 2012; tr. it. *Spillover. L’evoluzione delle pandemie*, Adelphi, Milano 2014.
- 35 M. de Montaigne, *Des cannibales*, 1580; tr. it. *I cannibali*, in Idem, *Saggi*, 3 voll., Adelphi, Milano 1966, vol. I, XXXI, p. 272; En. tr. *The Cannibals*, in Idem, *Essays*, Penguin, London-New York 1993, ch. 31, p. 106.
- 36 Cfr. | Cf. E. Paci, *Ingens Sylva*, Bompiani, Milano 1994.
- 37 Cfr. | Cf. D.C. Rusu, *From Natural History to Magical Nature. Francis Bacon’s Sylva sylvarum*, tesi di dottorato | PhD Dissertation, Radboud University, Nijmegen, 2013.

La natura comune.
Oltre la città e la foresta

Emanuele Coccia

Andrea Branzi, Casa Madre, Biennale Architettura Venezia, 2010. Ph. studio Branzi.



Common Nature. Beyond
the City and the Forest

Si chiama città la condizione di possibilità e l’espressione di una forma di autismo di specie: grazie alla città donne e uomini si riuniscono tra di loro, al di sopra e intorno a supporti e involucri minerali per ridurre o azzerare qualsiasi altro contatto inter-specifico. Lontano dall’essere l’espressione di una vita superiore, ogni città è una patologia psichica collettiva, vissuta in modo individuale e condiviso che modifica coscientemente il proprio ambiente per potersi rafforzare. I sintomi principali di questa sintomatologia sono tre. Ogni città permette innanzitutto di coltivare l’illusione dell’autonomia della propria specie: incontrando sempre e solo i propri simili si crede che il solo legame sociale e materiale di cui si abbia bisogno per sopravvivere sia quello con individui appartenenti alla propria specie.

Una città inoltre permette di ricondurre tutte le relazioni che si hanno con individui appartenenti ad altre specie al modello elaborato in città del rapporto con il supporto minerale: tutto è ricondotto al rapporto di dominio, manipolazione, estrazione che i cittadini hanno sulle pietre.

Una città, infine, è uno strumento di proiezione di uno spazio altro, diverso, in cui tutte le altre specie respinte e forcluse nello spazio esterno vengono considerate come “foresta”, dal latino *foris*, “all’esterno”, “al di fuori di”. Le rappresentazioni di uno spazio naturale, selvaggio, incontaminato sono sempre, come ha mostrato magistralmente William Cronon¹, proiezioni ideali del cittadino, spesso accompagnate da rappresentazioni sessiste e coloniali di questo spazio. È solo dal punto di vista della città che lo spazio non-urbano appare come “selvaggio”, “naturale”, “incontaminato”. D’altra parte, il termine “foresta” dovrebbe essere tradotto, letteralmente, con “campo profughi”: la psicopatologia urbana ci permette di confondere una forma di esilio forzato con una forma di felicità primitiva e soprattutto permette di non cogliere il fatto che ogni città presuppone un genocidio preliminare di tutte le specie che abitavano lo spazio ora occupato dagli esseri umani.

Questa patologia non rappresenta un destino: ha avuto una data di inizio e avrà, come tutte le malattie un decorso che porterà alla guarigione. E come in tutte le forme di malattie dello spirito, i sintomi sono assieme espressione del disagio e prefigurazioni di una possibile via d’uscita. È quindi lavorando sui sintomi che si potrà trovare un’alternativa all’opposizione tra la città e la foresta, tra la civiltà e il selvaggio.

Emanuele Coccia	98	Vesper Wildness
-----------------	----	-----------------

City is the name of the condition of possibility and the expres- sion of a form of species autism: thanks to the city men and wom- en gather, above and around mineral supports and casings, to reduce or eliminate any other inter-specific contact. Far from being the expression of a higher life, every city is a collective psychic pathology, experienced in an individual and shared way that consciously modifies its environment to be able to reinforce itself. There are three main signs of this symptomatology. First of all, each city allows to cultivate the illusion of the autonomy of our species: by always meeting only our counterparts, we believe that the only social and material bond we need to survive is that with individuals belonging to our same species.

Moreover, a city allows us to trace back all the relationships we have with other species to the model, elaborated in the city, of the relationship with the mineral world: everything leads back to the dominance, manipulation, extraction relationship that citi- zens have with stones.

Lastly, a city is a projection of a different space, in which all the other forgotten species, rejected and pushed away towards the external world, are considered as ‘forest’, from the Latin *foris*, ‘external’, ‘outside of’. As masterfully shown by William Cronon¹, the representations of a natural, wild, uncontaminated space are always ideal projections of the citizen, often accompanied by sexist and colonial representations of this space. It is only from the point of view of the city that the non-urban space appears to be ‘wild’, ‘natural’, ‘uncontaminated’. On the other hand, the term ‘forest’ should be translated, literally, with ‘refugee camp’: the urban psychopathology allows us to confuse a form of forced exile with a form of primitive happiness, and above all it allows us not to grasp the fact that every city implicates a preliminary

genocide of all the species that inhabited the space before it was occupied by humans.

This pathology does not represent a destiny: it has a start date and it will have, like all diseases, a progress that will lead to heal- ing. And like in all forms of diseases of the spirit, the symptoms are both an expression of the discomfort and prefigurations of a possible way out. Therefore, it is by working on the symptoms that an alternative to the opposition between the city and the forest, between civilization and the wild can be found.

1. Carolyn Steel’s² studies have shown that the image of the city as a geographic space, physically inhabited and occupied by a commu- nity of citizens, is an illusion. Chicago, Paris, Buenos Aires, Beijing, Dakar exist far beyond their administrative extension and include, in fact, all the spaces within which all the cultivated plants and farmed animals necessary for the urban communities live. Every city is an interspecific agricultural and zootechnical community that has removed and exiled its condition of possibility beyond its symbolic limits, which are the walls or the border. Every city is an agro-zootechnical project that insists on ignoring itself as such³.

The cause of this removal is also the image of agriculture devel- oped by the Humanities. Over the last centuries, agriculture has been associated with the millennial endeavour of the control of nature. In a literary work that made history, the famous archae- ologist Vere Gordon Childe described agriculture’s emergence or appearance around the 12th century BC exactly in these terms: ‘Yet in the last twentieth of his history man has begun to control Nature, or has at least succeeded in controlling her by co-operating with her’. According to Gordon Childe this represented a real revolution

1. Le ricerche di Carolyn Steel² hanno dimostrato che l’immagine della città come lo spazio geografico fisicamente abitato e occupato dalla comunità delle cittadine e dei cittadini è illusoria. Chicago, Parigi, Buenos Aires, Pechino, Dakar esistono ben al di là della loro estensione amministrativa e includono, di fatto, tutti gli spazi all’interno dei quali vivono tutte le piante coltivate e gli animali allevati necessari alla vita delle comunità urbane. Ogni città è una comunità agricola e zootecnica interspecifica che ha rimosso ed esiliato la sua condizione di possibilità al di fuori del suo limite simbolico, le mura o la frontiera. Ogni città è un progetto agro-zootecnico che pretende di ignorarsi come tale³.

La causa di questa rimozione è anche l’immagine dell’agricoltura elaborata dalle scienze umane. Negli ultimi secoli l’agricoltura è stata associata all’epopea millenaria del controllo della natura. In un’opera che fece storia, il celebre archeologo Vere Gordon Childe ha descritto l’emergere o la comparsa dell’agricoltura intorno al XII secolo a.C. esattamente in questi termini: “nell’ultimo ventesimo della sua storia, l’uomo ha cominciato a controllare la natura, o almeno a riuscire a controllarla cooperando con essa”. Secondo Gordon Childe questa sarebbe una vera e propria rivoluzione, perché “le tappe attraverso le quali il controllo dell’uomo è stato reso effettivo sono state graduali, i loro effetti cumulativi”. Fu Childe a coniare l’espressione “rivoluzione neolitica” per definire l’agricoltura come: la prima rivoluzione che ha trasformato l’economia umana dandogli il controllo del proprio cibo: l’uomo ha cominciato a piantare, coltivare e migliorare selezionando erbe commestibili, radici e alberi. Ed è riuscito a addomesticare e ad attaccare saldamente alla sua persona alcune specie animali in cambio del foraggio che potevamo offrirgli, della protezione che poteva permettersi e della lungimiranza che poteva esercitare.⁴

Da questo punto di vista, l’agricoltura divenne la soglia di una modernità che non era più cronologica: l’affermazione di un’umanità senza confini, senza limiti, padrona di sé stessa e del mondo che la circonda inizia agli albori della nostra storia civilizzatrice ancor prima, ad esempio, del momento che ha sancito la nascita dei primi agglomerati urbani, che, secondo Gordon Childe, avverrà a partire da quella che egli chiama la “rivoluzione urbana”, conseguenza dell’agricoltura e della possibilità di accumulare e conservare a lungo termine il cibo nello stesso luogo. Al contrario, questa idea ha fatto sì che la modernità stessa – che coincide con la rivoluzione industriale, l’accelerazione senza precedenti dello sviluppo tecnico avvenuto a partire dal XVIII secolo – ripettesse e amplificasse un evento già avvenuto e in costante progresso in ogni campo coltivato: l’atto di seminare, curare la crescita e raccogliere le piante che vi crescono sarebbe solo il segno di uno stratagemma che permette a una specie di deridere tutte le altre, di affermare

Saggi Essays	99	Vesper Nella selva
--------------	----	--------------------

because ‘the steps by which man’s control was made effective have been gradual, their effects cumulative’. It was Childe who coined the expression ‘Neolithic revolution’ to define agriculture as:

The first revolution that transformed human economy gave man control over his own food supply. Man began to plant, cultivate, and improve by selection edible grasses, roots, and trees. And he succeeded in taming and firmly attaching to his person certain species of animal in return for the fodder he was able to offer, the protection he could afford, and the fore- thought he could exercise.⁴

From this point of view, agriculture became the threshold of a modernity that was no longer chronological. The affirmation of a humanity without borders, without limits, master of itself and of the world that surrounds it began at the dawn of our civilising history. This, according to Gordon Childe, took place even before the moment that marked the birth of the first urban agglomera- tions, starting from what he called the ‘urban revolution’: a con- sequence of agriculture and the possibility of accumulating and conserving long-term food in the same place. On the contrary, this idea allowed modernity itself – which coincides with the

industrial revolution, the unprecedented acceleration of techni- cal development since the 18th century – to repeat and amplify an event that had already taken place and was constantly progressing in every cultivated field. The act of sowing, caring for growth and collecting the plants is only the sign of a strategy that allows one species to mock all the others; to assert its supremacy in a cruel body masked by an appearance of care. The invention of agricul- ture, according to this ‘fairy tale’ which continues to deeply mark its conceptual and visual representation⁵, is actually an anthro- pological threshold: the human species abandoned the *ethos*, the way of life and the set of values that had defined it – that of being a hunter-gatherer species, a set of gregarious animals that hunt and move following the life cycles of the animals and plants, on which they depend. From that moment on, the species as a whole became characterised by a sedentary lifestyle and a relationship of superiority and exploitation of the totality of the other liv- ing beings. Agriculture represents the ancestral beginning of this attitude, the evidence that our life can only coincide with a vio- lent domestication of others and of ourselves⁶: therefore it’s also a curse, the sign of the impossibility of freeing ourselves from a hierarchical and guilty relationship with the other living beings.

la propria supremazia in un corpo crudele mascherato da una parvenza di cura. L’invenzione dell’agricoltura, secondo questa “favola” che continua a segnarne profondamente la rappresentazione concettuale e visiva⁵, sarebbe una soglia antropologica: la specie umana abbandonerebbe l’*ethos*, il modo di vivere e l’insieme dei valori che l’hanno definita – quello di essere una specie cacciatrice-raccoglitrice, un insieme di animali gregari che cacciano e si muovono seguendo i cicli di vita degli animali e delle piante da cui dipendono. D’ora in poi, la specie nel suo insieme sarà caratterizzata dalla sedentarietà nello spazio e da un rapporto di superiorità e di sfruttamento della totalità degli esseri viventi. L’agricoltura sarebbe l’inizio ancestrale di questa postura, l’evidenza che la nostra vita non può che coincidere con un addomesticamento violento degli altri e di noi stessi⁶: è quindi anche una maledizione, il segno dell’impossibilità di liberarsi da un rapporto gerarchico e colpevole con il resto degli esseri viventi.

In tempi più recenti Gilles Clément ha provato a correggere questo mito. Secondo Clément il giardino, soprattutto il giardino orricolo, è l’atto fondativo di ogni città. Un giardino è quindi un oggetto politico e non biologico: non è un intruso che interrompe lo spazio urbano con degli elementi estranei ma il nucleo originario a partire dal quale ogni città può svilupparsi. Non è importante che, con il tempo, il giardino sia stato escluso dalla cinta urbana. È costruendo un giardino che la specie umana ha capito cosa può essere una città. Come il giardino, infatti, ogni città nasce infatti dalla collezione e dalla separazione di un insieme eterogeneo di viventi. L’agricoltura e il giardinaggio non sono solo o semplicemente il presupposto nascosto materiale della città: ne sono piuttosto il modello formale. Fondare una città significa fare una forma molto specifica di giardino, costituito per lo più di esseri umani e pietre. La realtà urbana è quindi un sottoinsieme della realtà agricola e non viceversa.

D’altra parte, questa prossimità permette anche di pensare diversamente il gesto agricolo originario. L’agricoltura è innanzitutto una tecnica di coabitazione che unisce due o più specie in un rapporto di co-apprendimento e di co-evoluzione, il luogo originario di connessione delle diverse forme di vita sul pianeta. Per riconoscerlo dobbiamo liberarci dall’idea che esso riguardi solo la specie umana. Ogni specie è in procinto di “coltivare” altre specie, cioè di stabilire con esse relazioni artificiali e innaturali, in cui ognuna di esse si discosta dall’esistenza biologica e materiale dell’altra. Piuttosto che immaginare la “natura” come composta da ecosistemi, dovremmo immaginarla come una rete agricola in cui tutte le specie coltivano altre e si lasciano coltivare da altre. Vista da questa prospettiva, l’agricoltura si distingue come il fatto politico per eccellenza. Innanzitutto, perché non c’è città – e quindi non c’è politica – possibile senza l’agricoltura: è legandosi alla vita di alcune specie vegetali che l’uomo ha adottato un rapporto stabile e invariabile con lo spazio. In secondo luogo, perché come in un campo agricolo la convivenza delle singole piante è arbitraria, così ogni comunità politica si basa su una

Emanuele Coccia	100	Vesper Wildness
-----------------	-----	-----------------

In more recent times, Gilles Clément tried to correct this myth. According to Clément, the garden, especially the horticultural garden, is the founding act of every city. A garden is therefore rather a political object than a biological one: it is not an intruder that interrupts the urban space with extraneous elements, but it is the original nucleus from which every city can develop. It is not important that over time the garden has been excluded from the city walls. It is by building a garden that the human species understood what a city can be. In fact, just like a garden, every city is born from the collection and separation of a heterogeneous set of living beings. Agriculture and gardening are not simply the hidden material assumption of the city: they are rather its formal model. Founding a city means making a very specific form of garden, mainly built with humans and stones. Urban reality is therefore a subset of agricultural reality and not vice versa.

On the other hand, this proximity also allows us to think about the original agricultural gesture differently. Agriculture is first of all a cohabitation technique that joins two or more species in a

relationship of co-learning and co-evolution, which represents the origin of connection between the different forms of life on the planet. To recognise it, we must free ourselves from the idea that such a relationship concerns only the human species. Every species is ready to ‘cultivate’ other species, to establish artificial and unnatural relationships in which each of them deviates from the biological and material existence of the other. Rather than imagining ‘nature’ as a composition of ecosystems, we should imagine it as an agricultural network in which all species cultivate others and let themselves be cultivated by others. Seen from this perspective, agriculture stands out as the political fact par excellence. First of all because no city – and therefore no politics – is possible without agriculture: it is by connecting to the life of some plant species that humans have adopted a stable and invariable relationship with space. Secondly because, just like the coexistence of individual plants is arbitrary in a filed, every political community is based on the choice of coexisting in the same space, and not on a natural fact. The city and the agricultural field

scelta di convivenza nello stesso spazio, e non su un fatto naturale. La città e il campo agricolo sono due convivenze artificiali. Ma se l’agricoltura è l’inizio, la forma e la fine della politica, è perché è la prova che tutta la vita comunitaria umana (o non umana) non può essere costruita dall’autonomia.

2.
La relazione interspecifica è sempre una relazione biunivoca. La nostra relazione con le specie vegetali è sempre una forma di agricoltura rovesciata. La prima testimonianza di questa reciprocità è anatomica. L’*Homo sapiens* è un primate arboricolo: è la vita sugli alberi ad averci imposto una forma. Il pollice opponibile che ci distingue dal resto delle specie biologicamente più vicine, ad esempio, è il risultato del nostro corpo a corpo con gli alberi: è la soluzione che ci ha permesso di muoverci meglio tra i loro rami. Anche la posizione ravvicinata degli occhi sul viso è una conseguenza dell’influenza degli alberi su di noi: è necessaria per poter percepire la profondità nel campo visivo, indispensabile per poter sopravvivere sulla loro chioma. La nostra identità anatomica deriva dal nostro rapporto con loro: relazionarsi al nostro corpo significa relazionarsi con gli alberi che lo hanno plasmato.

Le foreste hanno plasmato non solo il nostro corpo e la nostra identità anatomica. Gli alberi e le foreste ci hanno anche insegnato e reso possibile ciò di cui siamo più orgogliosi: la tecnologia. Dal 1865 – dalla pubblicazione del libro di John Lubbock *Prehistoric Times* – parliamo del Paleolitico e del Neolitico e misuriamo le origini della tecnica a partire dai reperti di manipolazione delle pietre. Seguendo questa vecchia idea dimentichiamo che prima di manipolare pietre e materia minerale abbiamo manipolato e modificato il corpo delle foreste: il legno è la nostra prima, archetipica e paradigmatica materia tecnologica. È solo perché i manufatti in legno non sono conservati che continuiamo a pensare e a scrivere che le pietre sono all’inizio della cultura e della tecnica. In realtà la cultura è sempre neofitica: dal corpo delle piante e degli alberi attingiamo tutto ciò che siamo e facciamo. E la tecnica non può iniziare con le pietre perché è sempre stata e sempre sarà una relazione con gli altri esseri viventi. Il desiderio di ridurre tutto alla pietra, il desiderio di dimenticare che il bosco è all’origine del nostro corpo, all’origine delle città, all’origine della tecnologia è una forma di stupido orgoglio. Di fronte alla pietra è più facile convincersi che l’uomo è solo di fronte a un mondo infinitamente appropriato.

Saggi Essays	101	Vesper Nella selva
--------------	-----	--------------------

are two artificial cohabitations. But if agriculture is the beginning, the form and the end of politics, it is because it represents the proof that the entire human (or non-human) community life cannot be built on autonomy.

2.
The interspecific relationship is always bijective. Our relationship with plant species is always a reversed form of agriculture. The first proof of this reciprocity is found in anatomy. The *Homo sapiens* is an arboreal primate: life on trees has shaped us. For example, the opposable thumb, that distinguishes us from the rest of the biologically species closest to us, is the result of our hand to hand with trees: it’s the solution that allowed us to move better among their branches. Even the close position of the eyes on the face is a consequence of trees’ influence on us: it is necessary to be able to perceive depth in the visual field, which is indispensable to survive on the trees’ foliage. Our anatomical identity derives from our relationship with them: to relate to our body means to relate to the trees that shaped it.

Not only have the forests shaped our body and our anatomical identity. The trees and forests also taught us, and made possible, what we are proud of the most: technology. Since 1865 – publication date of John Lubbock’s book *Prehistoric Times* – we have been talking about the Paleolithic and the Neolithic, and we have been measuring the origins of technique starting from stone manipulation finds. By following this old idea, we are forgetting that before manipulating stones and mineral matters, we

manipulated and modified the forests’ body: wood is our first, archetypal and paradigmatic technological matter. We continue to think and write that the stones represent the beginning of culture and technique only because wooden artefacts are not preserved. Actually, culture is always neophytic: we draw everything we are and do from the body of plants and trees. And the technique cannot start with stones because it has always been and always will be a relationship with other living beings. The desire to reduce everything to stone, the desire to forget that the forest is at the origin of our body, of cities, of technology, is a form of stupid pride. In front of stones, it is easier to convince ourselves that we stand alone in front of an infinitely appropriated world.

Overcoming urban pathology is possible only by changing our idea of technique, and emphasising that technique is always a relationship between individuals belonging to different species. Since the beginning of modernity, in fact, the city has been considered as the highest and most paradigmatic expression of technology. The city is the great machine, the space in which innovation and technical progress are concentrated. This vision cannot be abandoned: it doesn’t make sense to dream of pre-modern or prehistoric cities, it really doesn’t make sense to imagine a coexistence between humans who can do without technology. What needs to be changed is the idea of technology itself. Plato and his myth of Prometheus and Epimetheus led us to think of technology not only as a purely human trait, but also as a consequence of a paradoxical lack of nature (of biological development) in humanity. If men need technology, it is because their body is defined by a



Andrea Branzi, *Pietre e Sassi*, 2012. Ph. studio Branzi.

Superare la patologia urbana è possibile solo cambiando l’idea della tecnica e ponendo l’accento sul fatto che la tecnica è sempre e solo una relazione tra individui appartenenti a specie diverse. Fin dall’inizio della modernità, infatti, la città è stata considerata come la più alta e paradigmatica espressione della tecnologia. La città è la grande macchina, lo spazio in cui si concentrano innovazione e progresso tecnico. Questa visione non può essere abbandonata: non ha senso sognare città premoderne o preistoriche, non ha letteralmente senso immaginare una convivenza tra uomini che possa fare a meno della tecnologia. Ciò che deve essere cambiato è l’idea stessa di tecnologia. Da Platone e dal suo mito di Prometeo ed Epimeteo, siamo abituati a pensare alla tecnologia non solo come a un tratto puramente umano, ma anche come conseguenza di una paradossale mancanza di natura (di sviluppo biologico) nell’umanità. Se l’uomo ha bisogno della tecnologia, è perché il suo corpo è definito da una mancanza biologica e naturale di potenza e forma rispetto ad altri esseri viventi. Il mito ci dice che Epimeteo, incaricato di adornare e fornire a tutti i viventi le facoltà adeguate, esaurì tutti i poteri disponibili distribuendoli a tutti gli altri animali, lasciando così l’uomo “privo di tutto”, “nudo, senza scarpe, senza vestiti, senza difesa”. Così Prometeo, rubando a Vulcano e Minerva le arti e il fuoco, ha dato all’umanità la tecnica. Solo tra i vivi, l’uomo possiede “l’arte di articolare i suoni, e di formare le parole; si è procurato una casa, dei vestiti, una scarpa, quanto basta per coprirsi di notte, e ha preso il suo cibo dalla terra” (Platone, *Protagora*). La tecnologia distingue l’uomo dagli altri esseri viventi e soprattutto rappresenta un allontanamento dalla natura.

È esattamente lo stesso punto di vista che ha dato origine all’idea classica moderna della tecnologia, quella conosciuta con il nome di *Organprojektion* e sviluppata da Ernst Kapp nel primo libro moderno sulla natura della tecnologia, pubblicato nel 1877 in Germania⁷. Secondo Kapp, qualsiasi oggetto tecnico, qualsiasi strumento è solo la proiezione al di fuori del corpo di una struttura organica in un rapporto perfettamente isomorfo. Così, il martello è una proiezione della forma del pugno dell’avambraccio, gli occhiali la proiezione della lente, il computer la proiezione del cervello. L’estensione dell’organo, la sua proiezione al di fuori del corpo anatomico permette allo stesso tempo di correggere i difetti di questo (per rafforzare in profondità il nostro corpo così poco attrezzato rispetto ad altri animali) ma anche e soprattutto di umanizzare il mondo. Grazie alla proiezione d’organo, grazie alla tecnica, il mondo diventa un’estensione del corpo umano. La tesi di Marshall McLuhan sui media come estensione dell’uomo è solo una glossa alla teoria di Kapp. La tecnica è in questa prospettiva prima di tutto qualcosa di puramente umano (gli animali e gli altri esseri viventi non possono avere una tecnica),

Emanuele Coccia	104	Vesper Wildness
biological and natural lack of power and form compared to other living beings. The myth tells us that Epimetheus, who had the task of adorning and providing all living beings with the appropriate abilities, ran out of all the available powers by distributing them to all the other animals, leaving men ‘without anything’, ‘naked, without shoes, without clothes, without defence’. So Prometheus, by stealing the arts and fire from Vulcan and Minerva, gave humanity the technique. Only among the alive, men own ‘The art of articulating sounds, and of forming words; he got himself a house, some clothes, a shoe, enough to cover himself at night, and he took his food from the earth’ (Plato, <i>Protagoras</i>). Technology distinguishes men from other living beings, and above all it represents a distancing from nature. It’s exactly the same point of view that originated the classical modern idea of technology, the one known with the name of <i>Organprojektion</i>, developed by Ernst Kapp in the first modern book on the nature of technology, published in 1877 in Germany⁷. According to Kapp, any technical object, any instrument is only the projection of an organic structure outside the body, in a perfectly isomorphic relationship. Thus, the hammer is a projection of the shape of the forearm’s fist, the glasses are the projection of the lens, the computer is the projection of the brain. An organ’s extension, its projection outside the anatomical body allows, at the same time, to correct its defects (to deeply strengthen our		

body, so poorly equipped compared to other animals) but also, above all, to humanise the world. Thanks to the projection of an organ, thanks to the technique, the world becomes an extension of the human body. McLuhan’s thesis on the media as an extension of the human body is only a gloss of Kapp’s theory. In this perspective, technique is first of all something that’s purely human (animals and other living beings cannot have a technique), and secondly something that transforms everything it touches into human. The technical world is a world that anthropises everything it touches. This ‘extroflexion’ of the anatomical form would allow men to shape the world in their image and likeness.

Against this vision, which has largely influenced urban life, a multi-specific idea of technology should be adopted. Technology – and its most intimate dynamism, innovation – is not just a matter of talent or intelligence, nor the result of an act of nature’s or other living being’s mastery. It is the same force that, after Darwin, we call evolution, which has transformed nature into a laboratory of research and development. Species are not fixed forms, nor moral identities that can be claimed or that have to be protected. Each of them has the nature of a technical invention, and this is why, when we want to tell the story of life on this planet, we have to tell a story of multiple innovations. Firstly, the technique is not something that affects a living person, but all living people. Every living being is provided with technique. Every life form is technique.

in secondo luogo qualcosa che trasforma in umano tutto ciò che tocca. Il mondo tecnico è un mondo che antropizza tutto ciò che tocca. Questa “estroffessione” della forma anatomica permetterebbe all’uomo di plasmare il mondo a sua immagine o somiglianza.

Contro questa visione, che ha largamente influenzato la vita urbana, bisognerebbe adottare un’idea multispecifica di tecnologia. La tecnologia – e il suo dinamismo più intimo, l’innovazione – non è solo una questione di talento o di intelligenza, né è il risultato di un atto di padronanza della natura o di altri esseri viventi. È la stessa forza, che, dopo Darwin, chiamiamo evoluzione, che ha trasformato la natura in un laboratorio di ricerca e sviluppo. Le specie non sono forme fisse, né identità morali che possano essere rivendicate o che debbano essere protette. Ognuna di esse ha la natura di un’invenzione tecnica, ed è per questo che, quando si vuole raccontare la storia della vita su questo pianeta, bisogna raccontare una storia di molteplici innovazioni. In primo luogo, la tecnica non è qualcosa che riguarda una persona vivente, ma tutte le persone viventi. Ogni essere vivente è dotato di tecnica. Ogni forma di vita è tecnica.

In secondo luogo, la tecnica non è solo un’attività che riguarda il rapporto dei viventi con il mondo inanimato, è inscritta nella forma stessa del vivente. Non è una reazione all’anatomia, è la stessa anatomia specifica di ogni essere vivente. Non è qualcosa che riguarda solo la prassi e l’azione, ma l’essere stesso di tutto ciò che è vivo. Le piante non sono meno tecniche degli animali: la loro tecnica si concentra meno sul mondo esterno che sul proprio corpo, sulla propria anatomia, sulla propria fisiologia. Se questo è vero, non c’è nulla di naturale in natura: tutto è tecnico perché tutto, non solo la forma generale del vivente, ma ogni suo organo, il più piccolo e complesso, è il risultato dell’innovazione e dell’invenzione.

D’altra parte considerare che il luogo specifico di ogni tecnica è la relazione inter-specifica ci permette di correggere una visione militare della tecnica. Parte della dottrina darwiniana ci ha insegnato l’idea che il progresso e il miglioramento delle specie naturali è una naturale conseguenza della guerra di tutti contro tutti – di competizione – che esiste tra le diverse specie naturali, a ogni livello tassonomico e in ogni momento della vita di ogni forma di vita. Questa idea fa quindi della tecnica una forma di guerra, di rapporto di ostilità che esiste tra individui di specie diverse e tra individui appartenenti alla stessa specie o a specie diverse. Dagli anni Settanta sappiamo che, a differenza di quanto sospettava Darwin su ciò che permetteva alla natura e a tutte le specie di migliorare, non è la guerra di tutti contro tutti, ma un rapporto di aiuto reciproco. Quando Lynn Margulis scoprì che la cellula eucariotica non è il risultato della competizione ma della simbiosi tra due procarioti, non è solo la logica evolutiva della violenza come capace di produrre progresso che è crollata, ma l’idea stessa di tecnica. Non è uccidendo che i vivi avanzano e migliorano: la tecnica non è quanto permette di affermarsi sugli altri. La tecnica è prima di tutto ciò che ci permette di aiutarci l’un l’altro ed è, soprattutto, un rapporto duraturo con altri esseri viventi di altre specie. L’innovazione è qualcosa che nasce nel rapporto tra due individui (non importa se della stessa specie o di specie diverse) e che rende possibile un rapporto migliore, benefico per entrambi. La tecnica

Saggi Essays	105	Vesper Nella selva
Secondly, the technique is not only an activity that concerns the relationship of the living beings with the inanimate world; it is inscribed in the living being’s form itself. It is not a reaction to anatomy, it is every living being’s specific anatomy itself. It is not something that concerns only practice and action, but the being itself of everything that is alive. Plants are not less technical than animals: their technique focuses less on the outside world than on their own body, their anatomy, their physiology. If this is true, there is nothing natural in nature: everything is technical because everything, not only the general shape of living beings, but every organ, even the smallest and most complex one, is the result of innovation and invention. On the other hand, considering that the specific place of each technique is the inter-specific relationship allows us to correct a military vision of the technique. Part of the Darwinian doctrine		

taught us the idea that the progress and improvement of natural species is a natural consequence of the war of everyone against everyone – of competition – that exists between the different natural species, at every taxonomic level and at every moment of life of all life forms. Therefore, this idea makes technology a form of war, of a hostile relationship that exists between individuals of different species and between individuals belonging to the same species. Since the 1970s, we know that, unlike Darwin’s suspicion of what allowed nature and all species to improve, it is actually not everyone’s war against everyone, but a relationship of mutual help. When Lynn Margulis discovered that the eukaryotic cell is not the result of competition between two prokaryotes but actually of their symbiosis, it is not only the evolutionary logic of violence, capable of producing progress, that has collapsed, but the one of technique itself. It is not by killing that living

è quindi qualcosa da cercare nelle relazioni positive, non in quelle negative. Per questo la tecnica è sempre fatto biologico e fatto politico. E viceversa, non c’è associazione biologica che non sia fatto tecnico.

Questa identificazione tra evoluzione e innovazione tecnologica ci permette di ampliare l’idea stessa di biomimetismo su scala globale: non sarebbe più lo sforzo prodotto dall’uomo per imitare la natura, la copia tecnica di una natura perfetta. Non è più l’arte che imita la natura: la natura è sempre un’arte che imita un’altra arte. Tutti gli esseri, come incarnazioni di un’innovazione tecnologica ed evolutiva che ha sempre preso il suo punto di partenza in un’altra specie, sono forme biomimetiche. Ogni specie ne imita altre, si appropria di tecniche o idee e le manipola a modo suo. In questo senso, possiamo parlare di bio-mimetismo solo come di un dialogo tra specie: l’evoluzione stessa, è un dialogo interspecifico all’interno del quale le specie producono la loro conoscenza senza resistenza.

Piuttosto che pensare la tecnica come una proiezione extra anatomica di una porzione del corpo individuale, bisognerebbe pensare alla tecnica come a una forma di riflessione interspecifica. È come se, attraverso o grazie alla tecnologia (cioè all’evoluzione), le specie non smettessero mai di rispecchiarsi, di proiettare il proprio corpo nel corpo dell’altro. Un rapporto tecnico non è quello che collega una specie a un mondo o a uno spazio, ma quello che collega tutte le specie e le racchiude in uno scambio permanente (prestito, imitazione, trasferimento, subappalto ecc.) di forme e identità. D’altra parte, la tecnologia diventa una pratica infinita di mediazione e dialogo tra specie diverse – o, al contrario, ogni specie è già di per sé una forma di dialogo interspecifico. C’è qualcosa di carnevalesco ed estremamente allegro in questa visione della natura. L’evoluzione diventa in modo nuovo e incantato il dialogo che tutte le specie hanno sempre mantenuto tra loro per cercare di inventare nuovi modi di essere nel mondo.

Le città contemporanee non peccano di eccesso di tecnica e di modernità ma di un *deficit*: esiliando al loro esterno la stragrande maggioranza delle specie viventi, le città rendono letteralmente impossibile al loro interno (o non urbana) ogni innovazione tecnica. In realtà sono le città il vero spazio “selvaggio”, lo spazio in cui il progresso deve passare necessariamente attraverso l’autismo minerale e la manipolazione delle pietre e non il dialogo interspecifico. È solo integrando la relazione interspecifica nel tessuto sociale – facendone cioè un elemento integrante della vita politica – che le città cesseranno di essere selvagge.

Nel 1989 il filosofo canadese Charles Taylor⁸ aveva dimostrato che la modernità non è esclusivamente il risultato dello sviluppo tecnologico, delle conquiste europee di altre parti del globo o di trasformazioni dell’ordine sociale e delle forme di governo: al suo centro c’è un progetto morale rivoluzionario che ha portato la vita quotidiana, la vita comune, definita dai suoi tratti più ordinari e triviali, l’amore e il lavoro, al centro di ogni preoccupazione politica, economica, sociale e materiale. Siamo moderni non

Emanuele Coccia	106	Vesper Wildness
-----------------	-----	-----------------

beings advance and improve: technique is not the instrument of our dominance on others. Technique is first of all what allows us to help each other and it is, most of all, a lasting relationship with the living beings of other species. Innovation is something that arises in the relationship between two individuals (it doesn’t matter if they are of the same species or of different ones), allowing a better, beneficial relationship for both. Therefore, technique is something to look for in positive relationships, not in negative ones. This is why technique is always a biological and political fact. And vice versa, there is no biological association that is not also a technical fact.

This identification between evolution and technological innovation allows us to broaden the idea of biomimetism itself on a global scale: it would no longer be the effort produced by humans to imitate nature, the technical copy of a perfect nature. It is no longer art that imitates nature: nature is always an art that imitates another art. All living beings, as embodiments of a technological and evolutionary innovation that has always taken its

starting point from another species, are biomimetic forms. Every species imitates another one, it takes possession of its techniques or ideas and manipulates them in its own way. In this sense, we can speak of biomimicry only as a dialogue between species: evolution itself is an interspecific dialogue, within which species produce their knowledge without resistance.

Rather than thinking of technique as an extra anatomical projection of a portion of the individual body, we should think of it as a form of interspecific reflection. It is as if, through or thanks to technology (namely evolution), species never stopped mirroring themselves, projecting their bodies into the body of the other. A technical relationship is not what connects a species to a world or a space, but what connects all the species and encloses them in a permanent exchange (loan, imitation, transfer, subcontract, etc.) of forms and identities. On the other hand, technology becomes an infinite practice of mediation and dialogue between different species – or, quite the opposite, each species is already a form of interspecific dialogue itself. There is something

perché usiamo oggetti tecnologici particolarmente sofisticati, perché possiamo viaggiare in ogni parte del globo, perché abitiamo in città sovraffollate. Siamo moderni perché scommettiamo che è in quello che produciamo e facciamo liberamente ogni giorno e nella persona che amiamo liberamente che si definisce la nostra identità. Siamo moderni solo quando pensiamo che la nostra libertà e la nostra perfezione morale si misura nella libertà dell’amore e del lavoro, dagli elementi fondativi della vita più triviale. Non solo non siamo mai stati moderni⁹ rispetto alla natura, ma non abbiamo mai permesso alla natura di essere veramente moderna.

La nostra relazione con le altre specie sembra non aver mai saputo raggiungere la condizione di “vita comune”: stretta tra l’assenza e la rimozione dello spazio urbano e l’assoluta eccezionalità dello spazio selvaggio, la “natura” sembra essere una dimensione ontologicamente estranea all’ordinario. Il compito dell’ecologia futura non è quella di allontanarsi dalla modernità ma, al contrario, di includere la natura nella modernità: rendere il nostro rapporto alle altre specie un’esperienza fondativa della nostra vita quotidiana. È solo così che l’insieme delle specie con cui abitiamo il pianeta cesseranno di essere il grande Altro, il selvaggio, il non-umano, per farsi parte della nostra vita comune¹⁰.

Saggi Essays	107	Vesper Nella selva
--------------	-----	--------------------

carnivalesque and extremely cheerful in this vision of nature. Evolution becomes, in a new and enchanted way, the dialogue that all species have always kept among themselves in order to invent new ways of being in the world.

Contemporary cities, rather than presenting an excess of technique and modernity, are characterised by their deficit: by exiling the vast majority of living species outside of them, cities literally make any technical innovation inside them impossible (or non-urban). Actually, cities are the real ‘wild’ space, the space in which progress must necessarily go through mineral autism and the manipulation of stones, instead of interspecific dialogue. It is only by integrating the interspecific relationship into the social environment – thus making it an integral element of political life – that cities will stop being wild.

In 1989 the Canadian philosopher Charles Taylor⁸ had proven that modernity is not exclusively the result of technological development, of the European conquests of other parts of the globe or of transformations of the social order and forms of government: at its core there is a revolutionary moral project that brought everyday life, common life, defined by its most ordinary and trivial traits, love and work, to the centre of every political, economic, social and material concern. We are modern not because we use particularly sophisticated technological objects, because we can travel all over the globe, or because we live in overcrowded cities. We are modern because we bet that our identity is defined by what we produce and do freely every day and by the person we love. We are modern only when we think that our freedom and our moral perfection are measured in the freedom of love and work, in the most trivial life foundational elements. Not only have we never been modern⁹ compared to nature, but we have never allowed nature itself to be truly modern.

Our relationship with other species seems to have never been able to reach the condition of ‘common life’: nature, squeezed between the absence and removal of urban space and the absolute exceptionality of the wild space, seems to be a dimension that is ontologically foreign to the ordinary. The task of future ecology is not to move away from modernity but, quite the opposite, to include nature in modernity: to make our relationship with other species a foundational experience of our daily life. Only in this way the species with which we inhabit the planet will cease to be ‘the Others’, the wild, the non-human, and will become part of our common life¹⁰.

- Cfr. | Cfr. W. Cronon, *Nature’s Metropolis. Chicago and The Great West*, W.W. Norton and Company, New York-London 1991.
- C. Steel, *Hungry City. How Food Shapes Our Lives*, Vintage, London 2008.
- Cfr. | Cfr. R. Janin, *La ville agricole*, Openfield, Pantin 2017; S. Marot (a cura di | ed.), *Taking the Country’s Side. Agriculture and Architecture*, Poligrafa, Lisboa 2019.
- V. Gordon Childe, *Man Makes Himself*(1936), Mentor Books, New York 1958, p. 59; tr. it. dell'autore | It. tr. of the author.
- Per un panorama sugli studi storici e antropologici sull’origine dell’agricoltura cfr. | For an overview of historical and anthropological studies on the origin of agriculture cf. G. Barker, C. Goucher (a cura di | eds.), *The Cambridge World History. Volume 2: A World with Agriculture, 12,000 BCE-500 CE*, Cambridge University Press, Cambridge 2015; C.A. Reed (a cura di | ed.), *Origins of Agriculture*, Mouton Publishers, Den Haag-Paris 1977; D.R. Harris (a cura di | ed.), *The Origins and Spread of Agriculture and Pastoralism in Eurasia*, Smithsonian Institution Scholarly Press, Washington 1996.
- Il libro di | The book by J.C. Scott, *Against the Grain. A Deep History of the Earliest States*, Yale University Press, New Haven-London 2017, resta in questo solco. | faces this topic. Il suo libro riassume il dibattito e sostiene una forma di coesistenza a lungo termine di due atteggiamenti, l’agricoltura e la caccia. Eppure, come la maggior parte degli scritti antropologici o ecologici contemporanei, sembra partire dal presupposto della superiorità morale e cognitiva della caccia o dei cacciatori-raccoglitori rispetto all’agricoltura. L’idea è che l’agricoltura coincide con l’impoverimento delle conoscenze sulla natura e sulle altre specie e con la necessaria perdita di libertà personale. | His book summarizes the debate and supports a long-term form of coexistence of two attitudes, agriculture and hunting. Yet, like most contemporary anthropological or ecological texts, it seems to start from the assumption of the moral and cognitive superiority of hunting or hunter-gatherers over agriculture. The idea is that agriculture coincides with the impoverishment of knowledge on nature and on other species, and with the necessary loss of personal freedom.
- E. Kapp, *Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Kultur aus neuen Gesichtspunkten*, mit einer Einleitung von H. Maye, L. Scholz, Felix Meiner Verlag, Hamburg 2015.
- C. Taylor, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1989.
- Cfr. | Cfr. B. Latour, *Nous n’avons jamais été modernes. Essai d’anthropologie symétrique*, La Découverte, Paris 1991.
- Su questo punto cfr. il saggio importante di R. Beau, | On this point see R. Beau’s important essay, *Éthique de la nature ordinaire. Recherches philosophiques dans les champs, les friches et les jardins*, coll. “Philosophies pratiques”, Éditions de la Sorbonne, Paris 2017. La ricerca di Beau tocca punti molto distanti da questo testo, ma la sua idea di natura ordinaria è molto importante per il futuro dell’ecologia. | Beau’s research deals with topics that are very far from this text, but his idea of ordinary nature is very important for the future of ecology.

Gianni Pettena, *Clay House*, Salt Lake City, 1972. Courtesy Gianni Pettena.



Nieves Mestre

Saggi | Essays

109

Vesper | Nella selva

Over-Designed Ecologies

ECO

MODERNITY

1. The Conspicuous Aesthetics of Green

The first-time the terms of ecology and design appeared together in the academic realm was in *Survival Through Design* published by Richard Neutra in 1954, before the beginning of the ecological movement as such¹. The text advocated for a sort of ‘biological realism’ but gave little indication of practical design applicability and remained neglected for the discipline until the 1960s, when publications as *Silent Spring* by Rachel Carson (1962) or *Design with Nature* by Ian McHarg (1969) facilitated the spreading of environmental design debates². The oil embargo of 1973 and the subsequent mandate for energy-efficiency did not motivate a real debate on design principles, but rather promoted quantitative measures and a myriad of building codes and labels. These widespread standards indeed lowered energy consumption rates, but the increase of urban developments during the last two decades of the 20th century ‘outweighed these initial savings’³. The coupling of ecology and design entangles a historical paradox since, quoting Richard Ingersoll, ‘every act of building’ implies necessarily a shift of ecological relationships⁴. This apparent contradiction was not perceived as such by environmental designers in the 1960s and 1970s, and both the faith in design agency to tackle environmental problems and the way design gets inspiration from nature were clearly operationalized in those decades.

In view of the factual demonstration and social acceptance of climate crisis, the political approach to ecological design has radically moved from dissident practices to official policies. European urban research programmes – as Horizon 2020 – have recovered former terms as *renaturation*, *territorial resilience* and particularly *Nature-Based Solutions*, *NBS*, in line with the terminology of 1960s’ activism. In apparent opposition to previous engineering-technical approaches, these NBS solutions should be ‘inspired by, supported or copied from nature’⁵. The term is thus endorsing two main assumptions: that nature is an external entity which can be only *re-produced* inside the urban domain, and that this reproduction of nature entails therapeutic capacities to cities. Despite the large tradition of ecological design standards, these assumptions are producing an invasion of ‘green rhetorics’ beyond their factual ecological transcendence⁶. The aesthetics of green are often ‘glossy representations of sustainability’, failing in what has been coined as a ‘sustainability fix’ to describe how urban regimes have incorporated the green agenda

Nieves Mestre 110 Vesper|Wildness

1. *L'appariscnte estetica del verde*
I termini ecologia e progetto appaiono per la prima volta insieme in ambito accademico nel saggio del 1954 di Richard Neutra *Survival Through Design*, molti anni prima della nascita del movimento ecologico propriamente detto¹. Il testo invoca una sorta di “realismo biologico”, fornendo però un numero limitato di indicazioni per l'applicazione in termini di pratica progettuale, e resta ignorato dalla disciplina fino agli anni Sessanta, quando pubblicazioni come *Silent Spring* di Rachel Carson (1962) o *Design with Nature* di Ian McHarg (1969) iniziano a diffondere discorsi di *environmental design*². L'embargo petrolifero del 1973 e la relativa esigenza di efficienza energetica non generano un vero e proprio dibattito sui principi progettuali, ma piuttosto incentivano misure quantitative e una moltitudine di classificazioni e regolamenti edilizi. Questi parametri, ormai generalizzati, hanno ridotto i tassi di consumo energetico, mentre l'aumento dello sviluppo urbanistico nelle ultime decadi del ventesimo secolo “vanifica tali risparmi iniziali”³. La combinazione di ecologia e progettazione raccoglie in sé un paradosso storico poiché, citando Richard Ingersoll, “ogni atto di costruzione” implica necessariamente uno spostamento delle relazioni ecologiche⁴. Questa apparente contraddizione non è percepita come tale dai progettisti ambientali negli anni Sessanta e Settanta, anni in cui si rendono chiaramente operative sia la fede nello studio della progettazione per la risoluzione di problematiche ambientali, sia il modo in cui la progettazione trae ispirazione dalla natura.

Alla luce della dimostrazione concreta e dell'accettazione sociale della crisi climatica, l'approccio politico al progetto ecologico è passato da pratiche dissidenti a politiche ufficiali. I programmi europei di ricerca in ambito urbano – ad esempio, Horizon 2020 – ripristinano l'uso di termini del passato come *rinaturalizzazione*,

resilienza territoriale e in particolar modo *Nature-Based Solutions* (*NBS*), in linea con la terminologia dell'attivismo degli anni Sessanta. In apparente opposizione con i precedenti approcci tecnico-ingegneristici, tali soluzioni NBS avrebbero dovuto essere “ispirate, supportate o copiate dalla natura”⁵. Il termine, pertanto, sostiene due assunti: che la natura è un'entità esterna che può essere solo *riprodotta* all'interno della sfera urbana, e che tale riproduzione della natura comporta qualità terapeutiche per le città. Malgrado la vasta tradizione di criteri progettuali ecologici, tali assunti stanno generando l'invasione della “retorica verde” al di là della loro effettiva trascendenza ecologica⁶. L'estetica del verde è stata spesso tradotta in “immagini patinate della sostenibilità” tradendo i fondamenti della *sustainability fix*, accezione nata per descrivere come le città dovevano incorporare l'agenda *green*, ovvero “rendendo più verde la macchina della crescita urbana”⁷. In considerazione di tali questioni, approcci alternativi come il *rewilding* favoriscono la reintroduzione di ecosistemi originari nelle città per aumentare i livelli di biodiversità ma altresì per sostenere una diversa estetica, che può risultare persino meno scenografica. In una certa misura, il *rewilding* sembra essere l'antitesi concettuale delle *Nature-Based Solutions*, dato che queste ultime si basano sulla possibilità di un addomesticamento della natura, mentre la prima si fonda sull'involuzione della natura verso il suo stato *selvaggio*, presente per secoli al di sotto del suolo urbano⁸. Anziché invocare la natura per curare ciò che l'umanità ha danneggiato, un tale passaggio comporta un nuovo approccio critico nei confronti dell'ecologia, capace di ampliare la nostra conoscenza della biosfera.

Gli obiettivi progettuali di stampo ecologico devono essere affrontati e senza ulteriore indugio poiché, come ha affermato Cameron Tonkinwise, quello di cui forse abbiamo bisogno è

to ‘greening the urban growth machine’⁷. In view of these major concerns, alternative approaches as *rewilding* promote the reintroduction of native ecosystems to cities increasing biodiversity levels but also supporting alternative or even unscenic aesthetics. To some extent, *rewilding* appears as a conceptual antithesis to *Nature-Based Solutions*, as the latter trusts on the possibility of nature domestication, and the former relies on the devolution of nature in its *wild* state, for centuries laying below the urban ground⁸. Rather than invoking nature to treat what humanity has damaged, this shift entails a new ecological criticism able to broaden our understanding of the biosphere.

Ecological design agendas need to be urgently discussed since, as stated by Cameron Tonkinwise, we probably need ‘other-than designing’ ways for responding to the environmental problems of our cities⁹. In face of this, it is worthy to explore the potentials of a way-back to *wild* natures, by approaching new ways of environmental design, rooted on ecological logics but far from the – often romanticised – aesthetics of green¹⁰. A review of this polemic is here presented through the work of leading ecologists and designers of the 1960s, situating their projects contemporarily in order to revisit the scope of their design agency and to explore novel ways to mobilise nature in face of the environmental crisis.

2. Eco-Mannerism¹¹ and the Odum Progeny

Relevant attempts to define design agency to face environmental problems occurred in the early 1960s, defining how ecology and design where mutually interlinked. The ambitious aerospace program, launched by Kennedy in 1961, pictured life in space as a powerful alternative to the Earth’s ecological crisis. Even if the natural reference was here extra-terrestrial, it brought inspiration for ecological designers to reproduce the properties of nature by means of novel archetypes as ‘bio-shelters or eco-arks’, literally taken from the spaceship repertoire¹². The Ecological Society of America launched a lectures series between 1963 and 1965 entitled *Human Ecology in Space Flight*, which stablished novel and fertile alliances between space researchers and ecologists, biologists, and engineers. This breeding ground prompted novel means and methods to quantify and map the energy and matter flows occurring inside closed aircraft ecosystems, a term which will be later coined as *cabin ecology*¹³. Brothers Eugene and Howard Odum, considered fathers of modern ecology, used their publications to disseminate ecological science outside the boundaries of ecology, provoking important reactions in architecture and urban design audiences on both sides of the Atlantic.

Coinciding with the culmination of the Mercury Project in 1965, American architect Buckminster Fuller lectured about the applicability of *cabin ecology* as a metaphor of life on Earth to promote the ecological management of the city. Aware of Odum’s analysis of energy flows within space cabin, he was a pioneer in finding the high profitability

Saggi|Essays 111 Vesper|Nella selva

“altro dal design” per risolvere i problemi ambientali delle nostre città⁹. A tale proposito, vale la pena considerare le potenzialità di un ritorno alla natura *selvaggia*, giungendo a nuovi modi per progettare l'ambiente, basati su logiche ecologiche che siano però lontane dalla, spesso romanzata, estetica del verde¹⁰. Per analizzare tale polemica si attraversano i lavori dei principali ecologisti e progettisti degli anni Sessanta, “verificandoli” alla luce nella contemporaneità si vuole sia riesaminarne la portata, sia evidenziare nuovi modi di ricorrere alla natura per rispondere alla crisi ambientale.

2. L'Eco-manierismo¹¹ e la Generazione Odum

I primi significativi tentativi di ridefinire il ruolo del progetto nell'affrontare i problemi ambientali si verificano nei primi anni Sessanta, quando viene chiarito come ecologia e progetto siano reciprocamente collegati. L'ambizioso programma aerospaziale, lanciato da Kennedy nel 1961, descrive la vita nello spazio come una potente alternativa alla crisi ambientale sulla Terra. Anche se il riferimento alla natura è qui di tipo extraterrestre, allo stesso

modo ispira i progettisti ecologici a riprodurre le proprietà della natura attraverso nuovi archetipi come “bio-rifugi o eco-arche”, presi in prestito letteralmente dall'immaginario delle astronavi¹². Tra il 1963 e il 1965, l'Ecological Society of America organizza una serie di conferenze intitolate *Human Ecology in Space Flight* per dare vita a nuove e fruttuose alleanze tra ricercatori spaziali, ecologisti, biologi e ingegneri. Questo terreno fertile stimola nuovi strumenti e metodologie per quantificare e mappare i flussi di energia e materia che si verificano all'interno degli ecosistemi creati in aeromobili chiusi, dando vita a quella che successivamente verrà denominata *cabin ecology*¹³. I fratelli Eugene e Howard Odum, considerati i padri della moderna ecologia, attraverso le loro pubblicazioni divulgano le scienze ecologiche fuori dai confini dell'ecologia, provocando reazioni significative tra gli architetti e gli urbanisti di tutto il mondo.

Nel 1965, al termine del Progetto Mercury, l'architetto americano Buckminster Fuller chiarisce il campo di applicazione della *cabin ecology*, come metafora della vita sulla Terra, per favorire la



Gianni Pettena, *Clay House*, Salt Lake City, 1972. Courtesy Gianni Pettena.

of the *cabin ecology* for designers, legitimating the mandate of self-sufficiency for buildings and entire cities¹⁴. As a remedy for the exploitation of natural resources, Fuller will publish the discourse on ecological autonomy in *Operating Manual for Spaceship Earth* (1969), which during the next decades propelled a decisive influence on a whole generation of designers. One of Fuller’s most outstanding applications of the *cabin ecology* was the emergency *Dome over Manhattan* (1969), advancing many of the principles that the space mission will tackle afterwards. The project was developed in collaboration with Japanese architect Shoji Sadao, while the team was testing the floatability of whole cities into lightweight geodesic spheres at *Cloud Nine*¹⁵. They assumed that Manhattan’s toothed skyline was responsible for the weather inconveniences. To palliate this – apparently typological – issue, they envisioned a huge geodesic cupola, a gleaming floating structure which would reduce both the cities’ thermal loss and the total energy supply by 20%. According to Fuller’s calculations, its cost would be recovered in less than ten years considering the saving of snowploughs cost¹⁶.

Fuller’s vision of the designer was a combination of artist, inventor, economist and strategist, self-described as design scientist, but surprisingly overtrusted technology and design capacities to cope with complex environmental problems. The infrastructural and behavioural networks of the city were dismissed to a high extent in *Dome over Manhattan*, and the lack of a more systemic design approach is evident if compared to alternative interpreters of Odumian findings¹⁷. That is the case of botanist and chemist Paul Duvigneaud, who was similarly indebted to Odum’s *Fundamentals of Ecology*, and did not share Fuller’s ecological approach to cities. Duvigneaud, director of the Belgian sector of the International Biological Program (1964-1974), was measuring onsite metabolic exchanges at deciduous forests in the southeast of Belgium. In 1963 he installed a series of experimental stations, which initially focused on natural ecosystems but also recorded the human activity of rural settings and were soon applied to the full area of Brussels, his hometown. The cross-section of *Ecosystem Bruxelles* (1971) showed for first time the abundance of energy and matter flows travelling across city boundaries¹⁸ and constructed a ‘new way of mapping territorial relationships’¹⁹. When placed aside to Fuller’s, Duvigneaud’s midsection clearly pictures the limitations of an excessive faith on design and, even if not landing in a specific design solution, it can be considered as a conceptual revolution for design agency²⁰. The observation of the patterns of place sometimes means doing nothing at all, as in Wendell Berry’s ‘solving for pattern’²¹.

The conceptualisation of cities as *ecosystems* examined by Duvigneaud contributed to the formal incorporation of the term *urban metabolism* by the UNESCO in 1974 but remained neglected by the mainstream currents of the discipline. The urban utopias of Japanese metabolism and European mega-structuralism in the 1970s accounted only vaguely for the shift ecological science was endorsing. These large-scale utopias gradually

gestione ecologica delle città. Consapevole dell’analisi fatta dagli Odum sui flussi di energia all’interno della cabina spaziale, Fuller si rivela pioniere nel trovare l’estrema utilità della *cabin ecology* per il lavoro dei progettisti, legittimando l’incarico all’autosufficienza assegnato ad edifici e intere città¹⁴. Quale rimedio per lo sfruttamento delle risorse naturali, Fuller pubblica il discorso sull’autonomia ecologica nel suo *Operating Manual for Spaceship Earth* (1969), che nei decenni successivi influenzerà in maniera decisiva un’intera generazione di progettisti. Una delle più notevoli applicazioni della *cabin ecology* proposta da Fuller è la *Dome over Manhattan* (1960), che anticipa molti dei principî affrontati successivamente dalle missioni spaziali. Il progetto viene sviluppato in collaborazione con l’architetto giapponese Shoji Sadao, mentre il team testa la galleggiabilità di intere città all’interno di sfere geodetiche ultraleggere nella *Cloud Nine*¹⁵. Fuller e Sadao ipotizzano che lo skyline dentellato di Manhattan sia responsabile della sua inefficienza termica. Per ovviare a questo problema, apparentemente di carattere tipologico, immaginano un’enorme

cupola geodetica, una scintillante struttura galleggiante con cui ridurre la perdita termica e la fornitura totale di energia delle città del 20%. Secondo i calcoli di Fuller, il suo costo sarebbe stato recuperato in meno di dieci anni tenendo conto del risparmio nelle spese destinate agli spazzaneve¹⁶.

Fuller considerava il progettista come una combinazione di artista, inventore, economista e stratega, auto-definito scienziato della progettazione; una visione che confidava sorprendentemente ed eccessivamente nella tecnologia e nelle capacità progettuali per far fronte a complessi problemi di carattere ambientale. Le reti infrastrutturali e comportamentali della città sono decisamente messe da parte in *Dome over Manhattan* ed è evidente la mancanza di un approccio progettuale più sistematico rispetto a interpreti diversi delle scoperte fatte dagli Odum¹⁷. È il caso del botanico e chimico Paul Duvigneaud, in debito allo stesso modo con *Fundamentals of Ecology* di Odum, che non condivideva l’approccio ecologico di Fuller verso le città. Duvigneaud, direttore del dipartimento belga dell’International Biological Program (1964-1974), misura sul campo

demonstrated their unsustainability and were replaced by small-scale prosthetic actions inside cities, like those intensively developed from 1968 by the Austrian radicals²². The architects of the Viennese avant-garde combined both the references of US space missions with the images of the first digital revolution²³. In response to the *cabin ecology*, a range of *Oases* and *Clouds* were envisioned by Austrian collectives such as Haus-Rucker-Co or Coop-Himmelb(l)au, fascinating their peers with hanging gardens and voluptuous landscapes floating above the polluted city²⁴. Underused rooftop spaces were transformed into technical landscapes, portraying the cooperation with nature and the city’s ‘loss of nature with redoubled clarity’²⁵.

The visual manifestos of the Austrian radicals anticipated for decades front-line ecological trends as ‘vertical farming or closed-loop habitats’²⁶. However, the influential preference for the photomontage imagery could detract them from the substantiation of implicit ecological facts. In fact, the construction of a complete closed ecosystem was neither pursued by the stimulating images of the Austrian avant-garde, nor by the scientific determination of Bucky Fuller. The first empirical reproduction of an ecosystem – yet in miniature – was developed by the New Alchemists group, founded by biologists John and Nancy Todd and oceanographer Bill McLarney in 1969²⁷. The group statement of ‘looking to the natural world for clue to develop a science [...] mimicking its materials, processes, and dynamics’ was highly coincident with Fuller’s propositions. However, his experiments were ironically closer to the ancient aquaculture of Maoist China or to mid-nineteen century septic tanks than to the rigid standards of the *cabin ecology*. Moreover, in semantic opposition to modernist *machines for living*, Todd & Todds’ *Living Machines* were able to assemble ‘hundreds of species, ranging from small trees to anaerobic micro-organisms’ but recombined in totally novel forms²⁸. One of the main findings of the *Living Machine* was that a minimum of three distinct types of ecosystems were required to perform basic ecological functions, ‘as energy generation, waste processing, weather regulation, or all at the same time’²⁹. Designing with nature was, as in Duvigneaud’s, defined as a matter of multiple-stage cycle processing. Conceived as the new Noah’s Arks, these experimental farms openly widened the standards of self-sufficiency by means of food production and waste processing, implying an ultimate combination of architecture and nature. The displacement of natural laws ‘from the domain of wilderness to the domain of buildings and cities’ invoked a *do-it-yourself* ecology with ‘digesters, hydroponic gardens, solar panels and other apparatuses’ that mobilized unknown capacities for architecture at that time³⁰. In 1982, Fuller visited the Cape Cod New Alchemy Institute to open a new geodesic dome. Still sharp of mind, the 87-year-old architect turned around and said to John Tod with a smile: ‘This is what I’ve always wanted to see: my architecture

gli scambi metabolici nelle foreste decidue del sud-est del Belgio. Nel 1963 installa una serie di stazioni sperimentali, che inizialmente si concentravano sugli ecosistemi naturali ma registravano anche l’attività umana negli ambienti rurali e che ben presto vennero applicate all’intera area di Bruxelles, sua città natale. Lo studio trasversale fatto in *Ecosystem Bruxelles* (1971) mostra per la prima volta la quantità di flussi di energia e di materia all’interno dei confini cittadini¹⁸ e dà vita a “un nuovo modo di mappare le relazioni territoriali”¹⁹. Se confrontata con quella di Fuller, la sezione centrale di Duvigneaud illustra chiaramente i limiti di un’eccessiva fiducia nel progetto e, anche se non concepisce una soluzione specifica, può essere considerata una rivoluzione a livello concettuale per la progettazione²⁰. L’osservazione dei modelli di spazio a volte si traduce nel non fare nulla, come nel “risolvere per modelli” di Wendell Berry²¹.

La concettualizzazione delle città in *ecosistemi* esaminata da Duvigneaud contribuisce all’incorporazione formale del termine *urban metabolism* da parte dell’Unesco nel 1974, ma rimane trascurata dalla disciplina attuale. Le utopie urbanistiche del movimento metabolista giapponese e del megastrutturalismo europeo negli anni Settanta spiegano solo vagamente il cambiamento che la scienza ecologica stava vivendo. Queste utopie su larga scala hanno

gradualmente dimostrato la loro insostenibilità e sono state sostituite da azioni artificiali su scala ridotta all’interno delle città, come quelle sviluppate attivamente dal 1968 dai radicali austriaci²². Gli architetti delle avanguardie viennesi hanno unito i riferimenti delle missioni spaziali statunitensi con le immagini prodotte dalla prima rivoluzione digitale²³. In risposta alla *cabin ecology*, viene concepita una serie di *Oases* e *Clouds* da collettivi austriaci come Haus-Rucker-Co o Coop-Himmelb(l)au, che affascinano i loro colleghi con giardini pensili e paesaggi voluttuosi che galleggiavano sopra la città inquinata²⁴. Gli spazi inutilizzati sui tetti sono trasformati in paesaggi tecnici, restituendo con rinnovata chiarezza la cooperazione con la natura vista la sua assenza in città²⁵.

I manifesti visivi dei radicali austriaci anticipano di decenni le tendenze ecologiche rivoluzionarie come “l’agricoltura verticale o gli ecosistemi a circuito chiuso”²⁶. Tuttavia, la scelta del fotomontaggio per rappresentare l’immaginario li avrebbe distolti dalla fondatezza di fatti ecologici impliciti. In effetti, la costruzione di un ecosistema chiuso completo non è riuscita né nelle immagini stimolanti dell’avanguardia austriaca, né nella fermezza scientifica di Bucky Fuller. La prima riproduzione empirica di un ecosistema – ancora in miniatura – è sviluppata dal gruppo New Alchemists,

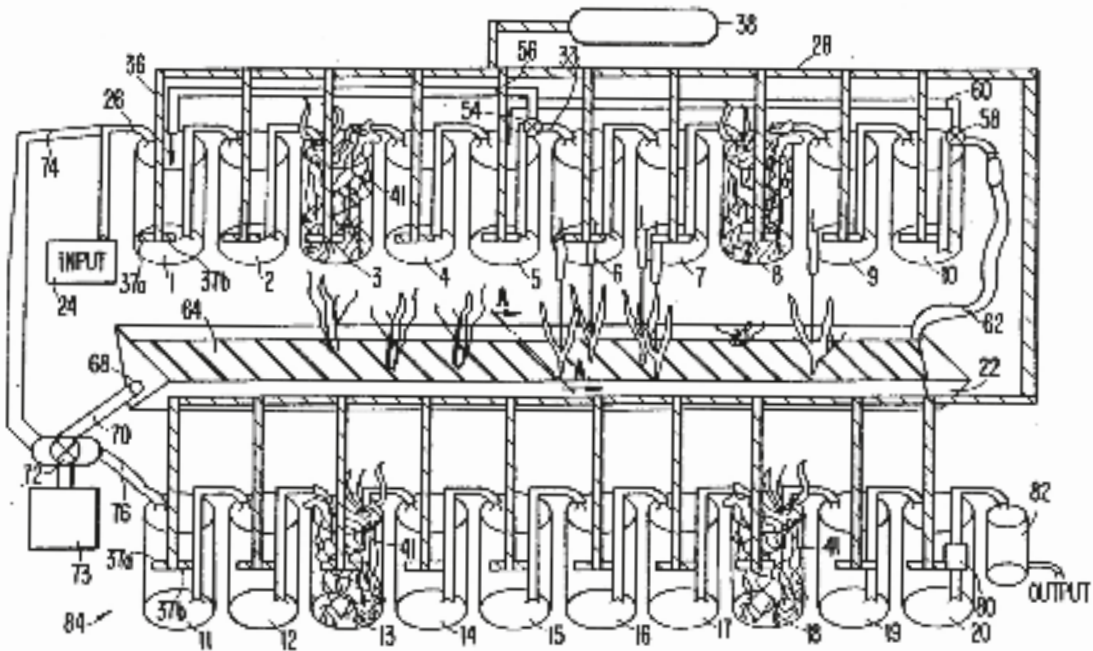
fondato dai biologi John e Nancy Todd e dall’oceanografo Bill McLarney nel 1969²⁷. L’affermazione del gruppo di “guardare al mondo naturale alla ricerca di indizi per sviluppare una scienza [...] in grado di imitare i suoi materiali, processi e dinamiche” coincide fortemente con gli enunciati di Fuller. Tuttavia, i suoi esperimenti sono ironicamente più vicini all’antica acquacoltura della Cina maoista o alle fosse settiche della metà del diciannovesimo secolo piuttosto che ai rigidi standard della *cabin ecology*. Inoltre, in opposizione semantica alle moderniste *macchine per abitare*, le *Living Machines* di Todd & Todd sono in grado di mettere insieme “centinaia di specie, dai piccoli alberi ai microrganismi anaerobici” ricombinate in forme totalmente nuove²⁸. Una delle principali scoperte della *Living Machine* è la necessità di almeno tre tipi distinti di ecosistemi per svolgere le funzioni ecologiche di base, “come la creazione di energia, il trattamento dei rifiuti, la regolazione meteorologica o tutti e tre simultaneamente”²⁹. Progettare con la natura è definito, come in Duvigneaud, elaborazione di un ciclo a più stadi. Concepite come le nuove arche di Noè, queste

fattorie sperimentali ampliano apertamente gli standard di autosufficienza attraverso la produzione di cibo e il trattamento dei rifiuti, implicando una combinazione definitiva di architettura e natura. La deviazione delle leggi naturali “dall’ambito naturalistico a quello degli edifici e delle città” invoca un’ecologia fai-da-te con “digestori, giardini idroponici, pannelli solari e altri apparati” che mobilitano capacità sconosciute all’architettura dell’epoca³⁰. Nel 1982, Fuller visita il New Alchemy Institute di Cape Cod per iniziare una nuova cupola geodetica. Dalla mente ancora molto acuta, l’architetto ottantasettenne si volta e dice a John Todd con un sorriso: “Questo è ciò che ho sempre desiderato vedere: la mia architettura unita con la tua biologia”³¹. Tuttavia, il paradigma biologico non sarà completamente compreso dagli urbanisti e dai progettisti fino all’arrivo di tecnologie di osservazione più accurate³².

3. *Le intricate coreografie della natura*
Sin dai risultati di Duvigneaud e dei New Alchemists, molti studiosi hanno fornito importanti contributi per comprendere il

with your biology’³¹. However, the biological paradigm will not fully be understood by planners and designers until the arrival of more accurate observation technologies³².

3. *The Intricate Choreographies of Nature*
Since the findings of Duvigneaud and New Alchemists, many scholars have made important contributions to understand how urban ecosystems operate and how they differ from wild natural ecosystems. However, these studies often ‘simplified either the human or the ecological dimension’ of cities³³. Conventional *nature-based* approaches, as green roofs, or urban gardening are not always accounting for ‘the processes through which humans affect or are affected by the urban environment’³⁴. Intensive greenery in cities can indeed help mitigate noise pollution, reduce heat-island effect and improve air’s quality but its indiscriminate use can also unchain adverse ecological effects, which are barely mentioned in the state of the art. Some species of plants can increase particle concentration levels and have effects on sensitive population; planting the wrong tree



John Todd, *Solar Aquatic Apparatus for Treating Waste*, 1988. Schematic perspective view of the apparatus of the invention, showing the multiple stage flow course including a plurality of stages of treatment tanks, and an artificial marsh through which wastewater with pollutant passes. | Schema prospettico del dispositivo brevettato, che illustra l’andamento multi-fase del flusso, con la presenza di una pluralità di vasche per il trattamento dei rifiuti e una torbiera artificiale attraverso la quale scorrono le acque reflue contenenti sostanze inquinanti. Patent | Brevetto n°. US 5087353A, 1992. Special thanks to John Todd, for image permission and literature provided. | Un ringraziamento particolare a John Todd per aver autorizzato l’uso delle immagini e per aver fornito la documentazione bibliografica.

species next to traffic hubs can complicate the dispersion and deposition of polluting particles³⁵; installing lawn areas entails the use of great amounts of organic and inorganic fertilizers, which filter through the soil reaching the subterranean water courses³⁶.

In view of the numerous concerns of nature domestication, the term *rewilding* arises to promote the expansion of wild areas to restore the connectivity of natural ecosystems³⁷. Originally coined by conservationist Dave Foreman in 1992, an initial emphasis on animal science soon evolved towards a process-oriented approach ‘adaptable to a wide range of [...] contexts, from urban greenways to abandoned agricultural landscapes’³⁸. In most cases *rewilding* occurs spontaneously when ‘humans withdraw from landscapes’, as in case of agricultural or industrial abandonment – *passive rewilding* – with subsequent increase of forest areas³⁹. But rewilding might also happen by consciously designed choices – *active* – inside urban or rural areas⁴⁰. Recent emphasis on the latter *urban rewilding* defends the coexistence of humans with ‘native species’, increasing trophic networking, biodiversity and ecosystem functionality, benefits which might even occur at the scale of your own backyard⁴¹. According to J.M. Rey Benayas, either passive or active rewilding may imply important biotic and monetary limitations⁴². In turn, he proposes a third approach based on ‘woodland islets’ that involves the planting of ‘patches of native trees’ able to prosper alone⁴³. In line with Duvigneaud’s *ecological synthesis*, the *islet strategy* reflects the high functionality of hybrid landscapes, integrating the anthropised and the wild ecosystems. Only recently scholars have acknowledged the potential of ‘coupled human-natural systems’ to deal with the complex performance of cities, as they entail a ‘nested set of adapted cycles’ similar to trophic networks⁴⁴.

The ‘intricate choreography’ that links morphology and performance in ecological systems has been largely misinterpreted by cities using ‘inexact metaphors’ as the designation of parks as urban ‘lungs’⁴⁵. Recent micro-scalar findings, tackled by morphogenetic design, propose that our urban systems are ‘conceptually and mathematically’ more accurately related to the metabolism of plants, and thus require a dramatical change in the scalar approach⁴⁶. The most important strategies of plant adaptation to environmental stresses occur at the micro-scale, and thus have been largely disregarded by classical design agendas. The robust design of natural systems, plants in particular, is not based on ‘optimisation and standardisation, but on redundancy and differentiation’⁴⁷. This dual condition is hitting the bases of long-held design assumptions, as the paradigms of efficiency for buildings and cities. Moreover, natural systems rarely rely on energy-saving, instead they grow until exhausting their immediate resources and increase the number of trophic connections which, in all cases, involve the recycling of waste. Redundancy supposes a ‘full upgrade’ of the postmodern concept of efficiency in design⁴⁸.

Nieves Mestre	116
---------------	-----

funzionamento degli ecosistemi urbani e il modo in cui essi differiscono dagli ecosistemi naturali più selvaggi. Tuttavia, questi studi spesso “semplificano la dimensione umana o quella ecologica” delle città³³. Gli approcci convenzionali di tipo *nature-based*, come i tetti verdi o il giardinaggio urbano, non sempre rappresentano “i processi attraverso i quali gli esseri umani influenzano o sono influenzati dall’ambiente urbano”³⁴. Il verde intensivo delle città può effettivamente aiutare a mitigare l’inquinamento acustico, ridurre l’effetto isola di calore e migliorare la qualità dell’aria, ma il suo uso indiscriminato può anche produrre effetti ecologici avversi, menzionati appena nello stato dell’arte. Alcune specie di piante possono aumentare i livelli di concentrazione di particelle solide e avere effetti sulla popolazione più sensibile; piantare specie sbagliate di alberi accanto ai nodi principali del traffico può complicare la dispersione e la deposizione di particelle inquinanti³⁵; l’installazione di zone di prato comporta l’uso di grandi quantità di fertilizzanti organici e inorganici, che filtrano attraverso il terreno raggiungendo i corsi d’acqua sotterranei³⁶.

Alla luce delle numerose preoccupazioni legate all’addomesticamento della natura, il termine *rewilding* si prefigge di promuovere l’espansione delle aree selvagge per ripristinare la

Vesper Wildness

connessione degli ecosistemi naturali³⁷. Coniato originariamente dal conservazionista Dave Foreman nel 1992, l’enfasi iniziale sulla scienza animale si è presto evoluta verso un approccio orientato al processo “adattabile a una più vasta gamma di [...] contesti, dalle strade urbane ai paesaggi agricoli abbandonati”³⁸. Nella maggior parte dei casi il *rewilding* avviene spontaneamente quando “gli esseri umani si allontanano dal paesaggio”, come nel caso di abbandono delle attività agricole o industriali – *un rewilding passivo* – con conseguente aumento delle aree forestali³⁹. Ma il *rewilding* potrebbe anche avvenire attraverso scelte progettate consapevolmente – *rewilding attivo* – all’interno di aree urbane o rurali⁴⁰. La recente enfasi su quest’ultimo tipo di rigenerazione urbana tutela la convivenza degli uomini con le “specie autoctone”, aumentando le reti trofiche, la biodiversità e la funzionalità degli ecosistemi, benefici che potrebbero persino verificarsi all’interno del proprio cortile⁴¹. Secondo J.M. Rey Benayas, il *rewilding*, sia passivo che attivo, può comportare significative limitazioni biotiche e monetarie⁴². Di conseguenza, Benayas propone un terzo approccio basato su “isolette boschive” che prevede la piantagione di “macchie di alberi autoctoni” in grado di crescere da soli⁴³. In linea con la *sintesi ecologica* di Duvigneaud, la

From Duvigneaud’s consideration of cities as true ecosystems, many opinions have pointed out the obsolescence of current energy models – typified as ‘end of pipe’ infrastructures – and the urge to introduce substantial changes. Recent models go beyond the idea of city as an ecosystem considering the city as a *living organism* with ‘ability to exchange energy and waste flows’⁴⁹. These approaches provide evidence on the benefits of applying redundancy and energy clustering among diverse trophic levels in cities, reusing waste flows from one function into others – e.g. complementary demand for cooling and heating in neighbour areas – thus ‘serving the symbiosis principle of nature’⁵⁰. This possibility would entail a new type of exchange infrastructures ‘that would operate at a smaller scale than our current energy networks’⁵¹. As in Todd’s *Living Machine*, it is crucial to stablish the level of functional diversity, or the ‘number of species’ required to make urban ecosystems resilient⁵². Urban metabolism is not revealed as a spontaneous process, but rather as a ‘laborious and highly asymmetric design effort’ between the social and environmental systems⁵³.

4. Conclusions: Ecological Modernity

The radical examples presented in this essay represent significant updates of design agency which are worthy to revisit. The extremely different scales in which this phenomenon is analysed, from the urban visions of Duvigneaud to the micro-scalar findings of Todd’s *Living Machine*, they overall endorse a similar concern for the relevance of cycle patterns over form-finding. They anticipate that ‘the real design is the cycle’, and *form* – in the classical idea of design – is just an image under constant transformation⁵⁴. Instead of acting as an assembler of ready-made solutions, the designer is thereby accountable for the performance of full ecosystem cycles. This ‘new sensitivity’, as described by Michael Weinstock, makes performance and behaviour main inputs to the design process rather than functions applied to a given form⁵⁵.

Saggi Essays	117
--------------	-----

islet strategy riflette l’alta funzionalità dei paesaggi ibridi, integrando gli ecosistemi antropizzati con quelli selvaggi. Solo recentemente gli studiosi hanno riconosciuto il potenziale dei “sistemi umani-naturali combinati” per far fronte all’andamento complesso delle città, poiché comportano un “insieme integrato di cicli modificati” simile alle reti trofiche⁴⁴.

L’“intricata coreografia” che collega la morfologia alle prestazioni nei sistemi ecologici è stata ampiamente fraintesa dalle città che usano “metafore inesatte” come la designazione di parchi come “polmoni” della città⁴⁵. Recenti scoperte su micro-scala, affrontate dalla progettazione morfogenetica, suggeriscono che i nostri sistemi urbani siano “concettualmente e matematicamente” correlati in maniera più accurata al metabolismo delle piante e quindi richiedono un drastico cambiamento nell’approccio scalare⁴⁶. Le più importanti strategie di adattamento delle piante alle sollecitazioni ambientali si verificano su micro-scala, e quindi sono state ampiamente ignorate dai programmi classici di progettazione. La solida progettazione di sistemi naturali, in particolare delle piante, non si basa su “ottimizzazione e standardizzazione, ma sulla ridondanza e la differenziazione”⁴⁷. Questa duplice condizione sta minando le basi dei presupposti di progettazione molto radicate, come i paradigmi di efficienza per edifici e città. Inoltre, i sistemi naturali fanno raramente affidamento sul risparmio energetico, invece crescono fino a esaurire le loro risorse immediate e ad aumentare il riciclo dei rifiuti. La ridondanza presuppone un “aggiornamento completo” del concetto postmoderno di efficienza nella progettazione⁴⁸.

Dal modo in cui Duvigneaud considera le città come veri e propri ecosistemi, molte opinioni hanno messo in evidenza l’obsolescenza degli attuali modelli energetici – definiti come infrastrutture di “fine ciclo” – e l’impellente necessità di introdurre cambiamenti sostanziali. I modelli recenti vanno oltre l’idea della città come ecosistema, idea che considera la città come *organismo vivente* “capace di scambiare energia e flussi di rifiuti”⁴⁹. Questi approcci forniscono prove dei vantaggi dell’applicazione

Vesper Nella selva

della ridondanza e del *clustering* di energia tra i diversi livelli trofici delle città, riutilizzando i flussi di rifiuti da una funzione all’altra – ad esempio, la domanda complementare di raffreddamento e riscaldamento all’interno del quartiere, quindi “al servizio del principio simbiotico della natura”⁵⁰. Questa possibilità implicherebbe un nuovo tipo di infrastrutture di scambio “che opererebbero su scala inferiore rispetto alle nostre attuali reti energetiche”⁵¹. Come nella *Living Machine* di Todd, è fondamentale stabilire il livello di diversità funzionale o il “numero di specie” richiesti per rendere resilienti gli ecosistemi urbani⁵². Il metabolismo urbano non è riconosciuto come un processo spontaneo, ma piuttosto come uno “sforzo di progettazione laborioso e altamente asimmetrico” tra i sistemi sociali e ambientali⁵³.

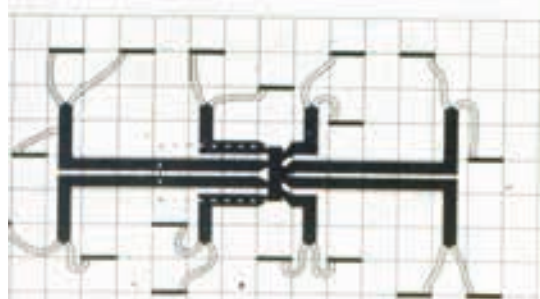
4. Conclusioni: modernità ecologica

Gli esempi estremi presentati in questo saggio rappresentano aggiornamenti per gli studi di progettazione che meritano di essere riesaminati. Le scale estremamente diverse con cui viene analizzato questo fenomeno, dalle visioni urbane di Duvigneaud ai risultati su micro-scala della *Living Machine* di Todd, sostengono nel complesso una preoccupazione simile per la rilevanza dei modelli circolari in merito al *form-finding*. Si anticipa così l’idea per cui “il design reale sia quello circolare” e che la *forma*, nell’idea progettuale classica, sia solo un’immagine in costante trasformazione⁵⁴. Invece di assemblare soluzioni preconfezionate, il progettista diventa, quindi, responsabile per l’esecuzione di cicli ecosistemici completi. Questa “nuova sensibilità”, descritta da Michael Weinstock, trasforma le prestazioni e il comportamento negli input principali del processo di progettazione piuttosto che nelle funzioni applicate a una determinata forma⁵⁵.

La visione dialettica della città come isola artificiale che galleggia nella natura selvaggia – o viceversa – è chiaramente smentita dai recenti approcci, originariamente immaginati dai discepoli degli Odum, che presentavano la città in stretta collaborazione con la natura. Come proponeva Duvigneaud per Bruxelles, le città non si comportano come entità individuali ma sono piuttosto



The Lennox HVAC system is based on a self-contained heating and cooling unit sized to match the mechanical service module. Depending on load, the unit may serve from 2,500-5,000 square feet of space.



Gruppo 9999, *Nuova Università di Firenze* (New University of Florence), 1971. Archive | Archivio Gruppo 9999. Courtesy Gruppo 9999 and | e Elettra Fiumi.

The dialectical vision of the city as a man-made island floating in the wild nature – or vice versa – is clearly denied by recent approaches as originally envisioned by Odumian disciples, presenting the city in full cooperation with nature. As in Duvigneaud’s proposal for Brussels, cities do not perform as individual entities but are rather connected to natural networks and affected by mutual interdependencies. As in Todd’s machines, buildings are not only capable of reducing consumption and harmful effects in the environment, but also dare to a positive environmental contribution when ‘generating oxygen, sequestering carbon, fixing nitrogen, capturing and retaining water, accumulating solar energy, and responding intelligently to climate change’⁵⁶. Moreover, it is possible to design ‘zero waste’ networks rather than zero-energy buildings, probing that nature does not easily conform to the assets of the *cabin ecology*⁵⁷.

The spectacular-emotional use of *rewilding* – the romantic visions of nature – have demonstrated to be at odds of ecological grounded theories⁵⁸. Contemporary reconfiguration of the concept of ‘nature’ in the discourse of design makes a significant move from visual metaphors to metabolic modelling. The environmental crisis demands the generation of integral analogies instead of mimics of nature, entangling the organic and the technological layers of design. Environmental design deserves to have ‘its own modernism, an ecological modernity [...] free of romanticism and aesthetics’⁵⁹. As the focus shifts from components to natural processes, design outcomes might eventually miss a recognisable similarity with the – often romanticised – imagery of nature.

Nieves Mestre	120	Vesper Wildness
---------------	-----	-----------------

connesse a reti naturali e influenzate da reciproche interdipendenze. Come nelle macchine di Todd, gli edifici non solo sono in grado di ridurre i consumi e gli effetti dannosi sull’ambiente, ma osano anche offrire un contributo ambientale positivo quando “generano ossigeno, isolano il carbonio, fissano l’azoto, catturano e trattengono l’acqua, accumulano energia solare e rispondono intelligentemente ai cambiamenti climatici”⁵⁶. Inoltre, è possibile progettare reti a “rifiuti zero” anziché edifici a energia zero, dimostrando che la natura non si adatta facilmente alle risorse previste dalla *cabin ecology*⁵⁷.

L’uso emotivo e suggestivo del *rewilding* – le visioni romantiche della natura – hanno dimostrato di essere in contrasto con le teorie fondate sull’ecologia⁵⁸. La riconfigurazione contemporanea del concetto di “natura” nel discorso progettuale costituisce un passaggio significativo dalle metafore visive alla progettazione metabolica. La crisi ambientale esige la creazione di analogie integrate anziché di imitazioni della natura, intrecciando gli strati organici e tecnologici della progettazione. La progettazione ambientale merita di avere “un suo modernismo, una modernità ecologica [...] libera da romanticismo ed estetica”⁵⁹. Spostando l’attenzione dagli elementi ai processi naturali, i risultati progettuali potrebbero infine perdere la loro inconfondibile affinità con l’immaginario, spesso romanzato, della natura.

Cf. | Cfr. R. Ingersoll, *The Ecology Question and Architecture*, in S. Cairns, C.G. Cryslser, H. Heynen (eds. | a cura di), *The SAGE Handbook of Architectural Theory*, Sage, London 2012, p. 579.

Ibid., p. 578.

Ibid., p. 580.

Ibid., p. 576.

Towards an EU Research and Innovation Policy Agenda for Nature-Based Solutions and Re-Naturing Cities, full version of the Final Report of the | versione integrale del resoconto finale di Horizon 2020 Expert Group, European Commission, 2020.

A. Jaque, *Ecologizar no es verdear*, in J. García-Germán, C. Martínez-Peñalver (eds. | a cura di), *Con-textos 2008. Hacia un nuevo entorno energético*, UCJC, Madrid 2008, p. 21.

Cf. | Cfr. A. Haase, *The Contribution of Nature-Based Solutions to Socially Inclusive Urban Development. Some Reflections from a Social-Environmental Perspective*, in A. Bonn, N. Kabisch, H. Korn, J. Stadler (eds. | a cura di), *Nature-Based Solutions to Climate Change Adaptation in Urban Areas*, Springer, Cham 2017, pp. 221-236.

As stated by Jane Amidon, these authentic nature of ‘large-scale environmental systems played a role in the formation of most cities: water bodies for transit, [...], plant and animal communities for habitation and sustenance’. | Come dichiarato da Jane Amidon, la natura autentica dei “sistemi ambientali in larga scala giocano un ruolo decisivo per la nascita della maggior parte delle città: bacini idrici per il transito, [...], comunità animali e vegetali per gli insediamenti e il sostentamento”. J. Amidon, *Big Nature*, in L. Tilder, B. Blostein (eds. | a cura di), *Design Ecologies. Essays on the Nature of Design*, Princeton Architectural Press, New York 2010, p. 167.

C. Tonkinwise, *Weeding the City of Unsustainable Cooling, or, Many Designs Rather Than Massive Design*, in *ibid.*, p. 26.

T. Morton, *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard University Press, Cambridge Mass.-London 2007, p. 187.

The term was used by Lydia Kallipoliti in line with the *Supermannerism* coined by Ray Smith in 1977. | Il termine è utilizzato da Lydia Kallipoliti in conformità al *Supermanierismo* coniato da Ray Smith nel 1977. L. Kallipoliti, *No More Schisms*, in “Architectural Design”, vol. 80, no. 6 (*EcoRedux. Design Remedies for an Ailing Planet*), 2010, p. 19.

P. Anker, *The Closed World of Ecological Architecture*, in “Journal of Architecture”, vol. 5, no. 10, 2005, p. 528.

Ibid.

Infact well before Fuller, Serge Chermayeff and Christopher Alexander pointed in 1963 that ‘humans should build their own autonomous ecologies instead of exploiting the natural one’. | Infatti ben prima di Fuller, Serge Chermayeff e Christopher Alexander sottolineano nel 1963 che “gli esseri umani dovrebbero costruire ecologie indipendenti invece di sfruttare quella naturale”. *Ibid.*

Cf. | Cfr. W. Graham, *Dream Cities. Seven Urban Ideas That Shape the World*, Amberley Publishing, Gloucestershire 2016.

Cf. | Cfr. D. Ibáñez, *Thermodynamic Archaeologies of the Future*, in I. Abalos, D. Ibáñez (eds. | a cura di), *Thermodynamics Applied to Highrise and Mixed-Use Prototypes*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 2012, pp. 121-124.

Cf. | Cfr. K. Danneels, *Historicizing Ecological Urbanism: Paul Duvigneaud, the Brussels Agglomeration and the Influence of Ecology on Urbanism (1970-2016)*, in M. Dehaene, D. Peleman (eds. | a cura di), *On Reproduction: Re-Imagining the Political Ecology of Urbanism, 9. International PhD Seminar in Urbanism and Urbanization*, Ghent University, Ghent 07-09 February | febbraio 2018, pp. 343-356.

Ibid.

“New Geographies”, no. 6 (*Grounding Metabolism*), mographic issue edited by | numero monografico a cura di D. Ibáñez, N. Katsikis, 2014.

Despite their different sizes, Manhattan and Brussels are both portrayed by means of similar 3 kilometres midsections. | Nonostante le loro diverse dimensioni, Manhattan e Bruxelles sono entrambe rappresentate attraverso sezioni intermedie simili di 3 chilometri.

W. Berry, *Solving for Pattern*, in Idem, *The Gift of Good Land. Further Essays Cultural & Agricultural*, North Point Press, New York 1981, pp. 134-135.

In France the year 1968 was marked by the entry of social sciences in architecture, the failure of mega-structural urbanism and the effervescence of pneumatic structures, what Marc Dessauce calls the *inflatable moment*. | In Francia il 1968 è caratterizzato dall’ingresso delle scienze sociali nell’architettura, dal fallimento del megastrutturalismo e dalla vivacità delle strutture pneumatiche, periodo che Marc Dessauce definisce *inflatable moment*. See | Si veda M. Dessauce, *The Inflatable Moment. Pnuematics and Protest in ’68*, Princeton Architectural Press, New York 1999.

Cf. | Cfr. C.W. Thomsen, *Mediarchitecture Part 4, Stages in the Evolution III. The Viennese Avantgarde of the Sixties and Beyond*, in “a+u”, no. 10, 1994, pp. 74-95.

Some of them, as *Palmtree Island* (1971), were clearly inheritors of the pneumatic properties of *Dome for Manhattan*, proposed by Fuller and Sadao ten years before. | Alcune di loro, come *Palmtree Island* (1971), sono chiaramente eredi delle proprietà pneumatiche della *Cupola su Manhattan*, proposta da Fuller e Sadao dieci anni prima.

K. Blomberg, *Haus-Rucker-Co. Architekturutopie Reloaded*, Walther König, Berlin 2014, p. 76.

A. Melis, *The Introduction of Nature in the Austrian Radicals Practice*, in F.M. de Oliveira, I. Mell (eds. | a cura di), *Planning Cities with Nature. Theories, Strategies and Methods*, Springer, Cham 2019, p. 61.

Stablished as experimental commune, the group presumed ‘a blend of political anarchism, environmentalism, and anti-urbanism’. | Nato come esperimento di comune, il gruppo presume “una combinazione di anarchia politica, ambientalismo e anti-urbanismo”. P. Anker, *The Closed World of Ecological Architecture*, cit., p. 535.

D. Schneider, *Hybrid Nature. Sewage Treatment and the Contradictions of the Industrial Ecosystem*, The MIT Press, Cambridge Mass. 2011, p. 223.

J. Todd, N. Todd, *From Eco-Cities to Living Machines. Principles of Ecological Design*, North Atlantic Books, Berkeley 1994, p. 169.

L. Kallipoliti, *No More Schisms*, cit., p. 19.

This quote is taken from recent interview of | Questa citazione è tratta da una recente intervista di J. Todd with | con S. Rose, *The New Alchemists: Could the Past Hold the Key to Sustainable Living?*, in J. Todd (ed. | a cura di), “Annals of Earth”, vol. XXXVIII, no. 1, 2020, p. 16.

Cf. | Cfr. M. Hensel, A. Menges, M. Weinstock, *Emergent Technologies and Design. Towards a Biological Paradigm for Architecture*, Routledge, London 2013.

M. Alberti, *Advances in Urban Ecology. Integrating Humans and Ecological Processes in Urban Ecosystems*, Springer, New York 2008, p. 9.

L. Kallipoliti, *No More Schisms*, cit., p. 19.

Cf. | Cfr. S. Janhäll, *Review on Urban Vegetation and Particle Air Pollution. Deposition and Dispersion*, in “Atmospheric Environment”, vol. 105, March | marzo 2015, pp. 130-137.

Ibid.

Cf. | Cfr. D. Johns, *History of Rewilding: Ideas and Practice*, in N. Pettorelli, S.M. Durant, J.T. du Toir (eds. | a cura di), *Rewilding*, Cambridge University Press, Cambridge 2019, pp. 12-33.

J.M. Bullock, S. Ceauşu, N. Fernández, L. Navarro, H. Pereira, A. Perino, *Rewilding Complex Ecosystems*, in “Science”, vol. 364, no. 6438, 26 April | aprile 2019, p. 2.

The total area of boreal and temperate forests in our planet has increased at a rate of 2.2 million hectares per year between 2010-2015, according to the FAO Global Forest Resources Assessment. | La superficie

totale delle foreste boreali e temperate nel nostro pianeta è aumentata a un tasso di 2,2 milioni di ettari all’anno tra il 2010-2015, secondo la valutazione globale delle risorse forestali della Fao. F. Achard, J.V. de Freitas, A. Grainger, R.J. Keenan, E. Lindquist, G.A. Reams, *Dynamics of Global Forest Area: Results from the FAO Global Forest Resources Assessment 2015*, in “Forest Ecology and Management”, no. 352, 2015, pp. 9-20.

In its first definition, the term *wilderness* describes an area where natural communities are untrammelled by man domination, and where land keeps its primeval qualities. | Nella sua definizione iniziale, il termine *wilderness* indica un’area in cui le comunità naturali non sono ostacolate dalla dominazione dell’uomo e in cui la terra mantiene le sue qualità primordiali. See | Si veda “Wilderness Act”, Public Law 88-577 (16 U.S.C. 1131-1136), 88th U. S. Congress, 3 September | settembre 1964.

B. Benkamin, C. Maller, L. Muwaw, *Health and Social Benefits of Living with ‘Wild’ Nature*, in N. Pettorelli, S.M. Durant, J.T. du Toit (eds. | a cura di), *Rewilding*, cit., p. 166.

Cf. | Cfr. J.M. Benayas, J. Bullock, A. Newton, *Creating Woodland Islets to Reconcile Ecological Restoration, Conservation, and Agricultural Land Use*, in “Frontiers in Ecology and the Environment”, vol. 6, no. 6, 2008, pp. 329-336.

Ibid., p. 332.

M. Alberti, *Advances in Urban Ecology*, cit., p. 10.

M. Weinstock, *Metabolism and Morphology*, in “Architectural Design”, vol. 78, no. 2, 2008, p. 27.

Ibid., p. 30.

M. Weinstock, *Self-Organisation and the Structural Dynamics of Plants*, in “Architectural Design”, vol. 76, no. 2, 2006, p. 27.

L. Spuybroek, *Machining Architecture*, in Idem, *The Architecture of Continuity. Essays and Conversations*, V-2 Publishing, Rotterdam 2008, p. 198.

The quote here is from the REAP Rotterdam Energy Approach to Planning, a pioneer in applying the full extent of ecological planning. | La presente citazione deriva dal Reap (Rotterdam Energy Approach to Planning), progetto all’avanguardia nell’applicazione della pianificazione ecologica nella sua interezza. See | Si veda A. Van den Dobbelsteen, *Synergy, Not Autarky*, in U. Hackhauf, P. Haikola, W. Maas (eds. | a cura di), *Green Dream. How Future Cities Can Outsmart Nature*, The Why Factory-NAi Publishers, Rotterdam 2010, pp. 266-270.

Ibid., p. 268.

Ibid.

M. Alberti, *Advances in Urban Ecology*, cit., p. 92.

D. Ibáñez, N. Katsikis, *Editorial*, in “New Geographies”, cit., p. 8.

Cf. | Cfr. B. Mau, *Design and the Welfare of All Life*, in *Design Ecologies. Sustainable Potentials in Architecture Essays on the Nature of Design*, Princeton Architectural Press, New York 2010, pp. 10-25.

M. Weinstock, *Metabolism and Morphology*, cit., p. 27.

Idem, *Monsters and Morphogenesis. On Differentiation, Hierarchy and Energy in Natural Systems*, in L. Cirlot (ed. | a cura di), *Arte, Arquitectura y Sociedad. Digital*, Edicions Universitat Barcelona, Barcelona 2007, p. 131.

The adequate scale in which self-sufficiency should be propelled is controversial. | La scala adeguata in cui l’autosufficienza dovrebbe essere promossa è controversa. See | Si veda J. Kristinsson, W. Roling, A. van Timmeren, *The Scale of Autarky: Self-Sufficiency through Integrated Design of Decentralised Natural Technologies in City Districts and Building Clusters*, in T.D. Pettersen (ed. | a cura di), proceedings of | atti del convegno 3rd International Conference on Sustainable Building, Oslo 2002.

M. Alberti, *Advances in Urban Ecology*, cit., p. 49.

R. Weller, *An Art of Instrumentality: Thinking through Landscape Urbanism*, in C. Waldheim (ed. | a cura di), *The Landscape Urbanism Reader*, Princeton Architectural Press, New York 2006, p. 79.

Saggi | Essays

121

Vesper | Nella selva

CAMERA OSCURA

In the Woods, One Night, at the Origin of Images

Agostino De Rosa

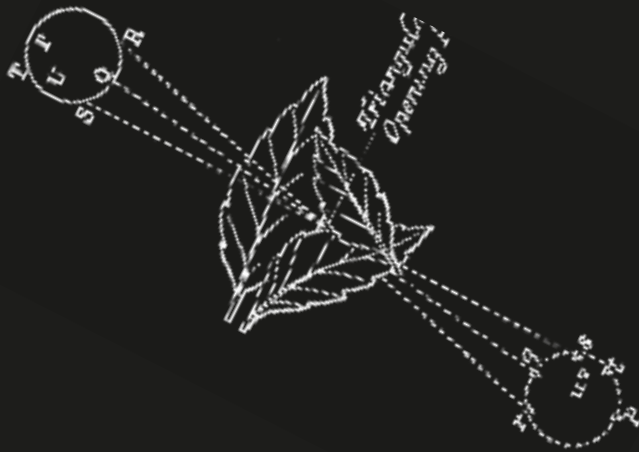
Saggi | Essays

123

Vesper | Nella selva

Nel bosco, una notte, all'origine delle immagini

Dominique Gonzalez-Foerster (in collaborazione con | in collaboration with Joianne Bittle), *Chronotopes & Dioramas (Tropical)*, 2009, installazione mista: | mixed media installation: 220 x 253 centimetri | centimetres (inquadratura | window); 266 x 415 x 250 centimetri | centimetres (costruzione | construction). Collezione del | Collection of the Dia Art Foundation: donazione dell'artista | gift of the artist. Immagine della mostra: | Exhibition view: *Chronotopes & Dioramas*, Dia Art Foundation at The Hispanic Society of America, New York, 2009-2010. Courtesy the artist and Esther Schipper, Berlin © VG Bild-Kunst, Bonn, 2020. Ph. © Cathy Carver.



Ricostruzione della prima paleo-immagine stenopeica del Sole, da | Reconstruction of the first pinhole paleo-image of the Sun, from William Bragg, *The Universe of Light*, Bell & Sons, London 1936, p. 30.

Think of your ears as eyes.
— Gertrude Stein

Da diversi mesi, un’immagine ossessiona la mia mente, e sembra aver trovato un *locus* privilegiato nella mia memoria, diurna e notturna, riproducendosi anche sotto forma di *sogni lucidi*. Si tratta di una illustrazione, tratta da un manuale di ottica¹ del secolo scorso, in cui l’autore, William Bragg, propone un’ipotesi suggestiva, per quanto poco commentata in sede critica, secondo la quale la prima *camera oscura* nella storia del pianeta Terra si sarebbe configurata spontaneamente, in un periodo² (il Carbonifero, dunque da 359,2 ± 2,5 a 299,0 ± 0,8 milioni di anni fa) in cui l’essere umano doveva ancora fare la sua comparsa³, ma in cui erano già apparse le piante e gli alberi come noi oggi li conosciamo. Secondo l’autore infatti, tre foglie lanceolate dal margine seghettato, nel sottobosco preistorico, si sarebbero naturalmente atteggiate a formare un piccolo foro archeo-stenopeico nel quale, sempre per caso, una goccia di rugiada o di pioggia si sarebbe fermata, in sospensione nel vuoto, creando una lente convessa d’acqua. Allora i raggi luminosi del Sole, o forse quelli a esso succedanei della Luna, si sarebbero fatti largo tra le chiome di un fitto bosco primevo, raggiungendo la stilla che avrebbe proiettato l’immagine di uno dei due corpi celesti, ma anche delle stelle, sul terreno umido sottostante. Così come la luce dei raggi solari produsse, alle origini della vita sulla Terra, i carboidrati, indispensabili per la creazione dei tessuti vegetali delle piante e degli alberi, quella stessa fonte di energia generò le prime immagini del mondo fenomenico, utilizzando proprio le foglie di un albero o di un arbusto per creare questa apparizione: associare questi due processi “creativi” non è banale, ed è un’operazione ricca di inaspettate conseguenze nella storia della rappresentazione, soprattutto se si pongono sullo stesso piano ontologico la creazione biologica e quella iconografica nell’orizzonte della stessa scaturigine cosmica (quella della luce) e nello stesso scenario vegetale (quello della selva). L’ipotesi è perturbante e asseconda l’idea che la *prima* immagine parastatica si sia creata in autonomia rispetto alla presenza di un testimone oculare umano, dunque risultando questa essere osservatore-indipendente. Si tratta di una supposizione, a ben guardare, dalle forti risonanze bibliche, che non presuppone dunque la volontà senziante di un artefice umano che possa rivendicarne la paternità allografica o autografica. Ma c’è di più: il bosco, in questa visione fondativa dell’iconografia planetaria, diventa “il” *laboratorio delle immagini*, il luogo in cui occorre l’epifania della visione, senza che questa fosse ancora nata sul piano biologico e culturale. Le immagini generate dall’artificio naturale, se mi si concede questo ossimoro, postulato da Bragg, costituiscono un “dono”, un’offerta che l’ambiente (la *Natura naturans?*) destinò ad un *pianeta silenzioso*, ancora privo dei suoi abitanti,

ma già carico di promesse e di efferatezze che si scopriranno solo in un futuro assai remoto. Pensare a quel bosco primevo ipotizzato da Bragg è complesso per la nostra immaginazione comune, e non credo aiutino in questa operazione i bellissimi diorami⁴ creati nei musei di scienze naturali dell’evo contemporaneo in tutto il mondo. Aiuta piuttosto l’arte, in forma metaforica, come nel caso dell’installazione *Chronotopes & Dioramas*⁵ (23 settembre 2009 - 18 aprile 2010), commissionata dalla Dia Art Foundation, per la Hispanic Society of America, a Dominique Gonzalez-Foerster (1965) la quale, partendo dal prezioso materiale conservato nella biblioteca della Hispanic Society, e con la curatela di Lynne Cooke, ha trasformato l’ampio spazio espositivo (circa 340 metri quadri), situato all’interno dell’ex Museo degli Indiani d’America, in una sorta di *dependance* della biblioteca principale della Società. Al centro della galleria, Gonzalez-Foerster ha realizzato una grande installazione *site specific* di circa 12 metri di lunghezza, in cui ha collocato tre diorami di ampie dimensioni, raffiguranti altrettante differenti tipologie di paesaggio: tropicale, desertico e nord-atlantico. L’artista ha inserito piccole tracce di elementi artificiali nei diorami costruiti con l’ausilio di un team di artigiani, storici e antropologi del Museo Americano di Storia Naturale di New York: si tratta di libri, o pagine di essi, caratterizzati da una particolare risonanza con le singole scenografie ricostruite in scala 1:1. Si trovano così, abbandonati sul terreno o librantisi nell’aria di questi teatri ottici, diurni e notturni, testi di ben quaranta autori, tra i quali J.G. Ballard, Roberto Bolaño, Jorge Luis Borges, Samuel Delany e Clarice Lispector, solo per citarne alcuni: tutti esemplari di una *flora* e di una *fauna* immaginifica, sorta di “abitanti indigeni” dei terreni ricostruiti dall’artista strasburghese. Dei tre *imaginary landscapes* di Dominique Gonzalez-Foerster, quello tropicale restituisce lo spazio silvano più interessante per la nostra riflessione critica⁶: qui i libri, abbandonati in modo apparentemente casuale ai piedi di riproduzioni di alberi dei climi umidi, e avvolti da fogliame boschivo con movenze quasi Art Nouveau, sostituiscono l’immagine parastatica braggiana con l’immagine dell’industria culturale e dunque con l’espressione del massimo artificio occidentale, il libro. Le proiezioni stenopeiche, mediate dalla natura, si trasmutano nel *verbo* scritto contenuto in testi apicali per la cultura che ci abita, chiudendo il cerchio aperto dall’eco biblica di cui si diceva dianzi: alcune citazioni di questi testi, in un layout scenografico e tipografico scelto dall’artista, sono riprodotte in un grande murales che introduce il visitatore a *Chronotopes & Dioramas*, con modalità quasi didattico-scientifiche. È noto che i diorami possiedono un’aura speciale, forse dovuta all’intossicazione luminosa che li caratterizza, in genere impiegando un parco luci che tenta di ricreare effetti

Saggi Essays	125	Vesper Nella selva
Think of your ears as eyes. — Gertrude Stein		origins of life on Earth, carbohydrates, indispensable for the creation of the tissues of plants and trees, that same source of energy generated the first images of the phenomenal world, using precisely the leaves of a tree or a shrub to create this apparition. Associating these two ‘creative’ processes is not a banal operation, but one that has a wealth of unexpected consequences in the history of representation, especially if biological and iconographic creation are placed on the same ontological level in the horizon of the same cosmic wellspring (that of light) and in the same plant scenario (that of the forest). The hypothesis is uncanny and supports the idea that the <i>first</i> parastatic image was created independently of the presence of a human eyewitness, thus resulting in this observer-independent image. It is a supposition, on closer inspection, having strong biblical resonances, which therefore does not presuppose the sentient will of a human maker who can claim his allographic or autographic paternity. But there is more: the forest, in this fundamental vision of planetary iconography, becomes ‘the’ <i>laboratory of images</i> , the place where the epiphany of vision took place, without it being yet born on the biological and cultural level. The images generated by the natural artifice, if I am granted this oxymoron, postulated by Bragg, constitute a ‘gift’, an offering that the environment (<i>Natura naturans?</i>) dedicated to a <i>silent planet</i> , still devoid of its inhabitants, but already full of promise and heinousness that would be discovered only in a very remote future. Thinking of that raw forest hypothesised by



Dominique Gonzalez-Foerster (in collaborazione con | in collaboration with Joianne Bittle), *Chronotopes & Dioramas*, 2009, installazione mista: | mixed media installation: 220 × 253 centimetri | centimetres (inquadratura | window); 266 × 415 × 250 centimetri | centimetres (costruzione | construction). Collezione del | Collection of the Dia Art Foundation: donazione dell'artista | gift of the artist. Immagine della mostra: | Exhibition view: *Chronotopes & Dioramas*, Dia Art Foundation at The Hispanic Society of America, New York, 2009-2010. Courtesy the artist and Esther Schipper, Berlin © VG Bild-Kunst, Bonn, 2020. Ph. © Cathy Carver.

cromo-luministici iper-naturali; o forse riconducibile alla loro palese surrealtà spaziale, essendo confinati in un perimetro teatrale, avvertito dallo spettatore come finito, eppure cancellato dal *maquillage* scenografico. Il bosco amazzonico, riprodotto artificialmente da Gonzalez-Foerster, sembra dunque una selva archetipica, ma anche qualcosa di estraneo alla nostra esperienza percettiva ordinaria, che segna una dimensione liminare, uno spazio cavo che risulta più esteso di quanto appaia esternamente, come nell’architettura domestica descritta in *Casa di foglie*⁷ di Mark Z. Danielewski. Un altro *exemplum* che potrebbe aiutarci, per assonanza, nel decifrare i contorni del bosco della visione braggiana, è allora letterario: mi riferisco alla cosiddetta *Trilogia dell’Area X* (*Annientamento*, *Autorità* e *Accettazione*⁸) dello scrittore statunitense Jeff VanderMeer (1968). La lettura di queste opere non è agevole, essendo i volumi basati su uno strano *mix* tra sperimentazione prosodica, appello ai classici *topoi* della letteratura *weird* (soprattutto di ispirazione lovecraftiana) e gusto, quasi sebardiano, per la descrizione di luoghi e di paesaggi attraverso suggestioni multisensoriali. La loro decifrazione diventa un’operazione complessa per il lettore, soprattutto per il ricorso, da parte di VanderMeer, a una struttura narrativa che elegge sempre un protagonista, ma che non si organizza mai in una forma soggettiva, in un “io narrante”, ma in una *terza persona* che si confessa. La prosodia che ne scaturisce diviene astratta, sicuramente ipnotica e leggermente ossessiva: da essa si sprigiona come un suono stridente, simile a quello di unghie non umane che graffiassero la finestra della nostra camera da letto, di notte. Dal primo dei tre volumi (originariamente pubblicato nel 2014, per i tipi di Farrar, Straus & Giroux) il regista Alex Garland ha tratto un film, *Annientamento* (*Annihilation*), che ha tentato di tradurre le ambientazioni del romanzo in immagini: si pensi, ad esempio, alle scene che vedono protagonista la misteriosa torre-faro, sprofondata nel terreno, da cui emerge appena, non si sa se capovolta o meno. Il film (forse anch’esso il primo di una trilogia?) non ha l’articolazione semantica del romanzo da cui è tratto, ma prova a creare una “sua” versione dell’Area X e in alcune occasioni sembra riuscirci. Merito soprattutto di una bravissima (e pressoché protagonista assoluta) Natalie Portman che interpreta in modo convincente la professoressa Lena, un personaggio pieno di dubbi esistenziali e metafisici, oltre che biologici. Ma sia il film che il romanzo, da cui il primo è tratto, descrivono in modo vivido soprattutto un bosco che è anche soglia tra il mondo secolare e l’universo *weird* dell’Area X, comparsa, senza alcun preavviso, in un’area geografica non meglio precisata dell’America settentrionale, e che progressivamente si espande, senza sosta, verso nord, inglobando città e campagna. L’attraversamento di questo bosco ancora una volta costituisce un periplo psichico, oltre che fisico, in

Bragg is complex for our common imagination, and I do not think the beautiful dioramas⁴ created in the contemporary museums of natural sciences around the world would help in this operation. It is art, instead, that offers help, in metaphorical form, as in the case of the installation *Chronotopes & Dioramas*⁵ (23 September 2009 - 18 April 2010), commissioned by the Dia Art Foundation, for the Hispanic Society of America, to Dominique Gonzalez-Foerster (1965). Starting from the valuable material preserved in the Library of the Hispanic Society, and with the curatorship of Lynne Cooke, she transformed the large exhibition space (about 340 square metres), located within the former Museum of the Indians of America, into a sort of *outbuilding* of the Society’s main library. In the centre of the gallery, Gonzalez-Foerster has created a large *site-specific* installation measuring about twelve metres in length, in which she placed three large dioramas, depicting the same number of different types of landscapes: tropical, desert and North Atlantic. The artist has inserted small traces of artificial elements into the dioramas built with the help of a team of artisans, historians and anthropologists of the American Museum of Natural History in New York: these are books, or pages of them, characterised by a particular resonance with the individual scenes reconstructed in 1:1 scale. They are found there, abandoned on the ground or hovering in the air of these optical, daytime and nocturnal theatres, texts by no less than forty authors, among them J.G. Ballard, Roberto Bolaño, Jorge Luis

Borges, Samuel Delany and Clarice Lispector, just to name a few: all specimens of an imaginative *flora* and *fauna*, each of them a sort of ‘indigenous inhabitant’ of the lands reconstructed by the artist of Strasbourg. Of the three imaginary landscapes by Dominique Gonzalez-Foerster, the tropical one is the most interesting sylvan space for our critical reflection⁶: here the books, abandoned seemingly at random at the foot of reproductions of trees of the humid climates, and wrapped in forest foliage with almost Art Nouveau movements, replace the parastatic Braggian image with the image of the cultural industry and therefore with the expression of the maximum western artifice, the book. The pinhole camera projections, mediated by nature, are transmuted into the written *verb* contained in apical texts for the culture that lives within them, closing the circle opened by the biblical echo previously mentioned: some citations of these texts, in a scenic and typographical layout chosen by the artist, are reproduced in a large *mural* that introduces the visitor to *Chronotopes & Dioramas*, in an almost didactic-scientific manner. It is known that dioramas possess a special aura, perhaps due to the luminous intoxication that characterises them, generally using types of lighting that attempt to recreate hyper-natural colour-luminous effects; or perhaps due to their obvious spatial surreality, given that they are confined to a theatrical perimeter, perceived by the viewer as finished, yet erased by the scenic *maquillage*. The Amazon rainforest, artificially reproduced by Gonzalez-Foerster,

un luogo che prescinde dall’umano, la cui complessità floro-faunistica sfugge alla comprensione dei pur competenti membri (tutti femminili) della dodicesima spedizione inviata, dalla fantomatica società governativa Southern Reach, nell’Area X per svelarne i misteri. La selva metastatica e baluginante di questo universo in continua espansione non sembra voler distruggere il mondo fenomenico, con la dilatazione indefinita dei suoi confini, ma piuttosto trasformarlo: in questa selva ultramondana le cose appaiono sotto una nuova luce, forse mostrandoci lo stadio iniziale dell’evoluzione di un universo che non risponde più alle note leggi di crescita biologica e botanica. Il testo di VanderMeer si iscrive nella recente tendenza del cosiddetto *New Nature-Writing*: definito nel suo statuto retorico da un numero monografico della rivista britannica “Granta”⁹, questo movimento letterario affronta, attraverso le sue molte voci espressive, alcuni temi ricorrenti quali “culture, place, ‘race’ and identity”¹⁰, comuni ad altre letterature, declinati però attraverso il tema della natura. Questa ora non è più *il soggetto della narrazione*, ma diviene lo *strumento* per esporre in evidenza contenuti *altri*. Uno dei canali retorici privilegiati di questo nuovo *trend* stilistico, è il *weird*, il fantastico che tracima nell’orrorifico e diviene sede del terrore cosmico. Nella intensa e controversa trattazione fornitane da Mark Fisher¹¹, il *weird* diventa l’altra faccia dell’*erie*, entrambi *agenti* accomunati dal riferimento metastorico allo *Unheimlich*¹², ovvero al perturbante freudiano: “il weird è costituito da una presenza – la presenza di qualcosa che non è al suo posto [...]. L’erie, per contrasto, è costituito da un fallimento di assenza o un fallimento di presenza”¹³. Dunque, crea uno stato di orrore sovranaturale tanto ciò che inaspettatamente si para difronte alla nostra esistenza ed esperienza sensoriale, quanto l’assenza di ciò che ci aspetteremmo occupasse un preciso posto nello spazio e nel tempo della nostra vita secolare. In tal senso, l’immagine creata dalla proiezione luminosa nel sottobosco preistorico sarebbe stata sicuramente *weird*, a patto che ci fossero stati occhi umani pronti a registrarne l’epifania; e tuttavia è al contempo *erie*, ma in senso inverso rispetto a quanto ipotizzato da Fisher. Essa nacque casualmente in un contesto naturale, ma al fine di essere vista da un osservatore, da qualcuno che non rispose con voce umana a quell’appello: la presenza di un *osservatore assente* si staglia sinistramente in questo punto della nostra narrazione. Credo che qualcosa di questa archetipicità preumana, quasi da *Chthulucene*¹⁴, echeggi ancora nel lavoro di alcuni artisti contemporanei, per i quali la selva diventa elemento di risonanza di un’immaginazione primeva: è il caso, ad esempio, del progetto utopistico di Agnes Denes (1931), intitolato programmaticamente *A Forest for New York – A Peace Park for Mind and Soul* (2014). Qui l’artista ungherese naturalizzata statunitense (che solo recentemente, all’età di 88 anni, ha visto riconosciuto il suo talento con una mostra monografica tenutasi a New York, presso The Shed¹⁵) utilizzerà una foresta per riqualificare uno spazio residuale della Grande Mela – la discarica di Edgemere¹⁶ (Queens, New York), che si estende dalla Beach 32nd Street alla Beach 52nd Street sulla penisola di Rockaway –

Agostino De Rosa	128	Vesper Wildness
therefore seems like an archetypal forest, but also something foreign to our ordinary perceptual experience, which marks a threshold dimension, a hollow space that seems more extensive than it appears externally, as in the domestic architecture described in <i>House of Leaves</i> ⁷ by Mark Z. Danielewski. Another <i>exemplum</i> that could help us, by assonance, in deciphering the contours of the forest of the Braggian vision, is therefore literary: I refer to the so-called <i>Area X Trilogy</i> (<i>Annihilation</i> , <i>Authority</i> and <i>Acceptance</i>) ⁸ by the American writer Jeff VanderMeer (1968). The reading of these works is not easy, being that they are the volumes based on a strange blend of prosodic experimentation, an appeal to the classic <i>topoi</i> of <i>weird</i> literature (especially of Lovecraftian inspiration) and taste, almost Sebaldian, for the description of places and landscapes through multi-sensory suggestions. Their decipherment becomes a complex operation for the reader, especially due to VanderMeer’s use of a narrative structure that always elects a protagonist, but is never organised in a subjective form, in a ‘first person narrator’ but in a <i>third person</i> who confesses. The resulting prosody becomes abstract, certainly		

hypnotic and slightly obsessive: emanating from it as if it were a jarring sound, similar to that of non-human nails scratching at the window of our bedroom, at night. From the first of the three volumes (originally published in 2014, for Farrar, Straus & Giroux) the director Alex Garland directed a film, *Annihilation*, which attempts to translate the settings of the novel into images: think, for example, of the scenes that feature the mysterious lighthouse tower, sunk into the ground, from which it barely emerges, and one does not know whether it is upside down or not. The film (perhaps, it too the first of a trilogy?) does not have the semantic articulation of the novel on which it is based, but tries to create ‘its own’ version of Area X and on some occasions seems to be successful. Above all, it is due to an exceptionally good (and almost absolute protagonist) Natalie Portman who convincingly plays Professor Lena, a character full of existential and metaphysical doubts, as well as doubts of a biological nature. However, both the film and the novel, from which the former is drawn, describe vividly, above all, a forest that is also the threshold between the secular world and the *weird* universe of Area

prima che questa venga irrimediabilmente colonizzata da condomini di lusso e da *mall center*. Il progetto sarà collocato in una delle posizioni più suggestive e panoramiche, dal punto di vista paesaggistico, dell’area suburbana di New York: come tradisce l’etimologia meticcia del suo stesso nome (traducibile con “bordo marino”, “linea di costa”), Edgemere era originariamente un’apprezzata località turistica, come la non lontana Coney Island. Sull’onda della lungimirante immaginazione finanziaria di Frederick J. Lancaster (1860-1930), a partire dal 1892, la zona si configurò come un’area a spiccata vocazione balneare, anche se le sue condizioni ambientali non apparvero da subito favorevoli, soprattutto a causa del forte vento che ne batteva le dune sabbiose. Riconvertita in area residenziale negli anni Venti del secolo scorso, oggi Edgemere appare come un’area abbandonata, una discarica punteggiata da campi incolti, dossi sabbiosi, strade asfaltate in rovina e cottage precedenti allo sviluppo dell’aria condizionata: i resti dei solitari pontili in pietra fungono da silenziosi testimoni dei fasti di un’epoca ormai tramontata. Sulla scorta di altri suoi progetti di ripopolamento arboreo e floreale¹⁷, Agnes Denes ha declinato una personale versione della Land art statunitense, grazie alla quale il bosco entra nel tessuto urbano, disarticolandone il linguaggio. A differenza di artisti come James Turrell (1943) o Michael Heizer (1944), per i quali l’esperienza progettuale e artistica di un *land formed work* – il *Roden Crater project*¹⁸ (1970 - in corso), nel primo caso; e *City*¹⁹ (1972 - in corso), nel secondo – necessita di scenari desertici incontaminati, in cui l’idea di confine viene esplorata nel limine tra natura e percezione delle dimensioni siderali, in un caso, e protostoriche, nell’altro; il lavoro silvano della Denes si concentra proprio laddove questa soglia è stata fagocitata dall’artificio urbano e architettonico: la metropoli. Pur non estranea a pulsioni ambientaliste, la visione dell’artista si muove in equilibrio tra cultura e ambiente, che va ben al di là delle istanze sociali della cosiddetta *public art*. Ossessionata benignamente da un amore viscerale per la geometria e dall’idea di decifrare il segreto codice matematico nascosto nella natura – ossessione che l’ha condotta anche a tradurre la Bibbia in codice Morse per una sua opera –, Agnes Denes, nei 473 ettari del suo progetto per Edgemere planterà, con il sostegno economico della Rockaway Waterfront Alliance, circa cinquantamila alberi secondo un preciso *pattern* algebrico che sviluppa analoghe sequenze delineate da lei, ad esempio, a Ylöjärvi, in Finlandia (1992-1996)

Saggi Essays	129	Vesper Nella selva
X, appearing, without any warning, in an unspecified geographical area of North America, and that progressively expands, non-stop, to the north, encompassing cities and countryside. The crossing of this forest once again constitutes a psychic, as well as physical <i>periplus</i> , in a place that is beyond the human. Its flourishing plant and wildlife complexity escapes the understanding of the competent members (all female) of the twelfth expedition that had been sent into Area X to unravel its mysteries by the elusive governmental society Southern Reach. The metastatic and glimmering forest of this ever-expanding universe does not seem to seek to destroy the phenomenal world, with the indefinite dilation of its borders, but rather, to transform it: in this ultra-worldly sylvan environment things appear in a new light, perhaps showing us the initial stage of the evolution of a universe that no longer responds to the laws of biological and botanical growth. VanderMeer’s text is part of the recent trend of the so-called <i>New Nature-Writing</i> : defined in its rhetorical statute by a monographic issue of the British magazine “Granta” ⁹ , this literary movement addresses, through its many expressive voices, some recurring themes such as ‘culture, place, “race” and identity’ ¹⁰ , common to other literatures, expressed, however, through the theme of nature. This is no longer the <i>subject of the narrative</i> , but becomes the <i>instrument</i> for highlighting <i>other</i> content. One of the privileged rhetorical channels of this new stylistic <i>trend</i> is the <i>weird</i> , the fantastic that overflows into horror and becomes the seat of cosmic terror. In the intense and controversial treatment provided by Mark Fisher ¹¹ , the <i>weird</i> becomes the other side of the <i>erie</i> , both of them <i>agents</i> united by the metahistorical reference to <i>Unheimlich</i> ¹² , that is, to the Freudian <i>uncanny</i> : ‘the weird is constituted of a presence – the presence of something that is not in its place [...]. The eerie, by contrast, consists of a failure of absence or a failure of		
presence” ¹³ . Thus, it creates a state of supernatural horror because it unexpectedly appears before us in our existence and sensory experience, in addition to the absence of what we would expect to occupy a precise place in the space and time of our secular life. In this sense, the image created by the light projection in the prehistoric undergrowth would surely have been <i>weird</i> , provided that there had been human eyes ready to record the epiphany; and yet it is at the same time <i>erie</i> , but in reverse of what has been hypothesised by Fisher. It was born randomly in a natural context, but in order to be seen by an observer, by someone who did not respond in a human voice to that attendance: the presence of an <i>absent observer</i> stands out in a sinister way at this point in our narrative. I believe that something of this prehuman archetypal quality, almost from the <i>Chthulucene</i> ¹⁴ , still echoes in the work of some contemporary artists, for whom the wild becomes an element of resonance of a primeval imagination: this is the case, for example, of the utopian project by Agnes Denes (1931), programmatically entitled <i>A Forest for New York – A Peace Park for Mind and Soul</i> (2014). Here the Hungarian naturalised American artist (who only recently, at the age of 88, saw her talent recognised with a monographic exhibition held in New York, at The Shed ¹⁵) will use a forest to redevelop a residual space of the Big Apple – the Edgemere ¹⁶ landfill (Queens, New York), which extends from Beach 32nd Street to Beach 52nd Street on the Rockaway Peninsula – before it is irretrievably colonised by luxury condos and <i>mall centres</i> . The project will be placed in one of the most evocative and scenic locations in the suburban area of New York: as betrayed by the mixed etymology of its own name (translatable with ‘sea border’, ‘coast line’), Edgemere was originally a popular tourist resort, just like the not-so-distant Coney Island. In the wake of Frederick J. Lancaster’s far-sighted financial imagination (1860-1930), starting in		

e a Melbourne, in Australia (1998). Lo schema della proliferazione esponenziale, legata alle geometrie delle spirali logaritmiche o dei rapporti aurei, guiderà la messa a dimora di migliaia di alberi che avranno lo scopo di purificare sia l'aria che la falda acquifera urbane; ma anche di creare una parentesi di bellezza vegetale, un santuario dunque, perfetto contraltare della foresta edilizia di Manhattan, che coinvolgerà, nella sua manutenzione e sviluppo, i residenti e gli studenti delle scuole newyorkesi. L'espansione saprofita dell'Area X descritta da VanderMeer, ora, nel progetto di Agnes Denes, si fa benigna e riparatrice: le configurazioni previste, asteroidea o a cerchi concentrici, per la piantumazione, dimostrano la volontà dell'artista di rivelare quell'ordine preternaturale, tanto ricercato nelle sue altre opere, in cui l'organico diventa sempre più astratto, fino alla sua rarefazione.

Nel bosco newyokese l'immagine iniziale, suggerita nel testo di Bragg agli inizi del Novecento, forse si rinnoverà quotidianamente, ma i distratti frequentatori di questo futuro parco urbano probabilmente non ne avranno contezza, impegnati come saranno a fare *running* o a organizzare un *déjeuner sur l'herbe*. Chi invece pare (in)consciamente consapevole di quell'*incipit* fatidico è Massimo Sordi, architetto e fotografo veneto, che ha dedicato parte della sua attività documentativa alla natura, e segnatamente alle mute sentinelle che ne custodiscono i segreti più riposti: gli alberi. Non credo sia casuale la sua attenzione al mondo della fotografia stenopeica²⁰, sotto il cui ascendente non solo è nato il suo percorso professionale²¹, ma prosegue anche la sua esperienza didattica²². Alla fine di questo periplo nell'idea di selva legata alla nascita dell'immagine, mi piace quindi concludere questo saggio con una serie di fotografie in bianco e nero, di piccolo formato (15 × 18 centimetri), scattate da Sordi a partire dal 2015 in India²³, e dal 2017 nella Marca Trevigiana. Le immagini illustrano la vita segreta di due boschi assai distanti fra loro, eppure vicinissimi *in spiritum*: il primo divide (o meglio, collega) Old e New Manali, le due parti della piccola città nello stato federato dello Himachal Pradesh; mentre il secondo è collocato nel parco di villa Revedin Bolasco, presso Castelfranco Veneto. La tipologia di alberi e la struttura dei due spazi vegetali appaiono evidentemente lontane fra loro, eppure lo sguardo del fotografo ha saputo coglierne aspetti comuni.

Agostino De Rosa

130

Vesper | Wildness

1892, the area was set up as a place with a strong seaside vocation, although its environmental conditions did not immediately appear favourable, mainly due to the strong wind that used to hammer at its sand dunes. Converted into a residential area in the 1920s, Edgemere now appears as an abandoned place, a landfill dotted with uncultivated fields, sandy bumps, paved roads in disrepair and cottages erected prior to the advent of air conditioning; the remains of the solitary stone piers act as silent witnesses to the splendour of a bygone era. Based on her other arboreal and floral repopulation projects⁷, Agnes Denes has expressed a personal version of American Land art, thanks to which the forest enters the urban fabric, disarticulating its language. For artists such as James Turrell (1943) or Michael Heizer (1944), the design and artistic experience of a *land formed work* – the *Roden Crater Project*¹⁸ (1970 - ongoing), in the first case, and *City*¹⁹ (1972 - ongoing), in the second – requires pristine desert scenarios, in which the idea of border is explored in the confines between nature and perception of the dimensions that are side-real in the former and protohistoric in the latter. Denes' sylvan work, by contrast, is concentrated precisely where this threshold has been swallowed up by urban and architectural artifice: the metropolis. Although no stranger to environmentalist impulses, the artist's vision moves in balance between culture and the environment, which goes far beyond the social demands of so-called *public art*. Benignly obsessed with a visceral love of geometry and the idea of deciphering the secret mathematical code hidden within nature – an obsession that also led her to translate the Bible into Morse code for one of her works – Agnes Denes, in the 473 acres of her project for Edgemere will plant, with the economic support of the Rockaway Waterfront Alliance, about 50,000 trees according to a precise algebraic pattern that develops similar sequences she has delineated, for example, in Ylöjärvi, Finland (1992-1996) and Melbourne, Australia (1998). The scheme of exponential proliferation, linked to the geometries of logarithmic spirals or golden ratios, will guide the planting

of thousands of trees that will have the goal of purifying both the air and the urban aquifer, but also will create a reservoir of plant beauty. It will thus be a sanctuary, perfect counterbalance to the Manhattan forest of buildings, which will involve, in its maintenance and development, residents and students of New York's schools. The saprophyte expansion of Area X described by VanderMeer, now, in Agnes Denes's project, becomes benign and restorative: the planned configurations for planting, asteroidea-shaped or in concentric circles, demonstrate the artist's willingness to reveal that preternatural order, so sought after in her other works, in which the organic becomes increasingly abstract, until its rarefaction.

In the New York woods, the initial image, suggested in Bragg's text at the beginning of the 20th century, perhaps could be renewed daily, but the distracted visitors to this future urban park will probably not have any awareness of it, engaged as they will be running or organising a *déjeuner sur l'herbe*. One who seems (un)consciously aware of that fateful *incipit* is Massimo Sordi, architect and photographer from Veneto, who has dedicated part of his documentary activity to nature, and in particular to the mute sentinels that safeguard its deepest secrets: trees. I do not think his attention to the world of pinhole photography is a random choice²⁰, under whose ascendant not only his professional path was born²¹, but also continues in his educational experience²². At the end of this *periplus* in the idea of the forest linked to the birth of the image, I would like to conclude this essay with a series of small format (15 × 18 centimetres) black and white photographs, taken by Sordi starting from 2015 in India²³, and from 2017 in the territory around Treviso. The images illustrate the secret life of two woodlands that are so very far apart, yet very close *in spiritum*: the first divides (or rather, connects) Old and New Manali, the two parts of the small town in the federated state of Himachal Pradesh; while the second is located in the park of Villa Revedin Bolasco, near Castelfranco Veneto. The type of trees and the structure of the two plant-filled spaces seem

Serie | Series *The Forest*. Ph. Massimo Sordi, 2019.



Serie | Series *Around the Tree*. Ph. Massimo Sordi, 2019.

La foresta indiana, spesso evitata dagli abitanti del luogo nel percorso che unisce le due aree urbane (circa 3 chilometri), venendole preferita una più “comoda” e veloce arteria asfaltata, ha esercitato su Sordi un’attrazione fatale durante un viaggio tra le montagne dell’Himalaya, dove si sentì “chiamato” da alcune rocce e alberi perché ne eseguisse il ritratto. Sordi, durante quella prima visita, resistette all’invito, ripromettendosi di tornare l’anno successivo, con una maggiore consapevolezza e una migliore attrezzatura tecnica (segnatamente, una Mamiya 7). In quella seconda occasione, la connessione, quasi panteistica, tra soggetto veggente e oggetto osservato iniziò ad assumere nelle sue foto i connotati di una ricerca spirituale che proprio nelle filosofie orientali trovò una plausibile risonanza. L’attenzione di Sordi era ora tutta rivolta a una rimozione dalle sue fotografie degli elementi autografici, cui corrispondeva una progressiva rarefazione degli esseri umani presenti in esse. Le immagini di questa serie (*The Forest*) si connotano per una ricerca dell’astanza degli oggetti, del loro essere *hic et nunc*, in quel preciso istante, e per una polverizzazione del dato temporale, che si dissolve nella dimensione sovrastorica dei *kalpa*. Anche nella serie gemella (2017 - in corso), che ritrae alcuni alberi del bosco situato nella villa ottocentesca di villa Revedin Bolasco (ora proprietà dell’Università di Padova), Massimo Sordi ha stabilito un rapporto scopico privilegiato con alcuni di essi: la lentezza nello sguardo del fotografo, rivolto a questo iato vegetale nel tessuto urbano della città, è stata garantita dalla sua frequentazione settimanale del parco con un gruppo di anziani visitatori. In particolare, un albero di cachi americano sembrava averlo chiamato a sé con urgenza, al punto che l’iniziale progetto di documentazione fotografica del parco (composto da trenta fotografie) si è raddoppiato nella serie (anch’essa costituita da trenta fotografie) intitolata *Around the Tree*.

L’assenza, e dunque il vuoto, qui inteso in senso non dualistico, informano questa serie di fotografie che si concentrano ossessivamente sugli stessi alberi e le stesse rocce, riprese in diversi periodi della loro vita terrena, aderendo in questo all’approccio suggerito dal maestro Guido Guidi²⁴, secondo il quale la fotografia è un atto di conoscenza in cui si esplora come la realtà si trasformi incessantemente. Uno sguardo non intenzionale quello del fotografo, dunque, che cerca di essere descrittivo, ma al contempo rivelatore della intima natura della realtà, proprio perché disincantato/disincarnato. Le foto di Sordi appaiono spesso realizzate andando contro alcuni principî del “buon fotografare”, non accontentandosi mai del modo in cui la luce del Sole delinea le ombre degli oggetti, ma cercando in esse quella trama che ne restituisca la realtà geroglifica di cui egli sembra cogliere il senso, anche se per un istante, per poi donarcelo. Forse per capire, come suggerisce ancora Guidi, non chi siamo, ma chi siamo stati.

to be evidently distant from each other, yet the photographer’s gaze has been able to grasp their common aspects. The Indian forest, often shunned by locals on the route that unites the two urban areas (about 3 kilometres), who prefer a more ‘convenient’ and faster paved road, exerted a fatal attraction on Sordi during a trip through the Himalayan mountains, where he felt ‘called’ by some rocks and trees to make their portrait. Sordi, during that first visit, resisted the invitation, promising to return the following year, with greater awareness and better technical equipment (particularly, a Mamiya 7). On that second occasion, the almost pantheistic connection between a visionary subject and an observed object began to take on, in his photos, the connotations of a spiritual quest that in the Eastern philosophies found a plausible resonance. Sordi’s attention was now completely turned toward a removal from his photographs of the autographic elements, which corresponded to a progressive rarefaction of the human beings present in them. The images in this series (*The Forest*) are connoted by a search for the bystander attitude of the objects, their being *hic et nunc*, at that precise instant, and for a pulverisation of the temporal data, which dissolves into the supplanting dimension of the *kalpa*. Also in the twin series (2017 - ongoing), which portrays some trees of the forest located in the nineteenth-century villa of Villa Revedin Bolasco (now owned by the University of Padua), Massimo Sordi has established a privileged, purposeful relationship with some of them: the

slowness in the gaze of the photographer, addressed to this plant divide in the urban fabric of the city, was guaranteed by his weekly visit to the park with a group of elderly visitors. In particular, an American khaki tree seemed to have urgently called him to itself, to the point that the park’s initial photographic documentation project (composed of 30 photographs) doubled within the series (also consisting of 30 photographs) entitled *Around the Tree*.

The absence, and therefore the emptiness, here understood in a non-dualistic sense, give shape to this series of photographs which focus obsessively on the same trees and rocks, taken at different times of their earthly life, in this way adhering to the approach suggested by the master Guido Guidi²⁴, according to whom photography is an act of knowledge in which one explores how reality transforms itself incessantly. An unintentional gaze, that of the photographer, therefore, who tries to be descriptive, but at the same time seeks to reveal the intimate nature of reality, precisely because the gaze is disenchanted/disembodied. The photos by Sordi often appear to have been made by going against some principles of ‘good photography’, never content with the way the sunlight outlines the shadows of objects, but searching within them for that thread that restores the hieroglyphic reality of which he seems to grasp the meaning, albeit for a moment, to then make it a gift to us. Perhaps to understand, as Guidi, once again, suggests, not who we are, but who we were.

1 Cfr. | Cf. W. Bragg, *The Universe of Light*, Bell & Sons, London 1933. A integrazione dell'ipotesi di Bragg, si ricorda qui la *Light Switch Theory* elaborata dallo zoologo inglese Andrew Parker, secondo la quale la cosiddetta “esplosione cambriana” (543 milioni di anni fa) si deve attribuire allo sviluppo della vista nei principali gruppi di animali preistorici. | In addition to Bragg’s hypothesis, the *Light Switch Theory* developed by the British zoologist Andrew Parker, according to which the so-called ‘Cambrian explosion’ (543 million years ago) is to be attributed to the development of vision in the main groups of pre-historic animals. Cfr. | Cf. A. Parker, *In the Blink of an Eye. How Vision Sparked the Big Bang of Evolution*, Perseus, Cambridge Mass. 2003; tr. it. *In un batter d'occhio. La causa del più spettacolare evento nella storia della vita*, Zanichelli, Bologna 2005.

2 Secondo | According to Hansjörg Küster (cfr. | cf. *Geschichte des Waldes: von der Urzeit bis zur Gegenwart*, C. H. Beck, München 2003; tr. it. *Storia dei boschi. Dalle origini a oggi*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, pp. 15 sgg. | ff.) i progenitori degli alberi iniziarono a comparire “già alla fine del Siluriano, oltre quattrocento milioni di anni fa, quando per la prima volta le piante si insediarono sulla terraferma”. Il Siluriano (o Silurico) è quel periodo dell’era Paleozoica, compreso tra l’Ordoviciano e il Devoniano, corrispondente a 440 milioni di anni fa, in cui si svilupparono quasi tutti gli animali marini e le prime forme vegetali e arboree. | the progenitors of the trees began to appear ‘already at the end of the Silurian, over four hundred million years ago, when the plants first settled on the mainland’. The Silurian (or Siluric) is that period of the Paleozoic era, between the Ordovician and the Devonian, corresponding to 440 million years ago, in which almost all marine animals and the first plant and tree forms developed.

3 Overo nel Cretaceo (compreso tra 145,5 ± 4,0 e 65,5 ± 0,3 milioni di anni fa). | That is, in the Cretaceous (between 145.5 ± 4.0 and 65.5 ± 0.3 million years ago). Cfr. | Cf. D. Bosse, *The Mutual Evolution of Earth and Humanity. Sketch of a Geology and Paleontology of the Living Earth*, Lindisfarne, Great Barrington 2019.

4 Sul tema, si rimanda a: | On the subject, refer to: S.D. Tunnicliffe, A. Scheersoi (a cura di | eds.), *Natural History Dioramas. History, Construction and Educational Role*, Springer, Berlin 2014; G. Bruno, *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, New York 2002; tr. it. *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2006; Idem, *Streetwalking around Plato’s Cave*, in “October”, vol. 60, primavera | Spring 1992, pp. 110-129; E. Huhtamo, *Illusions in Motion*, The MIT Press, Cambridge Mass.-London 2013; G. Le Gall, *La Peinture mécanique. Le diorama de Daguerre*, Mare & Martin, Paris 2013.

5 Cfr. | Cf. L. Cooke, E. Vila-Matas (a cura di | eds.), *Dominique Gonzalez-Foerster. Chronotopes & Dioramas*, Dia Art Foundation, New York 2010.

6 Cfr. | Cf. G. Le Gal, *Dominique Gonzalez-Foerster and the Persistence of the Diorama*, in “Espace”, no. 109, inverno | Winter 2015, pp. 19-27.

7 Cfr. | Cf. M.Z. Danielewski, *House of Leaves*, Pantheon Books, New York 2000; tr. it. *Casa di foglie*, Mondadori, Milano 2005 (ristampato, con una nuova traduzione, per i tipi di | re-issued, with a new translation, by the publisher 66thand2nd, Roma 2019). Sulla configurazione dello spazio architettonico in | On the configuration of the architectural space in *House of Leaves*, si rimanda a: | refer to: N. Bemong, *Exploration #6: The Uncanny in Mark Z. Danielewski’s House of Leaves*, in “Image [&] Narrative: Online Magazine of the Visual Narrative”, no. 5, gennaio | January 2003.

8 J. VanderMeer, *Annihilation*, Farrar, Straus & Giroux, New York 2014; Idem, *Authority*, Farrar, Straus & Giroux, New York 2014; Idem, *Acceptance*, Farrar, Straus & Giroux, New York 2014. I tre episodi sono editi in Italia tutti da Einaudi, Torino 2015, con la traduzione di C. Mennella. Nel 2018 la stessa casa editrice li ha raccolti in un solo volume, intitolato appunto *Trilogia dell’Area X*. | The three episodes were published in Italy by Einaudi, Torino 2015, translated by C. Mennella. In 2018, the same publisher re-issued them in a single volume, entitled *Trilogia dell’Area X*.

9 Cfr. | Cf. “Granta. The Magazine of New Writing”, no. 102 (*The New Nature Writing*), estate | Summer 2008.

10 Cfr. | Cf. C. Buni, *Toward a Wider View of ‘Nature Writing’*, in “Los Angeles Review of Books”, gennaio | January 2016; ma anche | but also S. Poole, *Is Our Love of Nature Writing Bourgeois Escapism?*, in “The Guardian”, 06/07/2013, www.theguardian.com/books/2013/jul/06/nature-writing-revival, consultato il | accessed 20/04/2020.

11 Cfr. | Cf. M. Fisher, *The Weird and the Eerie*, Repeater Books, London 2016; tr. it. *The Weird and the Eerie. Lo strano e l’inquietante nel mondo contemporaneo*, Minimum fax, Roma 2018.

12 Cfr. | Cf. S. Freud, *Das Unheimlich* (1919); tr. it. *Il perturbante*, a cura di | edited by C.L. Musatti, Theoria, Roma-Napoli 1990.

13 M. Fisher, *The Weird and the Eerie*, cit., p. 53; tr. it. *The Weird and the Eerie*, cit., p. 62.

14 Cfr. | Cf. D. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016; tr. it. *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero, Roma 2019.

15 Agnes Denes. *Absolutes and Intermediates*, The Shed, New York, 09/10/2019 - 12/03/2020.

16 Cfr. | Cf. K. Walsh, Greater Astoria Historical Society, *Old Rockaway, New York, in Early Photographs*, Dover Publications, New York 2013.

17 Si pensi al progetto intitolato | Consider the project called *Wheatfield - A Confrontation* (1982), in cui Agnes Denes ha trasformato un’area di Battery Park Landfill (Downtown Manhattan), in un campo di grano con, sullo sfondo, il World Trade Center. Appare significativo che entrambe le opere siano andate distrutte: il campo di grano della Denes, arato alla fine del suo ciclo vitale; le torri gemelle crollate sotto gli attacchi dell’undici settembre 2001. L’opera è stata “ricostruita” in Italia, in occasione dell’Expo di Milano, nel 2015. | in which Agnes Denes transformed an area of Battery Park Landfill (Downtown Manhattan) into a wheat field with the World Trade Center in the background. It seems significant that both works have been destroyed: the wheat field by Denes, ploughed at the end of its life cycle; the Twin Towers collapsed under the attacks of 11 September 2001. The work was ‘rebuilt’ in Italy, during the Milan Expo, in 2015. Cfr. | Cf. F. Derieux (a cura di | ed.), *Agnes Denes. Work 1969-2013*, FRAC Champagne-Ardenne, Firstsite Colchester, Mousse Publishing, Reims 2016.

18 Cfr. | Cf. A. De Rosa (a cura di | ed.), *James Turrell. Roden Crater Project. Geometrie di luce*, Electa, Milano 2007.

19 Cfr. | Cf. D. Goodyear, *The Earth Mover*, in “The New Yorker”, 29/08/2016, pp. 60-71.

20 E. Renner, *Pinhole Photography. From Historic Technique to Digital Application*, Focal Press, Waltham 2008.

21 Cfr. | Cf. M. Sordi, *La fotografia stenopeica*, in M. Sordi, S. Rössl (a cura di | eds.), *Lo spazio visivo della città*, Alinea, Firenze 2006, pp. 6-13.

22 L’India ritorna spesso nel lavoro di Massimo Sordi, a partire dalla sua prima monografia, | India often returns to Massimo Sordi’s work, from his first monograph, *Indian Photographs* (Alinea, Firenze 2010), fino alla recente ricerca (non ancora conclusa) condotta in quella nazione, con Stefania Rössl, sugli spazi d’acqua ipogei, e che verrà presto pubblicata nel volume di | to the recent (not yet completed) research conducted in that country, with Stefania Rössl, on the underground water spaces, and which will soon be published in the volume by S. Rössl, *India. Architetture per l’acqua (topos) / India. Water architecture (topos)*, LetteraVentidue, Siracusa 2020. Cfr. | Cf. Eadem, *Water and Architecture in the Indian Subcontinent. Tradition and Innovation*, in *ISVS IV: Pace or Speed? Proceedings of the Fourth International Seminar on Vernacular Settlement*, atti del convegno | proceedings of the conference, CEPT University, Ahmedabad 2008, pp. 567-581.

23 Cfr. | Cf. G. Bordignon Favero, *Castelfranco Veneto e il suo territorio nella storia e nell’arte. Frazioni di Castelfranco Veneto, comuni del suo mandamento e comune di Galliera Veneta*, Banca Popolare di Castelfranco Veneto, Castelfranco Veneto 1975.

24 Cfr. | Cf. A. Frongia (a cura di | ed.), *Guido Guidi. Guardando A Est / Looking East: Linea di Confine*, Buchhandlung Walther König, Berlin 2015.

Dario Gentili, Federica Giardini

Selva e stato di natura: variazioni cinestesiche per il contemporaneo
Sylva and State of Nature: Kinesthetic Variations for the Contemporary

Alighieri D., *La Divina Commedia* (1472), a cura di | edited by Chimenz S. A., UTET, Torino 2003.
Aristotele, *Politica* (IV secolo a.C.), a cura di | edited by Ferri F., Bompiani, Milano 2016; En tr. *Politics*, I. 1253a, <http://www.perseus.rufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:abo:tlg,0086,035:1:1253a>.
Cantoni R., *Il pensiero dei primitivi*, il Saggiatore, Milano 1963.
Clastres P., *Recherches d'anthropologie politique*, Éditions du Seuil, Paris 1980; tr. it. *L'anarchia selvaggia*, Elèuthera, Milano 2013.
Idem, *La société contre l'État*, Les Éditions de Minuit, Paris 1974; tr. it. *La società contro lo stato. Ricerche di antropologia politica* (1974), Ombre corte, Verona 2013; En tr. *Society Against the State. Essays in Political Anthropology*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1989.
Coarelli F., *Santuari del Lazio in età repubblicana*, Carocci, Roma 1987.
Cronon W., *The Trouble with Wilderness, or Going Back to the Wrong Nature*, in “Environmental History”, no. 1, vol. 1, 1996, pp. 7-28.
D'Eramo M., *Il selfie del mondo. Indagine sull'età del turismo*, Feltrinelli, Milano 2017; En. tr. *The World in a Selfie. An Inquiry into the Tourist Age*, Verso, London, prossima pubblicazione | in press.
Derrida J., *Voyons. Deux essais sur la raison*, Galilée, Paris 2003; tr. it. *Stati canaglia. Due saggi sulla ragione*, Raffaello Cortina, Milano 2003; En. tr. *Rogues. Two Essays on Reason*, Stanford University Press, Stanford 2005.
Dumézil G., *Fêtes romaines d'été et d'automne. Suive de dix questions romaines*, Gallimard, Paris 1975; tr. it. *Feste romane*, Il Melangolo, Genova 1989.
Esposito R., *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 2010.
Espuelas F., *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en aequitectura*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 1999; tr. it. *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura* (2004), Marinotti, Milano 2009.
Frazer J.G., *The Golden Bough. A Study of Magic and Religion* (1890), The Floating Press, Auckland 2009; tr. it. *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione* (1925), Bollati Boringhieri, Torino 1973, vol. I.
Haraway D., *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chtulucene*, Duke University Press, Durham 2016; tr. it. *Chtulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero, Roma 2019.
Hobbes T., *The Questions concerning Liberty, Necessity and Chance* (1654-1656), in V. Chappell (a cura di | ed.), *Hobbes and Bramhall on Liberty and Necessity*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.
Idem, *Leviathan* (1651), a cura di | edited by Gaskin G.C.A., Oxford University Press, Oxford-New York 1998; tr. it. *Leviatano o La materia, la forma e il potere di uno Stato ecclesiastico e civile*, Laterza, Roma-Bari 1992.
Idem, *On the Citizen*, 1647; tr. it. *Elementi filosofici sul cittadino*, a cura di | edited by Bobbio N., UTET, Torino 1949.
Landucci S., *I filosofi e i selvaggi*, Einaudi, Torino 2014.
Lévi-Strauss C., *La pensée sauvage*, Presses Pocket, Paris 1962; tr. it. *Il pensiero selvaggio* (1964), il Saggiatore, Milano 2010; En. tr. *The Savage Mind*, Chicago University Press, Chicago 1966.
Machiavelli N., *Il principe* (1532), a cura di | edited by Dotti U., Feltrinelli, Milano 1991; En. tr. *The Prince*, a cura di | edited by Atkinson J.B., Hackert, Indianapolis-Cambridge Mass. 2008.
Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945; tr. it. *Fenomenologia della percezione*, il Saggiatore, Milano 1965; En. tr. *Phenomenology of Perception*, Routledge, London 2012.
Montaigne M., *Des cannibales*, 1580; tr. it. *I cannibali*, in Idem, *Saggi*, 3 voll., Adelphi, Milano 1966, vol. I, XXXI, pp. 272-279; En. tr. *The Cannibals*, in Idem, *Essays*, Penguin, London-New York 1993, pp. 105-118.
Paci E., *Ingens Sylva*, Bompiani, Milano 1994.

Pitch T., *Contro il decoro. L'uso politico della pubblica decenza*, Laterza, Roma-Bari 2013.
Quammen D., *Spillover. Animal Infections and the Next Human Pandemic*, Norton, New York 2012; tr. it. *Spillover. L'evoluzione delle pandemie*, Adelphi, Milano 2014.

Rawls J., *The Law of Peoples*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1999; tr. it. *Il diritto dei popoli*, Edizioni di Comunità, Torino 2001.
Rusu D.C., *From Natural History to Magical Nature. Francis Bacon's Sylva sylvarum*, tesi di dottorato | PhD Dissertation, Radboud University, Nijmegen, 2013.
Sassen S., *Expulsions. Brutality and Complexity in the Global Economy*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 2014; tr. it. *Espulsioni. Brutalità e complessità dell'economia globale*, il Mulino, Bologna 2014.
Scheid J., *Lucus, nemus. Q'est-ce qu'un bois sacré?*, in AA.VV., *Le bois sacré. Actes du Colloque International* (Naples 1989), Collection du Centre Jean Bérard, Napoli 1993, pp. 13-20.
Servius, *Ad Vergilii Aeneida* (fine | late IV secolo d.C.), in Maurus Servius Honoratus, *Commentary on the Aeneid of Vergil*, a cura di | edited by Georgius Thilo, Perseus Digital Library: <http://www.perseus.rufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.02.0053>.
Vico G., *La scienza nuova* (1744), a cura di | edited by Sanna M., Vitiello V., Bompiani, Milano 2018; En. tr. *The New Science*, Cornell University Press, New York 1948.
Wittgenstein L., *Bemerkungen über Frazers "The Golden Bough"*, in "Synthese", no. 3, vol. 17, 1967, pp. 233-253; tr. it. *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer* (1975), Adelphi, Milano 1986; En. tr. *The Mythology in our language. Remarks on Frazer's Golden Bough*, a cura di | edited by da Col G., Palmiè S., Hau Books, Chicago 2018.

Emanuele Coccia

La natura comune. Oltre la città e la foresta
Common Nature. Beyond the City and the Forest

Barker G., Goucher C. (a cura di | eds), *The Cambridge World History, volume 2: A World with Agriculture, 12.000 BCE-500 CE*, Cambridge University Press, Cambridge 2015.
Beau R., *Éthique de la nature ordinaire. Recherches philosophiques dans les champs, les friches et les jardins*, Éditions de la Sorbonne, Paris 2017.
Childe V.G., *Man makes Himself*, Watts and Co., London 1936.
Cronon W., *Nature's Metropolis. Chicago and The Great West*, W.W. Norton and Company, New York- London 1991.
Harris D.R. (a cura di | ed.), *The Origins and Spread of Agriculture and Pastoralism in Eurasia*, Smithsonian Institution Scholarly Press, Washington 1996.
Janin R., *La ville agricole*, Openfield, Pantin 2017.
Kapp E., *Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Kultur aus neuen Gesichtspunkten*, mit einer Einleitung von Maye H., Scholz L., Felix Meiner Verlag, Hamburg 2015.
Latour B., *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, La Découverte, Paris 1991.
Marot S. (a cura di | ed.), *Taking the Country's Side. Agriculture and Architecture*, Poligrafa, Lisboa 2019.
Reed C.A. (a cura di | ed.), *Origins of Agriculture*, Mouton Publishers, Den Haag-Paris 1977.
Scott J.C., *Against the Grain. A Deep History of the Earliest States*, Yale University Press, New Haven- London 2017.
Steel C., *Hungry City. How Food Shapes Our Lives*, Vintage, London 2008.
Taylor C., *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1989.

Nieves Mestre

Over-Designed Ecologies

Alberti M., *Advances in Urban Ecology. Integrating Humans and Ecological Processes in Urban Ecosystems*, Springer, New York 2008.
Amidon J., *Big Nature*, in Tilder L., Blostein B. (eds. | a cura di), *Design Ecologies. Essays on the Nature of Design*, Princeton Architectural Press, New York 2010, pp. 165-181.
Anker P., *The Closed World of Ecological Architecture*, in “Journal of Architecture”, vol. 10, no. 5, 2005, pp. 527-552.
Berry W., *Solving for Pattern*, in Idem, *The Gift of Good Land. Further Essays Cultural & Agricultural*, North Point Press, New York 1981, pp. 134-135.
Calfapietra C., Livesley S.J., McPherson E.G., *The Urban Forest and Ecosystem Services: Impacts on Urban Water, Heat, and Pollution Cycles at the Tree, Street, and City Scale*, in “Journal of Environmental Quality”, vol. 45, no. 1, 2016, pp. 119-124.
Danneels K., *Historicizing Ecological Urbanism: Paul Duvigneaud, the Brussels Agglomeration and the Influence of Ecology on Urbanism* (1970-2016), in Dehaene M., Peleman D. (eds. | a cura di), *On Reproduction: Re-imagining the Political Ecology of Urbanism*, proceedings of | atti del convegno 9th International PhD Seminar in Urbanism and Urbanization, Ghent 07-09 February | febbraio 2018, pp. 343-356.
Graham W., *Dream Cities: Seven Urban Ideas that Shape the World*, Amberley Publishing, Gloucestershire 2016.
Haase, A. *The Contribution of Nature-Based Solutions to Socially Inclusive Urban Development. Some Reflections from a Social-Environmental Perspective*, in Bonn A., Kabisch N., Korn H., Stadler J., *Nature-Based Solutions to Climate Change Adaptation in Urban Areas*, Springer, Cham 2017, pp. 221-236.
Ibáñez D., *Thermodynamic Archaeologies of the Future*, in Abalos I., Ibáñez D. (eds. | a cura di), *Thermodynamics Applied to Highrise and Mixed Use Prototypes*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 2012, pp. 121-124.
Ingersoll R., *The Ecology Question and Architecture*, in Cairns S., Crysler C.G., Heynen H. (eds. | a cura di), *The SAGE Handbook of Architectural Theory*, Sage, London 2012, pp. 573-589.
Janhäll S., *Review on Urban Vegetation and Particle Air Pollution. Deposition and Dispersion*, in “Atmospheric Environment”, vol. 105, 2015, pp. 130-137.
Jaque A., *Ecologizar no es verdear*, in García-Germán J., Martínez-Peñalver C. (eds. | a cura di), *Con-textos 2008. Hacia un nuevo entorno energético*, UCJC, Madrid 2008, pp. 19-24.
Kallipoliti L., *No More Schisms*, in “Architectural Design”, vol. 80, no. 6 (EcoRedux. Design Remedies for an Ailing Planet), 2010, pp. 14-24.
Mau B., *Design and the Welfare of All Life*, in Blostein T., Tilder L. (eds. | a cura di), *Design Ecologies. Essays on the Nature of Design*, Princeton Architectural Press, New York 2010, pp. 10-25.
McHarg I.L., Mumford L., *Design with Nature*, Doubleday-Natural History Press, New York 1969.
Morton T., *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 2007.
“New Geographies”, no. 6 (Grounding Metabolism), mographic issue edited by | numero monografico a cura di Ibáñez D., Katsikis N., 2014.
Schneider D., *Hybrid Nature. Sewage Treatment and the Contradictions of the Industrial Ecosystem*, The MIT Press, Cambridge Mass. 2011.
Spuybroeck L., *Machining Architecture*, in Idem, *The Architecture of Continuity. Essays and Conversations*, V-2 Publishing, Rotterdam 2008, pp. 184-208.
Thomsen C.W., *Mediarchitecture Part 4. Stages in the Evolution III. The Viennese Avantgarde of the Sixties and Beyond*, in “a+u”, no. 10, 1994, pp. 74-95.
Tonkinwise C., *Weeding the City of Unsustainable Cooling, or, Many Designs rather than Massive Design*, in Blostein T., Tilder L. (eds. | a cura di), *Design Ecologies. Essays on the Nature of Design*, Princeton Architectural Press, New York 2010, pp. 26-39.

Van den Dobbelsteen A., *Synergy, Not Autarky*, in Hackhauf U., Haikola P., Maas W. (eds. | a cura di), *Green Dream. How Future Cities Can Outsmart Nature*, The Why Factory-NAi Publishers, Rotterdam 2010, pp. 266-270.
Weinstock M., *Monsters and Morphogenesis: On Differentiation, Hierarchy and Energy in Natural Systems*, in Cirlot L. (ed. | a cura di), *Arte, Arquitectura y Sociedad_Digital*, Edicions Universitat Barcelona, Barcelona 2007, pp. 129-132.

Agostino De Rosa

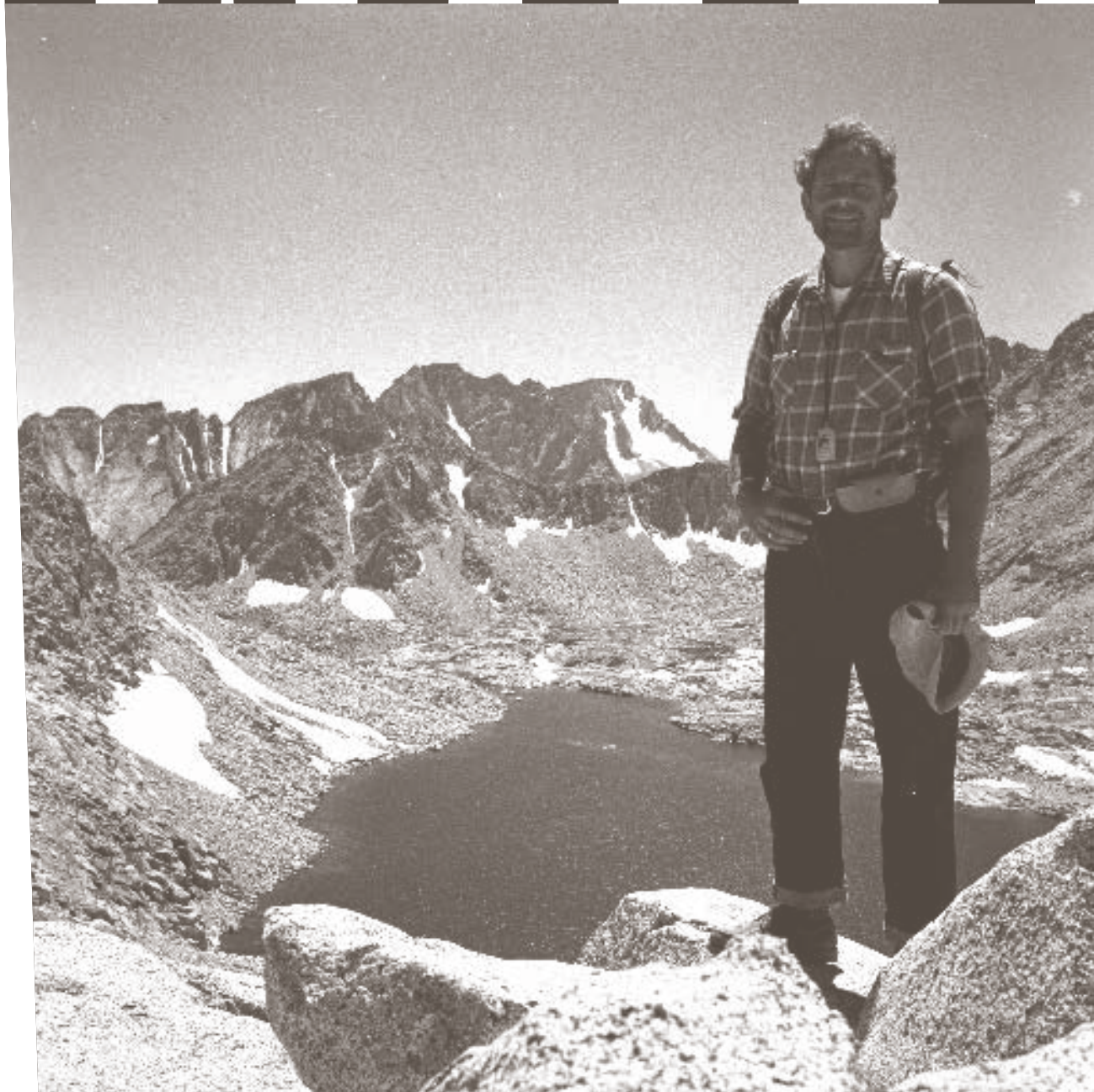
Nel bosco, una notte, all'origine delle immagini
In the Woods, One Night, at the Origin of Images

Bemong N., *Exploration #6: The Uncanny in Mark Z. Danielewski's House of Leaves*, in “Image [&] Narrative: Online Magazine of the Visual Narrative”, no. 5, gennaio | January 2003.
Bordignon Favero G., *Castelfranco Veneto e il suo territorio nella storia e nell'arte. Frazioni di Castelfranco Veneto, comuni del suo mandamento e comune di Galliera Veneta*, Banca Popolare di Castelfranco Veneto, Castelfranco Veneto 1975.
Bosse D., *The Mutual Evolution of Earth and Humanity. Sketch of a Geology and Paleontology of the Living Earth*, Lindisfarne, Great Barrington Mass. 2019.
Bragg W., *The Universe of Light*, Bell & Sons, London 1933.
Bruno G., *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, New York 2002; tr. it. *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Mondadori, Milano 2006.
Eadem, *Streentwalking Around Plato's Cave*, in “October”, vol. 60, primavera | Spring 1992, pp. 110-129.
Buni C., *Toward a Wider View of 'Nature Writing'*, in “Los Angeles Review of Books”, gennaio | January 2016.
Byrne D., *Arboretum*, McSweeney's, New York 2006.
Cooke L., Vila-Matas E. (a cura di | eds.), *Dominique Gonzalez-Foerster. Chronotopes & Dioramas*, Dia Art Foundation, New York 2010.
Danielewski M.Z., *House of Leaves*, Pantheon Books, New York 2000; tr. it. *Casa di foglie*, Mondadori, Milano 2005; nuova edizione | new edition 66thand2nd, Roma 2019.

Danon M., *Clorofillati. Rieducarsi alla natura e rigenerarsi*, Feltrinelli, Milano 2019.
Derieux F. (a cura di | ed.), *Agnes Denes. Work 1969-2013*, FRAC Champagne-Ardenne, Firstsite Colchester, Mousse Publishing, Reims 2013-2016.
De Rosa A. (a cura di | ed.), *James Turrell. Roden Crater Project. Geometrie di luce*, Electa, Milano 2007.
Enderby E. (a cura di | ed.), *Agnes Denes. Absolutes and Intermediates*, The Shed, New York 2019.
Fisher M., *The Weird and the Eerie*, Repeater Books, London 2016; tr. it. *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, Minimum Fax, Roma 2018.
Freud S., *Das Unheimliche*, in “Imago”, vol. 5, 1919, pp. 297-324; tr. it. *Il perturbante*, a cura di | edited by Musatti C.L., Theoria, Roma-Napoli 1990.
Frongia A. (a cura di | ed.), *Guido Guidi. Guardando A Est / Looking East: Linea di Confine*, Buchhandlung Walther König, Berlin 2015.
Goodyear D., *The Earth Mover*, in “The New Yorker”, 29/08/2016, pp. 60-71.
“Granta. The Magazine of New Writing”, no. 102 (*The New Nature Writing*), primavera | Summer 2008.
Haraway D., *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chtulucene*, Duke University Press, Durham 2016; tr. it. *Chtulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero, Roma 2019.
Huhtamo E., *Illusions in Motion*, The MIT Press, Cambridge Mass.-London 2013.
Küster H., *Schöne Aussichten: Kleine Geschichte der Landschaft*, C.H. Beck, München 2009; tr. it. *Piccola storia del paesaggio. Uomo, mondo, rappresentazione*, Donzelli, Roma 2010.

Idem, *Geschichte des Waldes: von der Urzeit bis zur Gegenwart*, C.H. Beck, München 2003; tr. it. *Storia dei boschi. Dalle origini a oggi*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.
Le Gall G., *Dominique Gonzalez-Foerster and the Persistence of the Diorama*, in “Espace”, no. 109, inverno | Winter 2015, pp. 19-27.
Idem, *La Peinture mécanique. Le diorama de Daguerre*, Mare & Martin, Paris 2013.
Parker A., *In the Blink of an Eye. How Vision Sparked the Big Bang of Evolution*, Perseus, Cambridge Mass. 2003; tr. it. *In un batter d'occhio. La causa del più spettacolare evento nella storia della vita*, Zanichelli, Bologna 2005.

Poole S., *Is Our Love of Nature Writing Bourgeois Escapism?*, in “The Guardian”, 6/07/2013, www.theguardian.com/books/2013/jul/06/nature-writing-revival.
Renner E., *Pinhole Photography. From Historic Technique to Digital Application*, Focal Press, Waltham 2008.
Rössl S., *India. Architetture per l'acqua (topos) / India. Water Architecture (Topos)*, LetteraVentidue, Siracusa 2020.
Eadem, *Water and Architecture in the Indian Subcontinent. Tradition and Imovation*, in *ISVS IV: Pace or Speed? Proceedings of the Fourth International Seminar on Vernacular Settlement*, atti del convegno | proceedings of the conference, CEPT University, Ahmedabad 2008, pp. 567-581.
Sordi M., *Indian Photographs*, Alinea, Firenze 2010.
Idem, *La fotografia stenopeica*, in Sordi M., Rössl S. (a cura di | eds.), *Lo spazio visivo della città*, Alinea, Firenze 2006, pp. 6-13.
Tunncliffe S.D., Scheersoï A. (a cura di | eds.), *Natural History Dioramas. History, Construction and Educational Role*, Springer, Berlin 2014.
Vacchiano G., *La resilienza del bosco*, Mondadori, Milano 2019.
VanderMeer J., *Trilogia dell'Area X*, Einaudi, Torino 2018.
Idem, *Acceptance*, Farrar, Straus & Giroux, New York 2014.
Idem, *Annihilation*, Farrar, Straus & Giroux, New York 2014.
Idem, *Authority*, Farrar, Straus & Giroux, New York 2014.
Walsh K., Greater Astoria Historical Society, *Old Rockaway. New York in Early Photographs*, Dover Publications, New York 2013.



Il selvatico come arte

“Ricordo con grande chiarezza la più importante esperienza urbana che io abbia mai vissuto, poiché fortemente legata all’esperienza della *wilderness*. Fu a Venezia, in inverno – la splendida piazza, che Napoleone definì il più bel salotto d’Europa, di fronte alla Basilica di San Marco, era deserta”¹. Attraverso un’immagine drammatica e allo stesso tempo quasi profetica rispetto a un’emergenza sanitaria che nella primavera 2020 ha svuotato la scena veneziana, l’architetto paesaggista americano Lawrence Halprin concluse il suo intervento all’ottava conferenza biennale dedicata alla *wilderness* e tenuta a San Francisco, California, nel marzo 1963². Il suo contributo dal titolo *Wilderness and the City*, a cui fanno eco una serie di altri densi scritti, introduce una nuova concezione ambientale e una inedita percezione creativa della natura tradotte nella progettazione dello spazio urbano, ma soprattutto esplicita la profonda convinzione che la conservazione della natura incontaminata possa essere garantita solo da un’accorta pianificazione delle città.

Negli studi sull’idea di natura che permea la cultura americana dei primi anni Settanta del secolo scorso, Halprin (1916-2009), architetto paesaggista tra i più interessanti del Novecento americano, viene spesso definito come pioniere per la sua capacità di rendere palpabili i processi della natura e di accogliere l’estetica della *wilderness* nel progetto di paesaggio. Rispetto all’idea di una natura selvaggia originaria in quanto questione centrale nell’esperienza progettuale, va però affrontata una attenta valutazione semantica suggerita dallo stesso paesaggista nella distinzione tra il valore della *wilderness*, in quanto luogo o situazione, e la qualità della *wildness* intesa come esperienza della selva, per giungere alla piena consapevolezza di un progetto “con la natura” e non in violazione di essa³.

“The wilderness is value and wildness is its own reason for being”⁴: a partire da questa distinzione Halprin intende proporre una interpretazione non comune del concetto di *wildness* al fine di esplicitarne e renderne universale il significato. In tal senso egli giunge a dichiarare: “the wildness is art”. Il valore della natura silvestre in quanto processo creativo trascende l’interesse per lo studio della natura stessa, facendo convergere arte e natura verso un’esperienza estetica comune in cui si intrecciano consapevolezza, comprensione, coinvolgimento.

In merito alla *wilderness* e alla sua evidente fragilità, Halprin – a partire da “una distinzione tra quella che è la vera esperienza nella natura incontaminata e il bisogno che tutti noi abbiamo di sperimentare la natura”⁵ – suggerisce la sua necessaria preservazione attraverso un attento disegno delle città e dichiara: “Se le nostre città fossero progettate con cura in modo da garantire il tipo di ambiente di cui necessitiamo, potremmo quotidianamente adottare uno stile di vita più creativo, senza il bisogno pressante di entrare in contatto con la natura selvaggia”⁶.

Risale allo stesso anno di queste riflessioni la pubblicazione di *Cities*⁷, primo di una ricca serie di libri curati da Halprin e sviluppati di pari passo alla sua ricerca applicata, nel quale il metodo di rilievo visivo divenne strumento di lettura e di progetto dello spazio pubblico nella città contemporanea, evidenziando un approccio critico alla dimensione metropolitana e ai relativi strumenti di comprensione e di intervento. “Sebbene noi non abbiamo un’idea chiara di quale debba essere la forma ideale di città – dichiarava l’autore nel suo testo introduttivo – abbiamo invece certezza di quale debba essere il proposito di una città ideale: rendere possibile per tutti i cittadini una vita intensa e biologicamente soddisfacente”⁸. La scena urbana diviene campo di sperimentazione di comportamenti fortemente innovativi finalizzati alla salvaguardia di una natura incontaminata che Halprin, accostandosi alle posizioni del trascendentalismo, identifica principalmente nei “giardini di movimento in forma statica” della regione dell’Alta Sierra⁹. Struttura formale, forza e

Wild as Art

‘I remember with great clarity the greatest urban experience I have ever had which was very related to the experience of wilderness. It was in Venice in winter – the great square, which Napoleon called the most beautiful drawing room in Europe, in front of the church of San Marco, was empty’¹. Through a dramatic image that is at the same time almost prophetic of the health emergency that in the spring of 2020 emptied the Venetian scenery, the American landscape architect Lawrence Halprin concluded his speech at the eighth biennial conference dedicated to wilderness, held in San Francisco, California, in March 1963². His lecture entitled *Wilderness and the City*, which is echoed by a number of other dense writings, introduces a new environmental conception and an unprecedented creative perception of nature translated into the design of urban space, but above all, it expresses the deep conviction that the conservation of unspoiled nature can be guaranteed only by a careful planning of cities.

In his studies on the idea of nature that permeates American culture of the early 1970s, Halprin (1916-2009), one of the most interesting landscape architects of the American 20th century, is often described as a pioneer for his ability to make the processes of nature palpable and to embrace the aesthetics of wilderness in landscape design. Compared to the idea of an original wild nature as a central issue in the design experience, it is however necessary to address a careful semantic evaluation suggested by the landscape architect himself in the distinction between the value of *wilderness*, as a place or condition, and the quality of *wildness* understood as the experience of the sylvia, to achieve full awareness about designing ‘with nature’ and not in violation of it³.

“The wilderness is value and wildness is its own reason for being”⁴: starting from this distinction, Halprin seeks to propose an uncommon interpretation of the concept of wildness in order to express its meaning and make it universal. In this sense, he goes so far as to declare: ‘the wildness is art’. The value of sylvan nature as a creative process transcends the interest in the study of nature itself, making art and nature converge towards a common aesthetic experience in which awareness, understanding and involvement are intertwined.

Regarding wilderness and its evident fragility, Halprin – starting from ‘we try to separate out the true wilderness experience and differentiate it from the need we all have to experience nature’⁵ – suggests its necessary preservation through a careful design of cities and declares: ‘If our cities were designed carefully to provide the kind of environment which we need, then we could, in our daily rounds, lead creative lives without quite the urgency to relate to wilderness’⁶.

Dating back to the same year of these reflections is the publication of *Cities*⁷, the first of a vast series of books edited by Halprin and developed in parallel with his applied research. In it, the method of visual surveying became a tool for reading and designing public space in the contemporary city, highlighting a critical approach to the metropolitan dimension and to its instruments of understanding and intervention. ‘Though we do not have a clear picture of the ideal form of a city, we do have a clear image of the purpose of an ideal city. This purpose is clearly to make possible a rich and biologically satisfying life for all the city’s people’⁸. The urban scene becomes a field of experimentation of highly innovative behaviours aimed at safeguarding an unspoiled nature that Halprin, approaching the positions of Transcendentalism, mainly identifies in the ‘gardens of movement in static form’ of the High Sierra region⁹. Formal structure, strength and simplicity of the materials of a Californian landscape, designated as sublime, become reference elements for the aesthetic action, supporting an idea of naturalism in which process and product are one and the same.

semplicità dei materiali di un paesaggio californiano designato come sublime divengono elementi di riferimento per l’azione estetica, corroborando un’idea di naturalismo nel quale processo e prodotto si equivalgono.

L’arte del progetto dell’ambiente urbano si confronta per la prima volta con la capacità di fare fronte in maniera creativa a una violenta condizione di “disclimax” che soprattutto negli Stati Uniti d’America non ha garantito agli abitanti di città come Los Angeles e New York “un ambiente creativo ed ecologicamente funzionale in cui vivere”¹⁰ e in risposta alla quale Halprin suggerisce un approccio biologico all’ecosistema metropolitano, “dove processi di crescita, elementi di probabilità, caos discriminante e metodi naturali di evoluzione estetica producono nuove forme per il nostro tempo”¹¹. L’introduzione nella sterile dimensione urbana – deturpata da un traffico incessante, da un inquinamento eccessivo e da uno sfruttamento indiscriminato che tende a sovrapporre lo scenario della città con quello delle periferie – di una “esperienza equivalente”¹² riconducibile alla complessità dei processi ecologici, stimola un’estetica del coinvolgimento che include arte e natura. Halprin intende quindi offrire un tipo di esperienza equiparabile a quella derivante dalla percezione degli stati più selvaggi della natura, non attraverso un processo di imitazione bensì per mezzo di una “transmutazione”¹³ dell’esperienza del paesaggio naturale nel paesaggio creato dall’uomo. “Questo tipo di approccio potrebbe far sì che la *wilderness* rimanga una enorme risorsa, un evento speciale – sosteneva Halprin – [...] Infatti solo una città splendida così progettata potrebbe salvaguardare la natura attraverso la sua stessa esistenza”¹⁴.

Molti tra i suoi progetti per parchi e spazi pubblici – dall’Open Space Sequence di Portland, Oregon, al Freeway Park di Seattle, Washington¹⁵ – dimostrano un inedito e moderno “metodo coreografico” adottato al fine di mettere in scena nella città un nuovo e autonomo ordine di movimento, offrendo la possibilità di generare nuovi e più consapevoli rituali, e poter sperimentare il mistero delle forze astratte della Natura reintrodotta nella città. La coreografia urbana adottata da Halprin si esprime *in primis* attraverso un concetto di *wilderness* la cui preservazione risiede proprio nella pianificazione della città e in un moderno “design with nature” che si ispira evidentemente al rigoroso metodo ecologico introdotto da Ian McHarg¹⁶. Nel caso specifico del Freeway Park, la natura selvaggia di una foresta urbana sospesa prende forma su un’autostrada interstatale come espressione primordiale di una foresta esistente in origine a Seattle e diviene l’immagine tangibile di un’idea di “quarta natura”, la natura nella città¹⁷.

La questione urbana si arricchisce in questo modo di una nuova poetica della natura, introdotta per promuovere una crescita armoniosa della dimensione metropolitana e fondata su un riconosciuto paradigma ecologico e su un’estetica funzionale che permettono di conferire un rinnovato e più efficace significato allo spazio aperto nella forma propria di spazio pubblico. Si legittima infine l’elezione del canone urbano veneziano, dove l’esperienza visiva del monumentale e silenzioso vuoto architettonico della platea marciana viene equiparato da Halprin all’esperienza della *wilderness*, nell’individuazione di un “carisma urbano”¹⁸ riconoscibile nel paesaggio nativo lagunare, nel denso passato culturale della città, ma soprattutto nel sapiente disegno dei suoi spazi aperti. “[...] e la grande piazza divenne di nuovo vuota e silenziosa”¹⁹.

September 2019, in corso di pubblicazione | forthcoming publication.

⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁹ Si veda | See L. Halprin, *The Gardens of the High Sierra*, in “Landscape”, vol. 11, no. 2, inverno | Winter 1961-1962, pp. 26-28. Lo stesso testo fu pubblicato alcuni anni dopo corredato da alcuni scatti fotografici realizzati dal paesaggista americano in |

The same text was published a few years later accompanied by some photographic shots taken by the American landscape architect in Idem, *The RSVP Cycles. Creative Processes and the Human Environment*, G. Braziller, New York 1969, pp. 104-111.

¹⁰ Idem, *Wilderness and the City*, cit., p. 2.

¹¹ Idem, *Disclimax in the City*, AIP Lecture, Santa Rosa, febbraio | February 1962, Lawrence Halprin Collection, Architectural Archives of the University of Pennsylvania, 014.I.A.6161, p. 5.

¹² Si veda | See Idem, *Sketchbooks of Lawrence Halprin*, Process Architecture, Tokyo 1981, pp. 30-31.

¹³ Idem, *Nature into Landscape into Art*, in “Ekistics”, no. 333, novembre-dicembre | November-December 1986, p. 352.

¹⁴ Idem, *Wilderness and the City*, cit., p. 4.

¹⁵ Sull’opera di | On the work of Lawrence Halprin si veda | see A. B. Hirsch, *City Choreographer. Lawrence Halprin Urban Renewal America*, The University of Minnesota Press, Minneapolis 2014.

¹⁶ I. McHarg, *Design with Nature*, Natural History Press, New York 1969.

¹⁷ Sul concetto di “quarta natura” si veda | On the concept of ‘fourth nature’ see B. Boifava, *The Fourth Nature of the Contemporary City: from Rio de Janeiro to Seattle, Washington*, in “Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes”, vol. 40, no. 2, 2020, pp. 128-145.

¹⁸ L. Halprin, *Our Collective Perception of Cities*, in *The Environment as Art Experience*, 1974, testo dattiloscritto inedito | unpublished typed manuscript, Lawrence Halprin Collection, Architectural Archives of the University of Pennsylvania, 014.I.B.2032, p. 3.

¹⁹ Idem, *Wilderness and the City*, cit., p. 4.

For the first time, the art of the urban environment design was confronted with the ability to cope creatively with a violent condition of ‘disclimax’ that, especially in the United States of America, has not guaranteed the inhabitants of cities such as Los Angeles and New York ‘an ecologically sound or even creative environment for people to live in’¹⁰. In response to this condition, Halprin suggests a biological approach to the metropolitan ecosystem, ‘where processes of growth, elements of chance, discriminating chaos, and natural methods of esthetic [sic] evolution produce new forms for our time’¹¹. In a sterile urban dimension – disfigured by incessant traffic, excessive pollution and indiscriminate exploitation – the scenario of the city tends to overlap with that of the suburbs. Hence, the introduction of an ‘experiential equivalent’¹², due to the complexity of ecological processes, stimulates an aesthetic of involvement that includes art and nature. Halprin, therefore, intends to offer a type of experience comparable to that derived from the perception of the wildest states of nature, not through a process of imitation, but rather by means of a ‘transmutation’¹³ of the experience of the natural landscape into a manmade landscape. ‘This would leave the wilderness as a great resource, as a special event. [...] This beautiful city could, in fact, preserve the wilderness by its very existence’¹⁴.

Many of his projects for parks and public spaces – from the Open Space Sequence in Portland, Oregon, to Freeway Park in Seattle, Washington¹⁵ – demonstrate an unprecedented and modern ‘choreographic method’ adopted to stage a new and autonomous order of movement in the city, offering the possibility of generating new and more conscious rituals, and experiencing the mystery of the abstract forces of Nature reintroduced into the city. The urban choreography adopted by Halprin is expressed primarily through a concept of wilderness whose preservation lies precisely in the planning of the city and in a modern ‘design with nature’ that is evidently inspired by the rigorous ecological method introduced by Ian McHarg¹⁶. In the specific case of Freeway Park, the wild nature of a suspended urban forest takes shape on an interstate highway as the primordial expression of a forest originally existing in Seattle and becomes the tangible image of an idea of ‘fourth nature’: nature in the city¹⁷.

The urban question is enriched in this way by a new poetics of nature, introduced to promote a harmonious growth of the metropolitan dimension and based on a recognised ecological paradigm and on a functional aesthetic. This makes it possible to confer a renewed and more effective meaning to the open space in the form of public space. Finally, the election of the Venetian urban canon is legitimate, where the visual experience of the monumental and silent architectural void of Piazza San Marco is equated by Halprin with the experience of wilderness, in the identification of an ‘urban charisma’¹⁸ recognisable in the native lagoon landscape, in the dense cultural past of the city, but above all, in the masterful design of its open spaces. ‘[...] and the great square was empty and quiet again’¹⁹.



Paesaggio dell'Alta Sierra | High Sierra landscape, California. Ph. Lawrence Halprin, c. 1963.
© Lawrence Halprin Collection, The Architectural Archives, University of Pennsylvania.

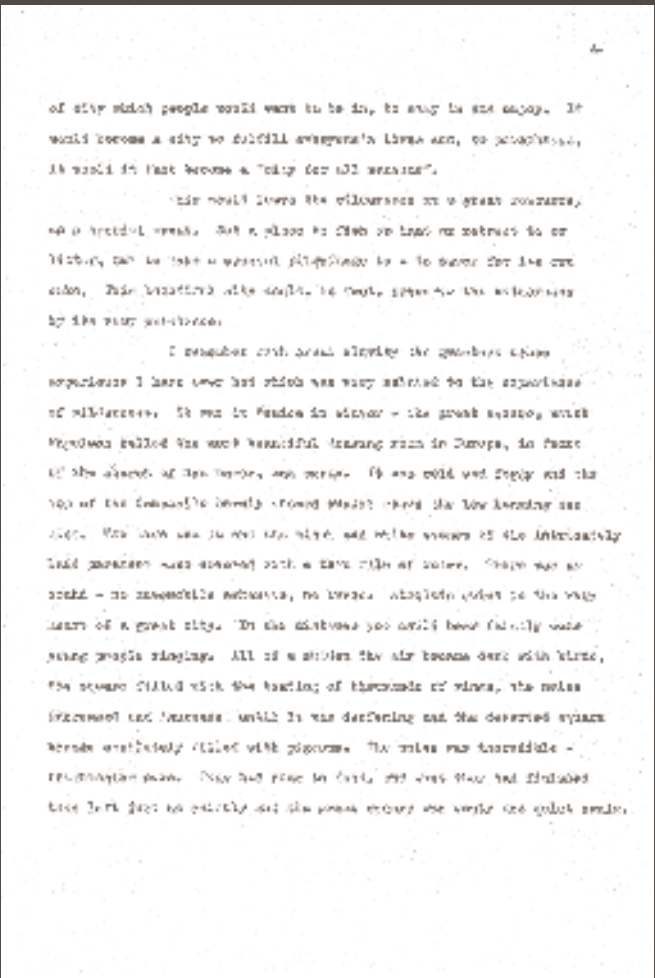
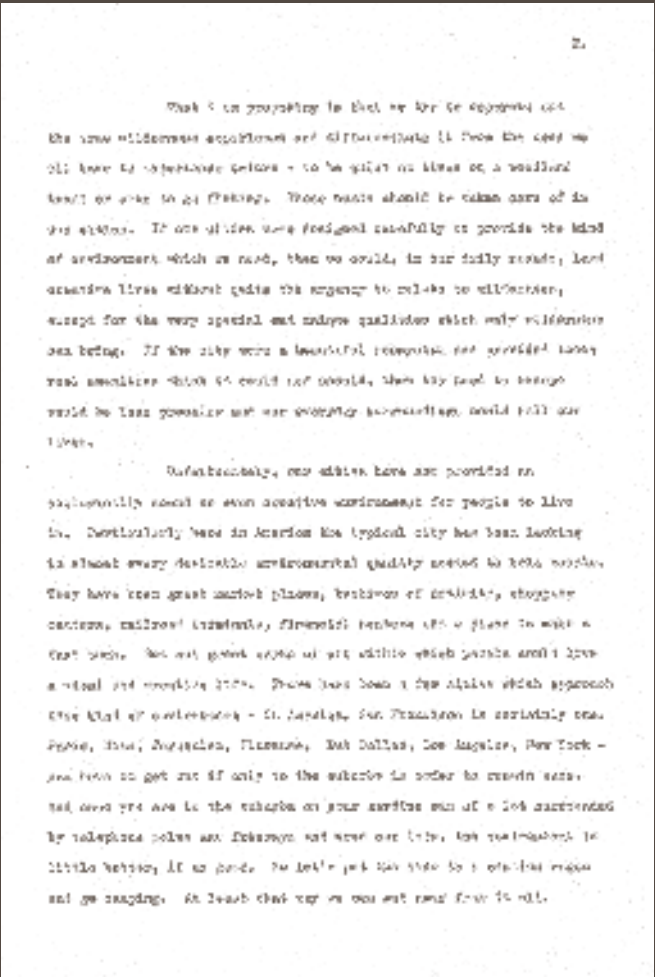
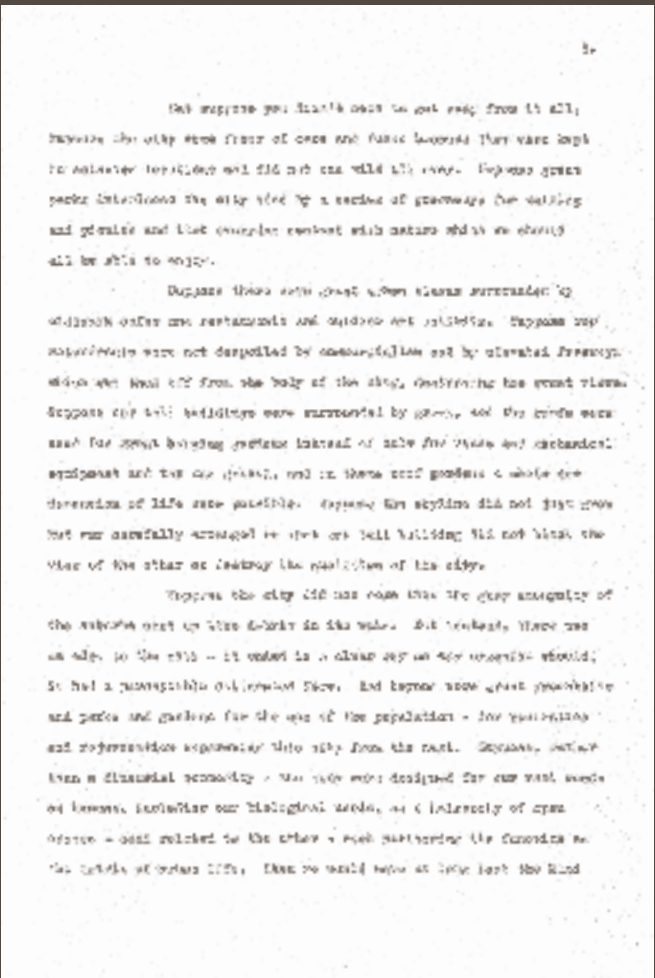
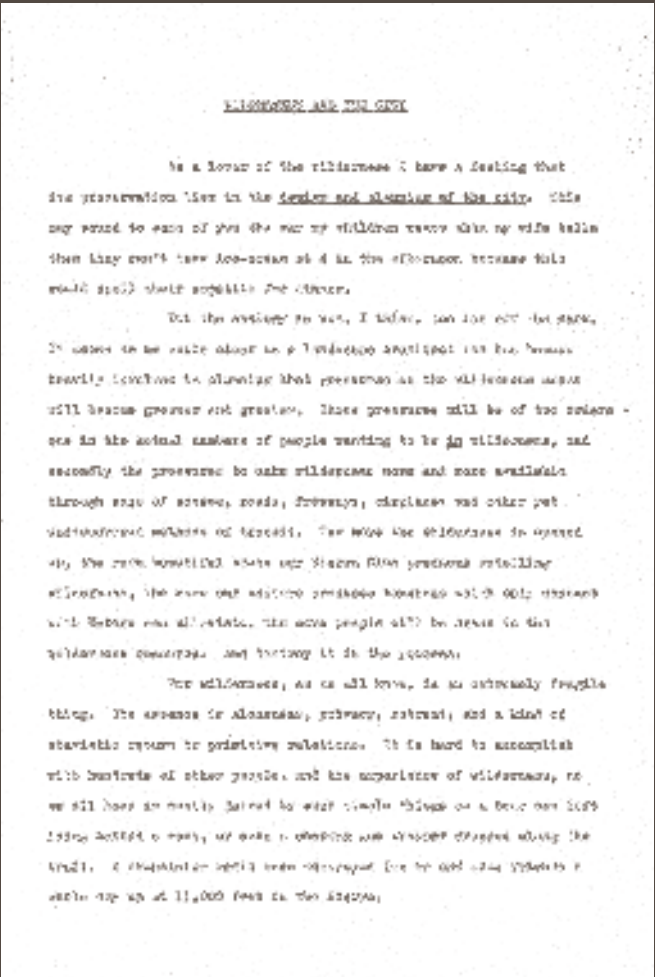
Come amante della *wilderness* ho la sensazione che la sua conservazione sia legata al progetto e alla pianificazione delle città. Questa mia considerazione potrebbe sembrare per alcuni simile al modo in cui i miei bambini reagiscono quando mia moglie dice loro che non possono mangiare il gelato alle quattro del pomeriggio, poiché rovinerebbe il loro appetito per la cena.

Ritengo che tale analogia, non sia così lontana dalla realtà. Nel mio ruolo di architetto del paesaggio, fortemente coinvolto nella pianificazione, mi sembra molto chiaro che la pressione sugli spazi selvaggi diverrà sempre maggiore. Questa pressione sarà di due tipi – la prima dettata dall’aumento del numero di persone desiderose di stare a contatto con la *wilderness*, e la seconda volta a fare in modo che la *wilderness* diventi di facile accesso, grazie a strade, autostrade, aerei e a nuovi metodi di trasporto. Più la *wilderness* diverrà accessibile e più belli saranno i libri editi dal Sierra Club volti a esaltarne lo splendore, maggiori saranno le tensioni prodotte dalla nostra cultura, tensioni che soltanto il contatto con la Natura sarà in grado di attenuare; maggiore sarà la forza con cui le persone saranno attratte dalle risorse della *wilderness*, per poi distruggerla.

Perché la *wilderness*, come tutti sappiamo, è qualcosa di estremamente fragile. La sua essenza è composta da un insieme di isolamento, solitudine, privacy, da una sorta di ritorno atavico ai rapporti ancestrali. È difficile poterne coglierne l’essenza quando si è circondati da centinaia di persone, e quando l’esperienza nella *wilderness* viene turbata da cose semplici come una lattina di birra lasciata su una roccia, o dall’involucro di una gomma da masticare gettato ai bordi del sentiero. Una volta, una radio a transistor riuscì a rovinare completamente la giornata che io e alcuni amici stavamo trascorrendo sulla Sierra a 3000 metri di altezza.

Ciò che sto tentando di proporre è una distinzione tra quella che è la vera esperienza nella *wilderness* e il bisogno che tutti noi abbiamo di sperimentare la natura – nella quiete di un sentiero boscoso o di un’attività come la pesca. I nostri bisogni dovrebbero essere soddisfatti nelle città. Se le nostre città fossero progettate con cura in modo da garantire il tipo di ambiente di cui necessitiamo, potremmo quotidianamente adottare uno stile di vita più creativo, senza il bisogno pressante di entrare in contatto con la *wilderness*, se non per accedere a quelle qualità speciali e uniche che solo la *wilderness* può fornire. Se la città fosse un bellissimo ecosistema e garantisse quei servizi che potrebbe e dovrebbe fornire, il desiderio di fuggire diverrebbe meno urgente e l’ambiente in cui viviamo sarebbe in grado di appagare le nostre esigenze.

L. Halprin, *Wilderness and the City*, 8th Biennial Wilderness Conference *Tomorrow's Wilderness*, San Francisco, marzo | March 1963; testo dattiloscritto | typewritten manuscript, Lawrence Halprin Collection, Architectural Archives of the University of Pennsylvania, 014.I.A.6146.





Lawrence Halprin & Associates, Freeway Park, Seattle, particolare del Canyon realizzato con blocchi di calcestruzzo e cascate d'acqua | detail of the Canyon realised with concrete blocks and waterfalls, c. 1976.
© Lawrence Halprin Collection, The Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Purtroppo, le nostre città non hanno garantito ai loro abitanti un ambiente creativo ed ecologicamente funzionale in cui vivere. Specialmente qui in America, le città non posseggono quasi nessuno dei requisiti ambientali necessari per trattenere le persone. Hanno grandi mercati, alveari di attività, centri commerciali e finanziari, terminal ferroviari e sono luoghi dove accumulare rapidamente enormi fortune. Ma non sono grandi opere d'arte all'interno delle quali poter condurre un'esistenza creativa, viva e vitale. Vi sono state alcune città che hanno tentato di realizzare questo tipo di modello ambientale; in America, San Francisco è certamente un esempio. Parigi, Roma, Gerusalemme, Firenze sono altri casi esemplari. Mentre a Dallas, Los Angeles o New York ci si deve spostare almeno nei sobborghi se si desidera mantenere il proprio equilibrio mentale. E una volta che vivi nelle periferie, come in una lattina di sardine, circondato da pali telefonici, strade sopraelevate, parcheggi di auto usate, l'ambiente del vivere non migliora più di tanto. Perciò carichiamo i bambini sull'auto e partiamo per il campeggio. Almeno in questo modo riusciremo a lasciarci tutto alle spalle.

Ma supponiamo che non vi sia il bisogno di allontanarci da ogni cosa. Supponiamo che le nostre città siano meno congestionate dal traffico e dai fumi inquinanti, perché alle auto sia permesso di circolare limitatamente ad alcune zone, anziché dappertutto. Supponiamo che vi siano enormi parchi a collegare la città e che grazie a queste *greenway* dove passeggiare o semplicemente sostare per un picnic, si possa quotidianamente godere del contatto con la natura.

Supponiamo che vi siano grandi piazze urbane circondate da marciapiedi con caffè, ristoranti e gallerie d'arte all'aperto. Supponiamo che i nostri *waterfront* non siano stati saccheggianti dalle regole del commercio e non siano stati interrotti da strade sopraelevate che li separano dalla città, rovinandone completamente il panorama. Supponiamo che gli edifici più alti siano immersi nel verde, e che i tetti, anziché essere utilizzati solo per prese d'aria, macchinari, catrame e ghiaia, siano dei bellissimi giardini pensili dove sia possibile una dimensione completamente nuova della vita. Supponiamo che lo skyline non divenga sempre più grande, ma bensì cresca in maniera più programmata, di modo che ogni nuovo edificio non ostruisca la vista degli altri e non rovini la qualità delle nostre città.

Supponiamo che la città non tenda a confondersi con il grigio anonimato delle periferie lasciando solo detriti nella scia del suo sviluppo. Ma bensì che abbia un contorno – che la città abbia un limite chiaro e che, come dovrebbe essere per tutti gli organismi, abbia una forma delineata percepibile. E che oltre questo contorno vi siano grandi cinture verdi, parchi e giardini a uso della popolazione – per scopi ricreativi, rigeneranti, oltre che per dividere le città le une dalle altre. Supponiamo che anziché essere pensate come un bene finanziario – le città siano progettate per soddisfare i bisogni reali degli esseri umani, compresi i nostri bisogni biologici, come in una gerarchia di spazi aperti – ognuno in relazione con l'altro – ognuno destinato a svolgere la propria funzione di origine della vita urbana. In questo caso avremmo finalmente un tipo di città in cui le persone desidererebbero vivere, rimanere e poterne godere. Si tratterebbe di un modello di città in grado di soddisfare

l’esistenza di ciascuno e che, parafrasando, diverrebbe di fatto “una città per tutte le stagioni”.

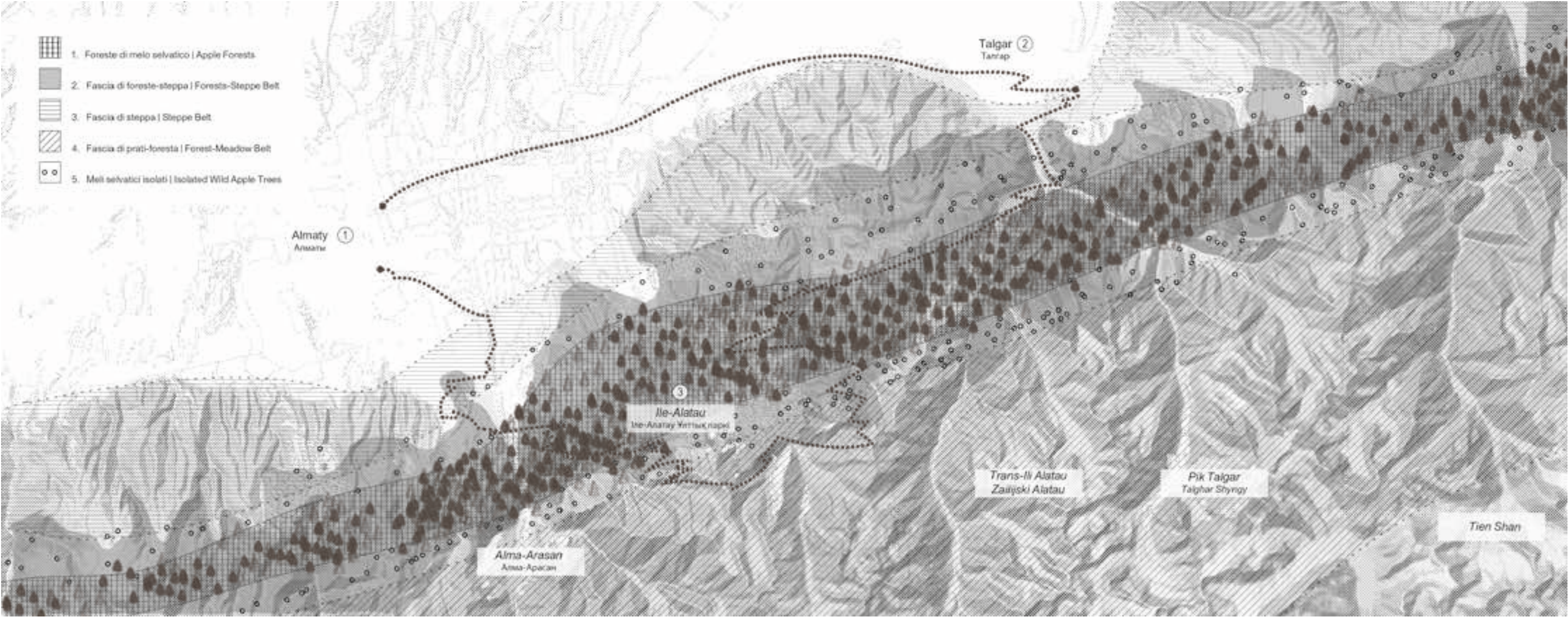
Questo tipo di approccio potrebbe far sì che la *wilderness* rimanga un’enorme risorsa, un evento speciale. Non semplicemente un luogo dove pescare, cacciare, in cui rifugiarsi o inquinare, ma bensì un posto molto speciale in cui compiere una sorta di pellegrinaggio – qualcosa di cui godere in quanto tale. Infatti, solo una città splendida così progettata potrebbe salvaguardare la *wilderness* attraverso la sua stessa esistenza.

Ricordo con grande chiarezza la più importante esperienza urbana che io abbia mai vissuto, poiché fortemente legata all’esperienza della *wilderness*. Fu a Venezia, in inverno – la splendida piazza, che Napoleone definì il più bel salotto d’Europa, di fronte alla Basilica di San Marco, era deserta. Faceva freddo e c’era la nebbia, la punta del campanile era fievolmente illuminata da un raggio di sole che filtrava sopra la bassa foschia marina.

C’era l’alta marea e l’intricata pavimentazione di pietre bianche e nere era ricoperta da una sottile pellicola d’acqua. Non vi era alcun rumore – nessun tubo di scappamento, nessun autobus. Una quiete assoluta regnava nel cuore della magnifica città. Si percepiva in lontananza il canto di alcuni giovani. D’improvviso il cielo si oscurò e la piazza si riempì del battere d’ali di migliaia di uccelli, il rumore aumentò e aumentò ancora, fino a diventare assordante, e la piazza prima deserta fu invasa dai piccioni. Il rumore era incredibile – quasi spaventoso. Erano venuti a cibarsi, e una volta che ebbero terminato si allontanarono con la stessa rapidità con la quale erano arrivati e la grande piazza divenne di nuovo vuota e silenziosa.

Traduzione a cura di | Translation curated by Barbara Boifava.

150 – 157	<u>Luigi Latini</u> Domestico e selvatico. Un viaggio nelle foreste di <i>Malus sieversii</i> del Tien Shan, Kazakistan 'Domestico' and 'selvatico'. A Journey through the <i>Malus sieversii</i> Forests of Tien Shan, Kazakhstan
158 – 165	<u>Lorenza Gasparella</u> Mondi paralleli nella selva. Tracce, orme, voli da seguire Parallel Worlds in the Wilderness. Traces, Footprints, Flights to Follow
166 – 172	<u>Andrea Pertoldeo</u> Viaggio in un roseto Journey in a Rose Garden



Distribuzione delle foreste di melo selvatico nel versante settentrionale del Trans-Ili Alatau (Zailiyski Alatau) e percorso approssimativo di viaggio. | Distribution of wild apple forests on the northern slope of Trans-Ili Alatau (Zailiyski Alatau) and approximate travel route. | Rielaborazione grafica della | Graphic relaboration of fig. 2.5, p. 104 del saggio di Djangaliev qui citato nella nota 7. | of Djangaliev's essay here quoted in footnote 7.

Domestico e selvatico. Un viaggio nelle foreste di *Malus sieversii* del Tien Shan, Kazakistan

Luigi Latini

‘Domestico’ and ‘selvatico’. A Journey through the *Malus sieversii* Forests of Tien Shan, Kazakhstan

Indi abbracciati vanno verso il bosco sepolto tra le case popolari.¹

Incontro con il selvatico

La città di Almaty, capitale della Repubblica Socialista Sovietica Kazaka con il nome di Alma Ata fino al 1991, anno dell’indipendenza del paese, possiede un’intensa relazione con la pianta del melo. Non solo per il suo nome – Alma Ata etimologicamente richiama il significato di “padre” o, forse, “luogo di origine” delle mele – ma soprattutto per la sua posizione geografica, ai piedi della catena montuosa del Tien Shan, le Montagne Celesti che nel tratto più vicino alla città, a cavallo tra Kazakistan e Kirghizistan, presentano nei versanti settentrionali brani di foreste primarie, nelle quali domina la presenza del *Malus sieversii*. Questa pianta, che sappiamo essere all’origine del lungo processo di addomesticamento del melo, sottoposta all’analisi del DNA ha mostrato la più alta affinità con il *Malus domestica*, la specie moderna che dà origine al nostro paesaggio coltivato.

Le foreste del melo selvatico, oggi visibili nell’Alatau Transiliano in una fascia altimetrica compresa tra i 900 e i 1800 metri sopra il livello del mare, hanno goduto in passato di una relazione di prossimità con la città, percepibile addirittura nello stesso paesaggio urbano, a seguito di una pianificazione che nel secolo XIX aveva previsto una massiccia e sistematica presenza di piante arboree, compreso il melo selvatico che qui può raggiungere dimensioni e longevità notevoli.

Indi abbracciati vanno verso il bosco sepolto tra le case popolari.¹

Encounter with the Wild

The city of Almaty, capital of the Kazakh Soviet Socialist Republic under the name Alma Ata until 1991, the year of the country’s independence, has an intense relationship with the apple tree. Not only because of its name – Alma Ata etymologically recalls the meaning of ‘father’ or, perhaps, ‘place of origin’ of apples – but above all for its geographical location, at the foot of the Tien Shan mountain range: in the stretch closest to the city, straddling Kazakhstan and Kyrgyzstan, among the northern slopes of the Celestial Mountains, pieces of primary forests emerge, in which the presence of the *Malus sieversii* predominates. This plant, which we know to be at the origin of the long process of domestication of the apple tree, when subjected to DNA analysis showed the highest affinity with the *Malus domestica*, the modern species that gives rise to our cultivated landscape.

The forests of the wild apple tree are today visible in the Transilian Alatau in an elevation range between 900 and 1800 metres above sea level. These forests have in the past enjoyed a relationship of proximity with the city, perceptible even in the urban landscape itself, as a result of a 19th century planning process that had foreseen a massive and systematic presence of trees, including the wild apple – a tree that can reach remarkable size and longevity in these lands.

A journey towards this city, in the centre of Asia, starting point for the exploration of one of the most significant areas for the presence of the *Malus sieversii*, takes

Un viaggio in direzione di questa città, nel centro dell’Asia, punto di partenza per l’esplorazione di una delle aree più significative per la presenza del *Malus siversii*, assume il carattere, anche alla luce di più recenti spedizioni scientifiche, di un viaggio controcorrente, in bilico tra culture e contesti geografici diversi e in forte evoluzione. Controcorrente perché da un lato aiuta a ricomporre le tessere di una vicenda ideologica e scientifica che ha prodotto un capitolo infelice di silenzi, omissioni, perfino distruzioni; e dall’altro lato perché tale viaggio percorre nello spazio, a ritroso, la lunga marcia del melo che, attraverso un processo di migrazione e di addomesticamento della pianta, dal cuore dell’Asia dove nasce selvatica, giunge in Occidente sulla rotta della Via della Seta. Almaty, sul confine meridionale dello sterminato territorio kazako, in posizione nodale costituisce una tappa significativa di questa vicenda.

Prima dell’uomo, e insieme all’uomo, sono gli animali che occupano un ruolo decisivo nella migrazione e nella propagazione di questa specie botanica riposta nelle pieghe della catena montuosa del Tien Shan. Le foreste risultano, infatti, attraversate dalla antica Via della Seta, il percorso di traffici e di scambi che univa, dal Mar Nero alla Cina, l’Europa con l’Asia e lungo il quale, almeno dal Neolitico, viaggiavano carovane a cavallo o cammello. Lungo questo corridoio, gli animali e gli uomini si cibavano di quello che offriva la natura e, quindi, anche dei frutti dei meli selvatici e nello spostarsi da una regione all’altra depositavano con i rifiuti e le deiezioni i loro piccoli semi, quelli che passavano indenni dagli stomaci non dotati di ventriglio, quindi incapaci di triturarli. L’uomo aiutava la natura rendendo possibile l’incontro di specie altrimenti destinate all’isolamento e la reciproca ibridazione, in ciò facilitato dal comportamento dei fiori del melo che, seppure ermafroditi, per fecondarsi e sfuggire alla sterilità avevano necessità del polline proveniente da altre piante di melo geneticamente diverse. Lungo la Via della Seta, nei suoli resi fertili dalle deiezioni animali (*in primis* quelle dell’orso, il più esigente nella scelta dei frutti più succosi e grandi) nascevano infiniti piccoli meli che, per i processi di ricombinazione genica che seguono a ogni processo di fecondazione sessuale, mostravano grande diversità, con frutti che potevano avere dimensioni tra le più varie, oltre a presentare forme, colori, sapori differenti.

Questo scritto prende le mosse dalla memoria di un viaggio lungo le stesse rotte, da Venezia ad Almaty, intrapreso nell’estate del 2015. La misura delle distanze appare ancora oggi vertiginosa: non tanto per le migliaia di chilometri che ci separano dall’Asia centrale, ma piuttosto per i milioni di anni – diverse decine, e questa fu una scoperta – corrispondenti alla datazione genetica di questi alberi selvatici, sopravvissuti ad alta quota, nelle gole presenti sul versante settentrionale di una catena montuosa, le Montagne Celesti, che sfociano nella valle del fiume Ili, al confine tra Cina, Kazakistan e Kirghizistan².

L’attraversamento, seppure brevissimo, di queste foreste risulta certamente d’aiuto per interrogarsi sul significato e sull’origine delle piante coltivate e sull’urgente necessità di salvaguardarne il patrimonio genetico straordinario, ma ci spinge anche a meditare sul senso del “selvatico” che qui riconosciamo in modo inequivocabile, non solo per il valore scientifico in sé, ma anche per il ruolo che esercita, o che deve esercitare, nella comprensione del paesaggio contemporaneo, un paesaggio che il lento processo di addomesticamento delle piante ha forgiato, condizionato, costruito con la mano più o meno complice, più o meno saggia dell’uomo.

Da questo incontro asiatico scaturisce dunque anche una riflessione sulle alleanze, non solo sulle contrapposizioni, per esempio sul valore “progettuale” di una dualità e di una reciprocità tra domestico e “salvatico” che spiega e alimenta la cultura del giardino in Occidente, almeno a partire dal Trecento, nelle sue diverse accezioni: filosofica,



Disegno di un gruppo di esemplari di | Drawing of a group of *Malus sieversii*. Archivio | Archive Aymak Djangaliev. Courtesy Natalya Ogar, Accademia delle Scienze-GIS-Terra, Almaty, senza data | undated.

on the character, even in light of more recent scientific expeditions, of an unconventional journey, somewhere in balance between different cultures and geographical contexts in strong evolution. Unconventional because, on the one hand, it helps to reassemble the tesserae of an ideological and scientific story that has produced an unfortunate chapter of silences, omissions, even destruction;

and on the other, because this journey travels through space, backwards, marking the long march of the apple tree: through a process of migration and domestication of the plant, from the heart of Asia where it is born wild, the apple tree arrives in the West on the route of the Silk Road. Almaty, on the southern border of the vast Kazakh territory, in a pivotal position, constitutes a significant stop along the unfolding of this story.

Before man, and together with man, it is animals that occupy a decisive role in the migration and propagation of this botanical species having its home in the folds of the Tien Shan mountain range. Indeed, the forests are crossed by the ancient Silk Road, the route of trade and exchange that united Europe with Asia – from the Black Sea to China – and along which, at least from the Neolithic Age, caravans on horseback or camel travelled. Along this corridor, animals and humans are what nature offered, including the fruits of the wild apple trees. In moving from one region to another, animals and humans deposited, with waste and excreta, the small apple seeds that passed unscathed from stomachs not equipped with a ventriculus, therefore unable to shred them. Man helped nature by making it possible to encounter species otherwise destined to isolation and mutual hybridisation, facilitated in this effort by the behaviour of the flowers of the apple tree that, although hermaphrodite, to be fertilised and escape infertility, need pollen from other genetically different apple trees. Along the Silk Road, in soils made fertile by animal excreta (primarily those of the bear, the

architettonica, narrativa, ovviamente anche utilitaristica. Finché nel XVIII secolo le due dimensioni cessano di convivere e si mescolano, complicandosi alquanto, nelle mani della cultura inglese del giardino paesaggistico³.

Città e foreste

Visto a distanza di pochi anni, questo viaggio ad Almaty non si discosta molto dal resoconto di un’esplorazione intorno alla quale lo scrittore britannico Roger Deakin costruisce uno dei capitoli del suo libro *Nel cuore della foresta*⁴. Tra la steppa e le foreste, a est di Almaty, lungo la valle di Talgar, si oltrepassano le stazioni di guardia della riserva naturale di Almaty per entrare, a 1600 metri di altitudine, in una realtà priva di aspetti spettacolari (a eccezione del momento della fioritura dei meli) ma enigmatica e densa di tutti quegli interrogativi che nascono davanti ai segni di una “selvatichezza” che non conosce l’interferenza dell’uomo, dove tra le piante arboree domina il *Malus sieversii* che si offre al primo sguardo nelle forme più diverse dei tronchi scomposti e secolari, delle fioriture primaverili, del polimorfismo dei frutti e dell’intensità di sapori.

A valle, la “patria delle mele”, dopo l’indipendenza del paese, nel 1991, ritrova il suo antico nome – Almaty –, la città medievale distrutta dai Mongoli; la capitale, invece, sarà trasferita nel 1997 ad Astana, lontano dal confine meridionale e dalle montagne. La città si stende su un pendio che verso sud sale in direzione dei monti dell’Alatau Transiliano (Zailiysky Alatau) che in quel tratto separa la nazione dal Kirghizistan. Risultano ovunque presenti folte e ordinate piantagioni di alberi lungo i viali della città, pianificata nella seconda metà dell’Ottocento con l’intenzione di averne una fitta e pervasiva presenza. L’immediata e costante presenza visiva delle vette innevate del Tien Shan (che in questa sua parte raggiunge i 4470 metri di altitudine) fa da contrappunto all’estesa e ancora oggi visibile presenza di alberi e acque che scorrono lungo le canalette ai margini delle strade⁵.

Quest’idea di continuità tra la struttura “paesaggistica” della città e i monti retrostanti nei quali è ancora evidente la presenza del melo selvatico, s’interrompe in era sovietica, quando il pensiero scientifico e l’ideologia politica cambiano a favore di uno sviluppo agricolo che, oltre alla persecuzione degli scienziati di orientamento “borghese”, provoca la deforestazione estensiva nella montagna e ai bordi della steppa, con una sparizione del 70% delle foreste⁶. In questo contesto s’inquadra la vicenda umana e scientifica di Aymak Djangaliev (1913-2009), lo studioso kazako che dedica l’intera esistenza allo studio del *Malus sieversii*, consapevole dell’importanza del patrimonio genetico che la pianta rappresenta.

Noi e il melo

L’area di distribuzione del melo selvatico asiatico coincide in gran parte con le montagne del Tien Shan, in Kazakistan e in minor parte nel Kirghizistan settentrionale, un territorio che risulta fino al 1991 sotto il dominio dell’Unione Sovietica. Il rapporto tra la scienza e questa pianta selvatica è controverso, segnato nel corso del secolo XX dalle vicende connesse alla persecuzione messa in atto dal regime sovietico nei confronti di una certa ricerca genetica vista dalla dottrina stalinista, per voce dell’agronomo ucraino Trofim Lysenko, devianza di impronta borghese, dunque reazionaria.

Al farmacista tedesco Johann August Carl Sievers (1762-1795) e alle sue spedizioni nelle montagne del Tarbagatai si deve il primo riconoscimento della specie, che prenderà il suo nome. Il lavoro sull’importanza genetica e l’individuazione dell’area di diffusione del *Malus sieversii* si devono prima allo studioso Nikolaj Vavilov (1887-1943), agronomo ed evolucionista russo, e poi al suo allievo kazako Aymak Djangaliev, accomunati da un’attività scientifica che in modi e tempi

most demanding in the choice of the juiciest and largest fruits) infinite small apple trees were born that, due to the processes of gene recombination that follow each process of sexual fertilisation, demonstrated great diversity. Their fruits could have the most varied of sizes, as well as having different shapes, colours and flavours.

This paper is inspired by the memory of a journey along the same routes, from Venice to Almaty, undertaken in the summer of 2015. The extent of the distances still seems dizzying today: not so much for the thousands of kilometres that separate us from Central Asia, but rather for the millions of years – dozens of them, and this was a discovery – corresponding to the genetic dating of these wild trees. They are survivors at high altitudes, located in the gorges on the northern side of a mountain range, the Celestial Mountains, which lead into the valley of the Ili River, on the border between China, Kazakhstan and Kyrgyzstan².

The crossing, albeit very brief, of these forests certainly helps one to question the meaning and origin of cultivated plants and the urgent need to safeguard their extraordinary genetic heritage. However, it also prompts us to reflect on the sense of the ‘wild’ that we recognise here in an unequivocal way, not only for the scientific value itself, but also for the role it plays, or which it must play, in the understanding of the contemporary landscape; a landscape that the slow process of domestication of plants has forged, conditioned, built with the hand more or less complicit, more or less wise, of man.

From this Asian encounter, therefore, also comes a reflection on the alliances, not only on the contrasts, for example on the ‘design’ value of a duality and of a reciprocity between ‘domestico’ and ‘selvatico’. It explains and nourishes the culture of the garden in the West, at least from the 14th century, in its various meanings: philosophical, architectural, narrative, obviously also utilitarian. Until, in the 18th century, the two dimensions ceased to live side by side, becoming rather mixed and significantly complicated, in the hands of the English culture of the landscape garden³.

Cities and Forests

Seen a few years later, this trip to Almaty does not differ much from the account of an exploration around which the British writer Roger Deakin builds one of the chapters of his book *Wildwood. A Journey Through Trees*⁴. Between the steppes and the forests, east of Almaty, along the Talgar valley, one passes the guard stations of the Almaty nature reserve to enter, at 1600 meters above sea level, in a reality devoid of spectacular aspects (with the exception of the moment of the flowering of the apple trees) but enigmatic and dense of all those questions that arise before the signs of a ‘wildness’ that has not seen the interference of man. Here, among the plant life, the *Malus sieversii* predominates, offering itself, at first glance, the most diverse forms of the irregular and secular trunks, spring blooms, the polymorphism of the fruits and the intensity of flavours.

Downstream, the ‘homeland of apples’, after the independence of the country in 1991, finds its ancient name – Almaty – the medieval city destroyed by the Mongols; the capital, on the other hand, will be transferred in 1997 to Astana, far from the southern border and mountains. The city lies on a slope that in the south rises towards the Transilian Alatau Mountains (Zailiysky Alatau) which in that stretch separates the nation from Kyrgyzstan. There are large and orderly tree plantations everywhere along the boulevards of the city, planned in the second half of the 19th century with the intention of having a dense and pervasive presence of them. The immediate and constant visual presence of the snow-capped peaks of the Tien Shan (which in this part of the range reach 4,470 metres in altitude) is a counterpoint to the extensive and still visible presence of trees and waters that flow along the canals at the side of the roads⁵.

This idea of continuity between the ‘landscape’ structure of the city and the mountains in the background – where the presence of the wild apple tree is still evident

Aymak Djangaliev (il primo a destra | on the far right) durante una spedizione del 1945 nella riserva dello Zailiysky con le guardie forestali | during an expedition to the Zailiysky reserve with forest rangers in 1945. Archivio | Archive Aymak Djangaliev. Courtesy Natalya Ogar, Accademia delle Scienze-GIS-Terra, Almaty, 1945.



diversi si scontra con gli orientamenti dell’ideologia scientifica ufficiale⁷. Negli studi sull’evoluzione delle piante coltivate, Vavilov riconosce in modo chiaro l’interesse di questi meli che “notevoli per la loro grandezza [...] producono frutti abbondanti e di dimensioni sorprendenti [che presentano] tutti gli stadi intermedi tra le piccole mele selvatiche che sono piccole e acerbe e quelle coltivate e commestibili”⁸ e parla anche, sempre nei suoi diari, di Alma-Ata, dove “vaste distese di meli selvatici si allargano intorno alla città fino ai pendii delle montagne, dove si formano delle vere e proprie foreste”. Il genetista Vavilov morirà di stenti, confinato in carcere perché avverso alla “nuova biologia” di Lysenko, la dottrina dominante che nega la genetica classica, giudicando le piante selvatiche alla stregua di un mondo inutile, se non addirittura pericoloso.

Almaty appare qui come terreno di frontiera, posta tra la sfera del selvatico – le pendici dei monti con quel che resta delle foreste primarie di meli – e i territori delle nuove specie coltivate. Paradossalmente, con l’indipendenza del paese nel 1991, sarà – come spiega Catherine Peix – l’immagine della mela Aport a consolidarsi come simbolo della città: una varietà importata dai russi nel XIX secolo, che innestata sul portainnesto del *Malus sieversii*, produce grossi frutti, assai diversi e molto più deboli di quelli selvatici⁹.

Nel quadro dell’enorme lavoro di ricerca di Aymak Djangaliev – speso nel corso di una vita nella quale si alternano importanti cariche accademiche, ma anche rimozioni dal lavoro ed espulsioni dal partito, distruzione di alcuni dei suoi laboratori botanici – risulta straordinario il materiale con il quale egli tenta di rilevare, classificare e dar conto di questa enorme varietà biologica. Il materiale fotografico, a seconda delle diverse spedizioni in aree geografiche e climatiche diverse, registra la natura e i caratteri specifici dell’impalcato dell’albero, del

– was interrupted in the Soviet era. At that time, scientific thought and political ideology changed in favour of an agricultural development that, in addition to the persecution of ‘bourgeois’ scientists, caused extensive deforestation in the mountains and at the edges of the steppe, with 70% of the forests disappearing⁶. Played out in this context are the human and scientific story of Aymak Djangaliev (1913-2009), the Kazakh scholar who dedicates his entire existence to the study of the *Malus sieversii*, aware of the importance of the genetic heritage represented by the plant.

Ourselves and the Apple

The distribution area of the Asian wild apple tree largely coincides with the mountains of the Tien Shan, in Kazakhstan and in a lesser part in northern Kyrgyzstan, a territory that was, until 1991, under the rule of the Soviet Union. The relationship between science and this wild plant is controversial. It was marked during the 20th century by the events related to the persecution of the Soviet regime against a certain genetic research seen by Stalinist doctrine, through the voice of the Ukrainian agronomist Trofim Lysenko, as a deviance of bourgeois thinking, and therefore reactionary.

It is to the German pharmacist Johann August Carl Sievers (1762-1795) and his expeditions to the mountains of the Tarbagatai that we can credit the first recognition of the species, which will take his name. The work on the genetic importance and identification of the area of diffusion of the *Malus sieversii* is due first to the scholar Nikolaj Vavilov (1887-1943), a Russian agronomist and evolutionist, and then to his Kazakh pupil Aymak Djangaliev. They were united by a scientific activity that in different ways and times clashes with the orientations of the official scientific ideology⁷. In the studies on the evolution of cultivated plants, Vavilov clearly recognises the interest of these

tronco e della chioma, dello sviluppo dell’andamento radicale, oltre a classificare l’estrema varietà del frutto, nello sforzo di conoscere, ma anche preservare i fragili ecosistemi delle superstiti foreste di meli e l’enorme patrimonio genetico che esse rappresentano. Tra questi materiali, come conviene in ogni esplorazione botanica, ci sono anche disegni che registrano le caratteristiche di piante arboree che qui vediamo ognuna diversa dalle altre: non soltanto per l’età, le dimensioni e le forme della struttura ma piuttosto per la loro spiccata individualità: forse nemmeno così attraente, ma senza dubbio espressione di una condizione di *selvatichezza*, attestato evidente di quella straordinaria diversità genetica visibile perfino nella consistenza della corteccia, o nel colore del legno. La millenaria storia dell’innesto, l’invenzione che attraverso la clonazione della pianta accompagna il processo di addomesticamento degli alberi da frutto, visibile nello spazio di un giardino o di un *verger* con risultati di vera utilità e bellezza, davanti a questi asiatici disegni si confronta con una diversa ipotesi di coabitazione tra uomini e piante.

Dolcezza

La vicenda del melo selvatico presenta aspetti che stanno a monte della sua lunga e costante vicinanza alla cultura dell’uomo: “It is remarkable how closely the history of the apple tree is connected with that of man”, dice Thoreau nell’avvio del suo saggio sul melo nel 1862¹⁰. Su questo tema s’innesta un filone di studi più recenti, che esplora, a proposito di vicinanza, un diverso punto di vista, orientato a una visione paritetica tra l’uomo e il mondo vegetale, e ispirato a regimi di coabitazione che respingono la discriminazione tra umani e non-umani. Forse con gli stessi occhi, e la stessa mano con la quale l’incerta grafia di Djangaliev traccia il contorno di un melo appena scoperto nella foresta.



Misurazioni nella foresta di meli del | Measurement in the apple forest of Djungarsky Alatau, Tien Shan. Archivio | Archive Aymak Djangaliev. Courtesy Natalya Ogar, Accademia delle Scienze-GIS-Terra, Almaty, senza data | undated.

apple trees that ‘notable for the comparatively large size of their fruits [...] you can observe all stages of transitions from typically small and sour wild apples to cultivated, quite edible forms’⁸ and he also speaks, again in his diaries, of Alma-Ata, where ‘vast expanses of wild apple trees stretch out around the city until reaching the mountain slopes, where they make up actual forests’. The geneticist Vavilov will die of hardship, confined to prison because he opposes the ‘new biology’ of Lysenko, the dominant doctrine that denies classical genetics, judging wild plants akin to an unnecessary, if not downright dangerous, world.

Almaty appears here as a frontier terrain, placed between the sphere of the wild – the slopes of the mountains with what remains of the primary forests of apple trees – and the territories of the new cultivated species. Paradoxically, with the country’s independence in 1991, it will be – as Catherine Peix explains – the image of the Aport apple to consolidate itself as a symbol of the city: a variety imported by the Russians in the 19th century, which, grafted onto the graft of the *Malus sieversii*, produces large fruits, very different and much less hardy than the wild ones⁹.

In the context of Aymak Djangaliev’s enormous research work – over the course of a lifetime of important academic positions as alternating with removals from his work, expulsions from the party, and even the destruction of some of his botanical laboratories – the material with which he attempts to survey, classify and account for this enormous biological variety is indeed extraordinary. The photographic material, depending on the different expeditions in different geographical and climatic areas, records the nature and specific characteristics of the tree, trunk and canopy, and of the development of the root structure, as well as classifying the extreme variety of the fruit. This process aims at knowing and preserving the fragile ecosystems of the surviving forests of apple trees and the enormous genetic heritage that they represent. Among these materials, as befits any botanical exploration, there are also drawings that record the characteristics of trees that here we can see as each one being different from the others, not only for the age, size and shape of the structure but rather for their marked individuality; perhaps, not even so attractive, but no doubt expression of a condition of *wildness*, evident testimony to that extraordinary genetic diversity visible even in the consistency of the bark or in the colour of the wood. The thousand-year history of grafting, the invention that through the cloning of the plant accompanies the process of domestication of fruit trees, visible in the space of a garden or an orchard with results of true utility and beauty, before these Asian drawings is faced with a different hypothesis of cohabitation between men and plants.

Sweetness

The story of the wild apple tree presents aspects that lie upstream of its long and constant closeness to human culture: ‘It is remarkable how closely the history of the apple tree is connected with that of man’, Thoreau says at the start of his essay on apple trees in 1862¹⁰. There is a course of more recent studies that have joined onto this theme, which explores, in terms of proximity, a different point of view, oriented to a joint vision between mankind and the plant world, and inspired by cohabitation schemes that reject the discrimination between humans and non-humans. Perhaps with the same eyes and the same hand with which Djangaliev’s uncertain traces sketch the outline of a newly discovered apple tree in the forest.

Hervé Brunon, in keeping track of these different glimpses, goes so far as to deal with the theme by substituting the plant with himself, articulating one of his essays in the form of an open letter to the reader, written by the apple tree: among the many issues in the field emerges the theme of the domestication of the trees, no longer seen as akin to a decision limited to the sphere of action of man. Quoting from Michael Pollan’s *The Botany of Desire*, always about the apple tree, here we are reminded that ‘instead of considering domestication in terms of the advantages that of humans expects to receive, we should adopt the point of

Hervé Brunon, nel tenere le fila di questi sguardi diversi, si spinge a trattare il tema sostituendosi alla pianta, articolando un suo saggio in forma di lettera aperta scritta dal melo al lettore: tra le molte questioni sul campo emerge il tema dell’addomesticamento delle piante, non più visto alla stregua di una decisione circoscritta alla sfera di azione dell’uomo. Citando *La botanica del desiderio* di Michael Pollan, sempre a proposito del melo, ecco che ci ricorda che “invece di considerare semplicemente l’addomesticamento dalla prospettiva dei vantaggi attesi dall’uomo, occorrerebbe adottare il punto di vista delle piante per valutare in che misura hanno tratto vantaggio dalla loro coltivazione e beneficiato dei servizi che questa rende loro”¹¹. In questo allargamento di campo, può risultare inservibile e superata la vecchia contrapposizione tra domestico e selvatico che ci ha permesso di interpretare le forme del paesaggio; la storia, in particolare quella del giardino, ci consegna anche una via d’uscita, ed è quella della complicità e del corteggiamento che è sempre esistito tra queste sue dimensioni volute come contrapposte. Se il viaggio nelle montagne del Tien Shan dovesse riprendere il suo cammino, resterei con Michael Pollan quando parla, a proposito del melo, di desiderio di dolcezza, ricordandoci come “le lusinghe dello zucchero permisero alla mela di uscire dalle foreste kazake, attraversare l’Europa, raggiungere le coste del Nord America e infine la canoa di John Chapman”¹². Del resto, all’inizio di questo racconto, si era parlato non di uomini, ma di orsi: grandi buongustai che spinti da un desiderio di dolcezza avevano selezionato i frutti migliori e contribuito all’evoluzione di questa pianta di nome melo.



Un gruppo di meli selvatici nella regione dello | A group of wild apple trees in the region of Zailiysky, Trans-Ili-Alatau. Ph. Luigi Latini, agosto | August 2015.

view of plants to evaluate the extent to which they have benefitted from their cultivation and from the services that this renders to them”¹¹. In this enlargement of the field, the old contrast between ‘domestic’ and ‘selvatico’, that has allowed us to interpret the forms of the landscape, may be useless and a thing of the past. History, especially that of the garden, also gives us a way out, and it is the way of the complicity and courtship that has always existed between these two dimensions deemed to be opposites. If the journey to the mountains of the Tien Shan were to resume its march, I would remain with Michael Pollan when he speaks, about the apple tree, of desire for sweetness, reminding us how ‘the blandishments of sugar are what got the apple out of the Kazakh forests, across Europe, to the shores of North America, and eventually, into John Chapman’s canoe’¹². After all, at the beginning of this story, there was talk not of men, but of bears: great gourmands who, driven by a desire for sweetness, had selected the best fruits and contributed to the evolution of this plant named the apple tree.

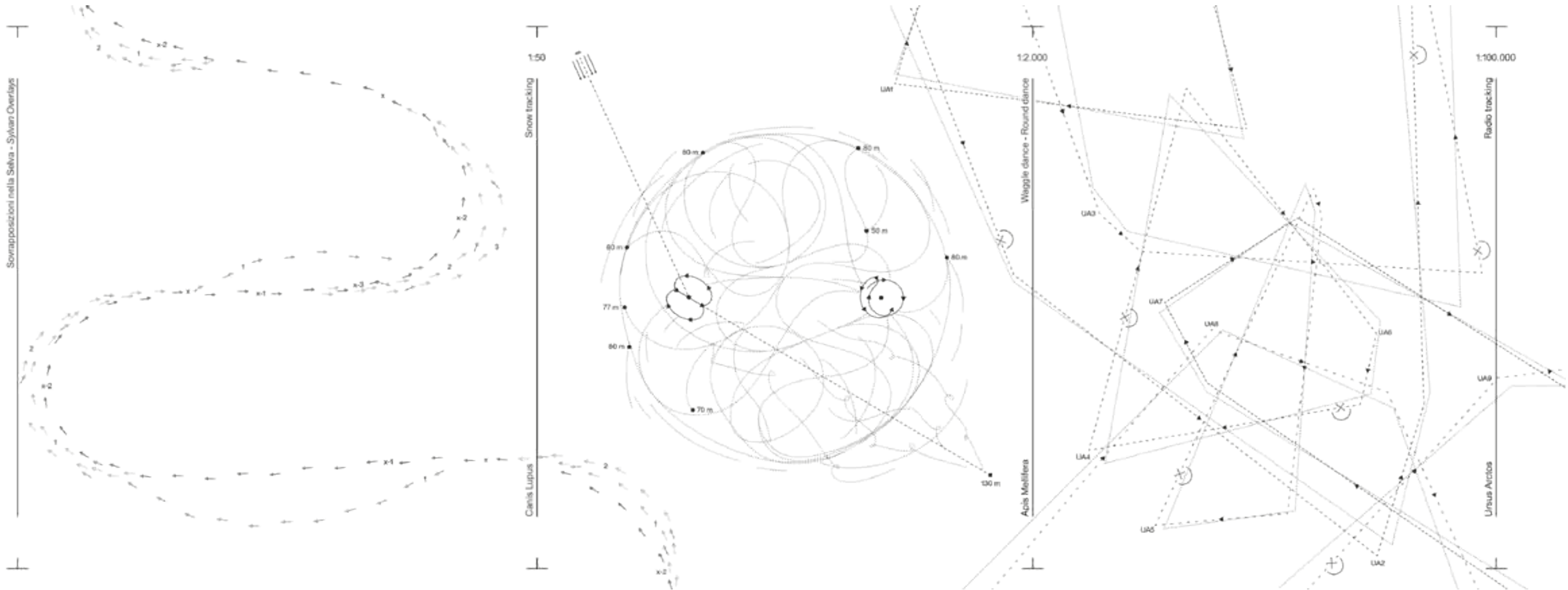


Un esemplare di | A sample of *Malus sieversii* nella regione dello | in the region of the Zailiysky, Trans-Ili-Alatau. Ph. Luigi Latini, agosto | August 2015.

- 1 “Indi abbracciati vanno verso il bosco \ sepolto tra le case popolari. \ Ne usciranno soltanto al mezzogiorno \ quando il sole gagliardo avrà disperso \ quell’umida amicizia mattinale.” S. Penna, *Paesaggio*, in Idem, *Poesie scelte e raccolte dall'autore nel 1973*, Garzanti, Milano 2019, p. 42.
- 2 Il viaggio coincide con l’avvio di una ricerca svolta nell’ambito del Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino condotto dalla Fondazione Benetton Studi Ricerche di Treviso. Gli esiti di questa ricerca, a distanza di un anno, sono stati pubblicati nel volume | The voyage coincides with the start of a research carried out as part of the International Carlo Scarpa Prize for the Garden conducted by the Fondazione Benetton Studi Ricerche in Treviso. The results of this research, after one year, were published in the volume G. Barbera, P. Boschiero, L. Latini (a cura di | eds.), *Le foreste dei meli selvatici del Tien Shan. Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino, XXVII edizione*, Fondazione Benetton Studi Ricerche-Antiga, Treviso 2016; En. tr. *The Wild Apple Forests of the Tien Shan. International Carlo Scarpa Prize for Gardens*, Fondazione Benetton Studi Ricerche-Antiga, Treviso 2016. Il lavoro della Fondazione si è avvalso della collaborazione dell’Associazione Alma di Parigi e della sua presidentessa Catherine Peix, che ha consentito in quell’occasione l’accesso ai materiali dell’associazione. Si veda a questo proposito | The work of the Fondazione was supported by the Association Alma in Paris and by its president Catherine Peix, who allowed access to the association’s materials on that occasion. See in this regard C. Peix, *L’insoupçonnable naissance de la pomme dans les Montagnes célestes*, in “Les carnets du paysage”, no. 26, 2014, pp. 47-61.
- 3 Sull’emergere di quest’idea di giardino come compresenza fisica e gioco di relazioni simboliche tra “domestico” e “selvatico” mi limito a citare il *Liber Ruralium Commodorum* di Pietro de’ Crescenzi, scritto nel 1305 e riconosciuto come l’opera che detta le prime regole compositive e agronomiche del giardino che prelude alla tradizione rinascimentale. | On the emergence of this idea of garden as a physical coexistence and play of symbolic relationships between ‘domestic’ and ‘selvatico’, I simply mention the *Liber Ruralium Commodorum* by Pietro de’ Crescenzi, written in 1305 and recognised as the work that dictates the first compositional and agronomic rules of the garden that are a prelude to the Renaissance tradition. Per il tema della cultura del giardino inglese, mi sono richiamato invece al paragrafo *Coltivazione o natura selvaggia?* | For the theme of the culture of the English garden, I have instead referred to the paragraph *Cultivation or Wilderness?*, in K. Thomas, *Man and the Natural World. Changing Attitudes in England 1500-1800*, Penguin, London 1983, pp. 254-268; tr. it. *L’uomo e la natura. Dallo sfruttamento all'estetica dell'ambiente 1500-1800*, Einaudi, Torino 1994, pp. 328-344.
- 4 R. Deakin, *Wildwood. A Journey through Trees*, Hamish Hamilton-Penguin, London 2007; tr. it., *Nel cuore della foresta. Un viaggio attraverso gli alberi*, EDT, Torino 2008. In particolare, *Ad est verso il Paradiso*, pp. 279-296. | In particular, *East to Eden*, pp. 283-300.
- 5 *Ibid.*, p. 289; tr. it. *ibid.*, p. 285. A definire tale assetto urbanistico è un ingegnere tedesco di nome Baum (“albero” in tedesco), secondo il quale anche i meli selvatici avrebbero preso posto nel disegno dell’infrastruttura urbana vegetale. | Defining this urban planning was a German engineer named Baum (‘tree’ in German), according to whom even the wild apple trees would have taken their place in the design of the urban infrastructure involving plants.
- 6 C. Peix, T. Salova, *La vicenda umana e scientifica di Aymak Djangaliev (1913-2009), il “padre” del Malus sieversii*, in G. Barbera, P. Boschiero, L. Latini (a cura di | eds.), *Le foreste dei meli selvatici del Tien Shan*, cit., pp. 49-56; En. tr. *The Human and Scientific Story of Aymak Djangaliev (1913-2009), ‘Father’ of Malus sieversii*, in G. Barbera, P. Boschiero, L. Latini (a cura di | eds.), *The Wild Apple Forests of the Tien Shan*, cit. pp. 49-56.
- 7 Con gli studi di Djangaliev si precisano le principali aree di crescita del melo in Kazakistan, in particolare le catene montuose del Tarbagatai, del Djungarsky Alatau e dell’Alatau Transiliano, oltre all’Alatau Kirghiso, l’Alatau del Talas e il Karatau. Per un bilancio della sua vasta ricerca, si veda | Djangaliev’s studies specify the main areas of growth of the apple tree in Kazakhstan, in particular the Tarbagatai, Djungarsky Alatau and Transilian Alatau mountain ranges, as well as those of the Kyrgyz Alatau, Talas Alatau and Karatau. For an overview of his vast research, see A.D. Dzhangaliev *The Wild Apple Tree of Kazakhstan*, in “Horticultural Reviews”, vol. 29 (*Wild Apple and Fruit Trees of Central Asia*), 2003, pp. 63-303.
- 8 N. Vavilov, *Five Continents*, a cura di | edited by S. Reznik, P. Stapleton, IPGRI International Plant Genetic Resources Institute, Roma-Saint Peterburg 1997, citato da | quoted by N. Ogar, *La distribuzione e l'ecologia del melo selvatico asiatico nel Tien Shan*, in G. Barbera, P. Boschiero, L. Latini (a cura di | eds.), *Le foreste dei meli selvatici del Tien Shan*, cit., pp. 25-35; En.

- tr. *Distribution of the Wild Apple Tree and Its Growth Conditions in the Tien Shan*, in G. Barbera, P. Boschiero, L. Latini (a cura di | eds.), *The Wild Apple Forests of the Tien Shan*, cit., pp. 25-35.
- 9 “Nell’era sovietica, all’epoca della collettivizzazione delle terre, frutteti industriali di genere *kolchoz* e *sovchoz*, con varietà coltivate occidentali, vennero piantati nel territorio delle foreste selvatiche (nella fascia pedemontana fino a 1500 metri di altitudine e oltre). [...] Il disboscamento si intensificò negli anni Cinquanta. Globalmente si valuta che il 70 per cento del patrimonio sia andato distrutto.” | ‘With the collectivization of the land during the Soviet era, *kolkhoz* and *sovkhos*-type industrial orchards of Western varieties were established along the foothills up to an altitude of 1500 metres. [...] The campaigns were intensified during the 1950s. All told, it is estimated that 70 per cent of the wild forests were destroyed.’ C. Peix, T. Salova, *La vicenda umana e scientifica di Aymak Djangaliev (1913-2007), il “padre” del Malus sieversii*, cit., p. 59; En. tr. *The Human and Scientific Story of Aymak Djangaliev (1913-2009), ‘Father’ of Malus sieversii*, cit., p. 59.
- 10 H.D. Thoreau, *Wild Apples and Other Natural History Essays*, a cura di | edited by W. Rossi, The University of Georgia Press, Athens-London 2002, p. 140. Lo scritto | The essay *Wild Apples* compare per la prima volta in | appears for the first time in “Atlantic Monthly”, vol. 10, n. 61, novembre | November 1862, pp. 513-526. Sulla vicenda storica che accompagna la coltura e la cultura del melo si veda il saggio di | On the historical story that accompanies the cultivation and culture of the apple tree, see the essay G. Barbera, *I paesaggi del melo*, in G. Barbera, P. Boschiero, L. Latini (a cura di | eds.), *Le foreste dei meli selvatici del Tien Shan*, cit., pp. 71-86; En. tr. *Apple Tree Landscapes*, in G. Barbera, P. Boschiero, L. Latini (a cura di | eds.), *The Wild Apple Forests of the Tien Shan*, cit., pp. 71-86.
- 11 H. Brunon, *Discorso di un melo selvatico, o la capacità di agire delle piante*, in G. Barbera, P. Boschiero, L. Latini (a cura di | eds.), *Le foreste dei meli selvatici del Tien Shan*, cit., pp. 97-102; En. tr. *A Discourse by a ‘Wild’ Apple Tree, or the Capacity to Act of Plants*, in G. Barbera, P. Boschiero, L. Latini (a cura di | eds.), *The Wild Apple Forests of the Tien Shan*, cit., pp. 97-102.
- 12 M. Pollan, *The Botany of Desire. A Plant’s-Eye View of the World*, Random House, New York 2001; tr. it. *La botanica del desiderio. Il mondo visto dalle piante*, il Saggiatore, Milano 2014, p. 35. In particolare, *Desiderio: dolcezza. Pianta: melo (Malus domestica)*, pp. 21-70. | In particular: *Sweetness / Plant: The Apple (Malus domestica)*, pp. 1-58.

Mondi paralleli nella selva. Tracce, orme, voli da seguire



Parallel Worlds in the Wilderness. Traces, Footprints, Flights to Follow

Enforester significa, letteralmente, “entrare dentro una foresta”. Ma antepo-
nendo al verbo il pronome nominale, il significato dell’azione
subisce una modificazione sostanziale. *S’enforester* implica un movimento
doppio, un andare nella foresta e un accogliere la foresta, non solo
e non tanto come luogo fisico, ma come sineddoche e apertura
a un rapporto diverso con i territori, a un diverso modo di attraversarli
“collegandosi a essi attraverso altre forme di attenzione e altre pratiche”¹
rispetto a quelle ora maggiormente attuate. Questo comporta un
aggiornamento del processo di esplorazione del paesaggio e di deco-
dificazione dei segni attraverso i quali viene interpretato con l’obiettivo
di stabilire nuove modalità di coabitazione, indagando la società
dei vegetali, il microcosmo dei suoli e tutti gli indizi “che rivelano le
abitudini della fauna, il modo in cui abita tra noi, intrecciata con
gli altri”².

Tracce, voli, orme permettono di ricostruire il modo con cui lo spazio
viene occupato, percorso e comunicato da diverse specie, facendo
emergere l’intreccio di relazioni, i conflitti e le alleanze che hanno tra
loro nell’abitare un territorio condiviso.

I sentieri sono luoghi condivisi per eccellenza, tracciati e percorsi
indifferentemente da più animali, compresi gli esseri umani. “I piccoli
sentieri del cervo sono cammini accessibili; quelli del cinghiale diventano
impegnativi, dato che sono bassi [...]; quelli del camoscio sono spesso
troppo verticali, [...] un sentiero di lupo corre sempre sul cammino
meno difficoltoso”³.

Literally, *Enforester* means ‘to enter a forest’. But when one
puts the nominative pronoun before the verb, the action takes
on a substantially different meaning. *S’enforester* implies a dual
action – entering the forest and embracing it. More than a
physical place, this dual action is a synecdoche and open-
ness to a different relationship with the territories, to a diffe-
rent way of crossing them ‘connecting with them by means
of other forms of attention and other practices’¹ compared
to those usually applied. This involves updating the process
for exploring the countryside and decoding the signs we use
to interpret it, with a view of setting up new ways of living
together, investigating the plant society, the microcosms of
soils, and all the clues ‘that disclose the habits of the fauna,
the way it lives amongst us, interwoven with the others’².

Traces, flights, and footprints make it possible to recon-
struct the way space is occupied, criss-crossed, and com-
municated by various species, allowing the interweaving
of relationships, conflicts, and alliances that they share for
living in a common territory to emerge.

Trails are shared places par excellence, marked out and
taken equally by a number of animals, including humans.
“The narrow trails of a deer are accessible routes, those of
the wild boar become challenging, as they are nether [...];
often, those of the chamois are too vertical [...] whereas a
wolf’s trail is always the least difficult”³.

It was on just such a trail, on the highland plain of Lessinia,
that a photo trap captured a passing Italian she-wolf wander-
ing from the Western Alps going East, on 24 January 2012⁴. On
6 March, in the same area, another photo trap recorded a sec-
ond such animal, this time male, of the Balkan sub-species⁵.



È su un sentiero di questo tipo, sull’altopiano della Lessinia, che, il 24 gennaio 2012, una fototrappola cattura il passaggio di una lupa italica che vaga dalle Alpi Occidentali verso est⁴. Il 6 marzo, nella stessa area, un’altra fototrappola registra il passaggio di un secondo esemplare, un maschio di sottospecie balcanica⁵. Il 12 aprile viene individuata una traccia sulla neve, unica solo in apparenza. Per brevi tratti si divideva per poi ricongiungersi e proseguire riallineandosi nel tipico incedere dei lupi, soprattutto in presenza di neve alta quando ogni esemplare avanza poggiando le zampe sulle impronte lasciate da chi lo precede. Per trovare le tracce sulla neve bisogna aspettare, 36 o 48 ore dopo una nevicata. Per ricavare da esse le informazioni che si cercano, presenza e numero di branchi, utilizzo del territorio e comportamenti, devono necessariamente essere seguite⁶, a ritroso, perché lo scopo dello *snow tracking* non è avvistare i lupi, ma cercare di stimare il loro numero minimo e capire le loro attività evitando possibili interferenze. È perlustrazione di più esploratori che si muovono contemporaneamente lungo diversi transetti, percorsi stabiliti che frazionano idealmente il territorio, in modo da rendere più elevata la probabilità che almeno uno intercetti la traccia. Il *wolf howling*, invece, è essenzialmente inseguimento. Gli obiettivi sono gli stessi, ma la relazione che si instaura con l’animale è profondamente diversa

On 12 April a trail was identified in the snow, that was unique only in appearance. For short distances the trails split up before coming together again and continuing back in line according to the gait typical of wolves, especially where there is deep snow, when each animal moves forward by putting their paws in the footprints left by the animal ahead of them. To find tracks in the snow you have to wait 36 or 48 hours after a snowfall. To then extract the information you are looking for, the presence and number of packs, use of the territory and behaviour, it is necessary to follow the tracks⁶ in reverse direction, because the point of *snow tracking* is not to sight wolves, but to try to estimate how many there are and understand what they are doing, while avoiding possible interference. Patrols made up of a number of explorers move along different sections simultaneously, along established routes that ideally break up the territory, in order to heighten the probability that at least one of them comes across the spoor. *Wolf howling* is, on the other hand, basically a pursuit. The goals are the same, but the relationship set up with the animal is profoundly different and is based on the territorial defence strategy in a pack, which includes a combination of signals, some of which are vocal, that constitute sound marking out of territory.

Amplified recordings of howls captured in nature, or produced by human howling⁷, are transmitted to solicit a reply by the pack that puts out agonistic responses to those deemed to be strange or alien conspecifics⁸.

e si fonda sulla strategia di difesa territoriale da parte di un branco che prevede nella combinazione di segnali anche vocalizzazioni, che diventano marcatura sonora del territorio.

Registrazioni amplificate di ululati catturati in natura, o prodotti da vocalizzazioni umane⁷, vengono trasmesse per indurre una risposta da parte del branco che risponde con vocalizzazioni agonistiche a quelli che considera strani conspecifici⁸.

È una sorta di dialogo a distanza che deve avvenire in assenza di vento, perché oltre i 12 chilometri orari i suoni vengono sfalsati e gli ululati dispersi, ma anche accerchiamento del branco, perché se un lupo può cogliere il richiamo anche a 4 chilometri di distanza, l’uomo può udire la risposta a non più di due⁹. Due stazioni, una di emissione e una di ascolto, ponte uditivo per le risposte provenienti da una distanza doppia di quella percepibile dall’orecchio umano e prossima a quella del lupo, si spostano in modo perfettamente coordinato, lungo percorsi stabiliti per evitare di “trovarsi al momento giusto nel posto sbagliato”¹⁰ perdendo quella risposta, che può durare da mezzo secondo a 11 secondi, costituita da una frequenza fondamentale e sfumature armonicamente correlate¹¹. Diverse voci si dispongono su multipli o frazioni di frequenza, non sovrapponendosi quasi mai sulla stessa lunghezza d’onda, “dentro una trama di suoni deboli e forti”¹² dai quali, attraverso un’analisi delle frequenze, è possibile distinguere i singoli componenti del branco¹³.

La riproduzione dei suoni emessi dagli animali è anche uno dei primi approcci all’addomesticamento.

L’imitazione del “canto” della regina è una tecnica usata dagli apicoltori fin dall’antichità per individuare le colonie in sciamatura o attirare la regina feconda con certo numero di api e formare un piccolo sciame artificiale¹⁴. Questo presuppone costanza nell’osservazione e capacità di decodificare i messaggi specifici contenuti nelle diverse strategie di comunicazione, spesso distantissime dai codici del linguaggio umano, operazioni tanto più necessarie quanto più ravvicinato è il rapporto con l’animale ed elevata la possibilità di interferenza. Le api esploratrici di una colonia, per comunicare alle bottinatrici dove trovare polline e nettare eseguono movimenti specifici, una *Rundtanz*, per distanze inferiori a 80 metri, o una *Schwänzeltanz*¹⁵, evoluzioni che mutano costantemente verso tracciando una figura a otto e che indicano, non solo la distanza con la diminuzione progressiva del ritmo¹⁶, ma anche la concentrazione del nettare con l’intensità del movimento e la direzione rispetto al sole¹⁷ della fonte nettarifera.

Se le api, in volo, possono coprire distanze anche superiori ai 4500 metri¹⁸, con l’uomo viaggiano per distanze considerevolmente maggiori come quella che separa Andro, la più settentrionale delle Cicladi e Sciro, lungo l’antica rotta di migrazione stagionale degli alveari su nave¹⁹. Ma in caso di spostamenti più prossimi nello spazio e più ravvicinati nel tempo è necessario considerare un aspetto già noto nell’antichità dagli abitanti di Ostiglia che per inseguire le fioriture mettevano sulle barche gli alveari e ogni notte risalivano controcorrente il Po per 5000 passi²⁰, pari a 3,7 chilometri, corrispondenti al raggio medio di azione delle api e alla loro distanza di disorientamento²¹.

Pratica comunque saltuaria nell’antichità²², il nomadismo apistico è progressivamente diventato sistematico soprattutto in alcune aree come quella slovena, dove le api hanno iniziato a viaggiare dentro le arnie, su carri o sulle spalle degli apicoltori.

Il nomadismo rafforza il rapporto di dipendenza tra api e apicoltore²³ il cui compito è capirne le esigenze sviluppando una sorta di empatia che è uno degli elementi distintivi dell’apicoltura slovena.

Nei lunghi viaggi, oggi su autobus riconvertiti in apiari mobili, la comprensione si affina nella consapevolezza che ciò che ogni apicoltore

It is a sort of remote dialogue, which has to take place when there is no wind, because over 12 kilometres per hour sounds are staggered and howls dispersed, as well as a rounding up of the pack, because while the wolf can hear a call even from 4 kilometres away, man can only hear the reply at no more than two⁹. Two stations, one emitting and one listening, a hearing bridge for replies coming from twice as far away as can be heard by the human ear and near that of the wolf, move in a perfectly coordinated manner along established paths, in order to avoid finding oneself ‘in the right place at the wrong time’¹⁰, missing the reply, which can last from about half a second to 11 seconds, consisting of a fundamental frequency and containing harmonically related overtones¹¹. Various howls are arranged on frequency multiples or fractions, never overlapping on the same wavelength, ‘against the backdrop of weak and strong sounds’¹², from which the individual members of the pack can be distinguished by analysing the frequencies¹³.

Reproducing the sounds emitted by animals is also one of the first approaches to domestication.

Imitating the queen’s call is a technique used by beekeepers since ancient times to identify swarms or attract a fertile queen with a certain number of bees, to form a small, artificial swarm¹⁴. This presupposes constancy in observation and a capacity to decode the specific messages contained in various communication strategies. These very often differ greatly from human language, while the necessity of this operation is directly proportional to the relationship with the animal and the extent of possible interference. In order to communicate to the foraging bees where to find pollen and nectar, scout bees carry out specific movements, known as a *Rundtanz*, for distances of less than 80 metres, or a *Schwänzeltanz*¹⁵. The evolutions thereof constantly change their direction towards taking on a figure-of-eight shape, indicating not only the distance by gradually reducing the rhythm¹⁶, but also the concentration of nectar by means of the intensity of movement, and direction of the sources of nectar¹⁷ in relation to the sun.

Whereas in flight bees are able to cover distances even exceeding 4500 metres¹⁸, they travel considerably greater distances with humans, such as that one separate Andro, the northernmost of the Cyclades, and Sciro, along the ancient seasonal migratory route of the hives on a board ship¹⁹. Meanwhile, nearer to us in space and time, one must think about an aspect already known back in antiquity by the inhabitants of Ostiglia who, in order to follow the flowering seasons, used to put their hives on boats and go upstream on the Po every night by 5000 steps²⁰, that is 3.7 kilometres, which corresponds to the average range of action of bees, and their disorientation distance²¹.

This practice was occasional in antiquity²², but nomadic beekeeping gradually became systematic in some areas



Lepus europaeus, Parco delle Foreste Casentinesi, serie | series *Inhabitants*, progetto | project Parco, collettivo | collective Synap(see), Ph. Andrea Buzzichelli, 2016.

può imparare dalle api è più importante di ciò che ottiene materialmente da loro. È un rapporto simbiotico che amplifica il potere di impollinazione di determinate colture²⁴ e affina la capacità di comprensione del territorio, delle dinamiche in atto alla micro e alla macro scala.

Con oltre 170.000 alveari²⁵, in Slovenia il rapporto con l’ape è conaturato nella quotidianità sia rurale che urbana, tanto quanto quello con i “mangiatori di miele”²⁶, presenti con la maggiore densità europea²⁷, e “riprodotti sulla parte soleggiata degli alveari, negli ex voto delle chiese”²⁸, nelle insegne delle locande.

Dalla Slovenia meridionale alcuni orsi, negli anni, si sono spostati spontaneamente verso il Carso triestino e il tarvisiano, tuttavia senza mai superare la barriera della Valle dell’Adige. Masun, è stato il primo esemplare ad arrivare in Val di Tovel, il 26 maggio 1999, dopo un viaggio durato 9 ore e 43 minuti a bordo di un furgone. Tre giorni dopo, il 29 maggio, arrivò Kirka e nei tre anni successivi Daniza, Joze e Irma, Jurka, Vida, Gasper e Maja²⁹. In questo caso il rapporto che si instaura tra uomo e animale deve essere di elusione. Ogni tipo di contatto visivo deve essere evitato perché l’orso tende ad abituarsi molto facilmente alla presenza umana, fino ad arrivare a perdere la sua totale selvaticità e ritrosia nell’avvicinarsi a insediamenti e attività antropiche³⁰. Le strade, però, rappresentano un elemento verso cui alcuni esemplari sembrano particolarmente attratti. È un’attitudine individuale, tanto che in corrispondenza di una medesima porzione di autostrada, un individuo può non oltrepassarla mai, mentre un altro può attraversarla anche con estrema frequenza³¹.

Anche se alcuni esemplari possono dimostrarsi essenzialmente sedentari, mentre altri spiccatamente erratici, generalmente la propensione della specie è esplorativa. I tracciati disegnati dal *radio tracking*³² lo rivelano. Gli orsi si spostano anche per notevoli distanze, alla ricerca dei riferimenti necessari alla comprensione del territorio.

Diversi progetti di ricerca³³ hanno tentato di tracciare, utilizzando molteplici metodi e strumenti, percorsi di movimento potenziali al fine di individuare i punti da riconnettere lungo le traiettorie che intercettano le barriere infrastrutturali. Anche se costruiti a posteriori a partire da dati di avvistamenti da cui sono ricavate informazioni sulle preferenze reali, capita che i movimenti effettivi non si sovrappongano a quelli ipotizzati e che, anche in presenza di un sottopasso, gli orsi continuino a passare a pochi metri di distanza. Questo, in parte, perché preferiscono transitare attraverso aree boscate soprastanti i tunnel o su ampi ponti appositamente costruiti, piuttosto che in stretti sottopassi³⁴, ma anche perché, generalmente, seguono una rotta, spesso circolare, attivata dall’istinto del ritorno³⁵, in un “arcano sovrapporsi di memoria individuale e memoria genetica”³⁶, ripercorrendo le tracce di precedenti passaggi, anche lontani nel tempo, di cui i toponimi conservano traccia³⁷. Insegnare agli orsi a utilizzare passaggi sicuri per attraversare le barriere che tagliano le loro rotte di dispersione ed esplorazione richiede tempo³⁸ e infinita, costante conoscenza nell’indagare comportamenti che possono apparire come “misteri incomprensibili”³⁹.

Le dinamiche attuali di cambiamento ci devono costringere ad andare nel “*bush*, dove non ci sono sentieri segnati”⁴⁰, per iniziare a esplorarli e capire come adattare l’abitare umano alla luce di nuove consapevolezze, partendo dal superamento del naturalismo⁴¹ che distingue nettamente gli esseri umani e le loro società chiuse da “una natura oggettiva [...] che diventa uno sfondo passivo per le attività umane”⁴².

Tuttavia è su quei territori viventi che chiamiamo “natura” che si fonda la nostra sussistenza, e quella delle migliaia di forme di vita che abitano la terra con noi, e a cui dovremmo “dare un ruolo diverso da quello di risorse, di esseri nocivi, o indifferenti, o di graziosi esemplari da osservare con il binocolo”⁴³.

like Slovenia, where bees began travelling inside their beehives, on carriages, or on the shoulders of their beekeepers.

This nomadic behaviour strengthened the tie between bees and beekeeper²³ whose task is to understand their needs, developing a kind of empathy, which is one of the distinctive elements of Slovenian apiculture.

On long trips, nowadays by buses converted into mobile apiaries, such an understanding is refined by the awareness that what apiculturists can learn from the bees is more important than what they can get from them in material terms. This is a symbiotic relationship that amplifies the pollination power applied to these crops²⁴ and refines the capacity to understand territory and the dynamics in play on a micro and macro scale.

With more than 170,000 hives²⁵, in Slovenia the relationship with the bee is part and parcel of rural and urban daily life, as much as that with the ‘honey eaters’²⁶, found here in the greatest density in Europe²⁷, and ‘reproduced on the sunny side of hives, in the votive offerings made in churches’²⁸, in signage for guest houses.

Over the years, some bears have spontaneously moved from southern Slovenia towards the karst regions of Trieste and Tarvisio without, however, crossing the barrier formed by the Adige Valley. Masun was the first of these to reach Val di Tovel, on 26 May 1999, after a trip that took 9 hours 43 minutes in a van. Three days later, on 29 May, Kirka arrived, and over the next three years Daniza, Joze and Irma, Jurka, Vida, Gasper and Maja followed²⁹. In this case, the relationship set up between man and animal must be one of avoidance. Any type of visual contact has to be avoided because bears tend to get used to the presence of humans very easily, to the point of losing their wildness altogether along with their caution in approaching human settlements and activities³⁰.

However, roads are an element that some animals seem to be particularly attracted. It is due to their individual disposition, to the extent that, for the same section of motorway, one individual may never cross, whereas another may even cross it extremely frequently³¹.

Although some of these animals may prove to be sedentary, others are highly erratic, while in general the species propensity is for exploring. The tracks marked out by *radio tracking*³² show this. Bears move even over significant distances, looking for the necessary reference points to understand the territory.

Various research projects³³, using many methods and instruments, have tried to track potential movement routes, in order to identify the points to be connected along their paths that run into barriers in the form of infrastructures. Even when set up after the event, based on sighting data, from which information on real preferences is gleaned, sometimes the actual movements do not overlap with those forecast and, even in the case of an underpass, the bears continue to pass just a few metres away. In part, this is because they prefer to move through forested ridges above the tunnels or along wide forested ridges specifically set up, rather than through narrow underpasses³⁴. However, this is also because, in general, they follow a route that is often circular, activated by their instinct to return³⁵, in an ‘arcane blending of individual and genetic memory’³⁶, following the tracks from previous trips, even remote from one another in time, traces of which are conserved in the place names³⁷. Teaching the bears to use safer ways of crossing highway barriers on their traditional pathways and exploring takes time³⁸ as well as infinite, constant knowledge when investigating modes of behaviour that can appear to be ‘incomprehensible mysteries’³⁹.

The current change dynamics must force us to go into the ‘bush where there are no marked trails’⁴⁰, to begin to explore and understand how to adapt human living in light of a new awareness, beginning with going beyond a naturalism⁴¹ that draws a clear distinction between humans and their closed societies and ‘an objective nature [...] that becomes a passive background to human activities’⁴².

Nevertheless, it is in the very living areas that we refer to as ‘nature’ that our existence and that of the thousands of life forms that inhabit the earth with us are based, and



Falco peregrinus, serie | series Imaginary World, progetto | project Un'altra vita, collettivo | collective Synap(see), Ph. Andrea Buzzichelli, 2013.

Ecco che seguire le piste degli animali, attraverso perlustrazione, attesa, inseguimento, accerchiamento, simbiosi, allontanamento comporta un affinamento delle capacità di decifrare, interpretare, ricostruire prospettive altre.

“Una delle grandi sfide del secolo sarà riuscire a descrivere l’intelligenza dei non umani senza proiettare su di loro noi stessi [...] ripopolare l’ambiente in cui viviamo con forme di vita enigmatiche, intriganti, anche moleste”⁴⁴. L’antropomorfismo⁴⁵, infatti, si rivela una trappola tanto quanto l’antropocentrismo.

Dovrebbe essere un connubio di ecologia culturale e consapevolezza etica⁴⁶ a guidare il rapporto con gli animali, riconoscendo il loro ruolo e valore come intrinseco, anche nel caso di coabitazioni difficili, rispettando la giusta distanza, come nelle immagini catturate dalle fototrappole che, oltre al loro ruolo pratico di censimento e controllo dei transiti animali, permettono di compiere un’incursione in un mondo poco visibile, nella maggior parte dei casi elusivo, notturno, da una posizione estremamente ravvicinata ma senza interferenze⁴⁷.

Sebbene gli animali abbiano sempre avuto un ruolo più o meno visibile nel collaborare al disegno del paesaggio, questo può assumere oggi una valenza particolarmente rilevante sotto il profilo culturale, politico, ecologico ed economico⁴⁸.

Occorre aggiornare le modalità di lettura e di analisi territoriale e cambiare l’approccio al progetto “rianimando il paesaggio, restituendogli una complessa varietà animale [...] che non si limita ad abitarlo ma lo costituisce”⁴⁹. Occorre integrare le classi di copertura del suolo, che codificano una presenza vegetale immobile, “casa per animali capaci di movimento”⁵⁰, con i possibili habitat, una miriade di mondi paralleli eppure inscindibilmente interrelati.

Il primo passo, e il più urgente, per innovare il modo di abitare umano, è quindi ripartire dall’osservazione. Ma la prospettiva da cui considerare un oggetto è fondamentale⁵¹. Il *period eye*⁵² attuale non “può fare a meno di acrobazie dell’intelligenza e dell’immaginazione, e di una suspense indefinita, sottile, per provare a tradurre quello che fanno, cosa comunicano e come vivono gli altri esseri viventi”⁵³, abitanti di una selva sempre più prossima alla soglia di casa che dobbiamo ritornare a conoscere e comprendere, e nel cambiamento, preservare nel suo significato per preservare noi stessi.

it is to these that we must give a role ‘other than that of resources, harmful effects, or indifferent or graceful specimens to be looked at through binoculars’⁴³.

You see, following animal tracks by searching, waiting, following, surrounding, symbiosis, and moving away, results in a refinement of the skills to decipher, interpret, and reconstruct other perspectives.

‘One of the great challenges of this century will be to be able to describe the intelligence of non-humans, without projecting ourselves onto them [...], repopulating the environment we live in with forms of life that are enigmatic, intriguing, and even bothersome’⁴⁴. Indeed, anthropomorphism⁴⁵ is found to be as much a trap as anthropocentrism.

There has to be a coming together of cultural ecology and ethical awareness⁴⁶ driving the relationship with animals, recognising their role and value as intrinsic. This is also required in cases of difficult cohabitation, keeping a due distance, such as in the images captured in photo traps that, besides their practical role of taking a census of and monitoring animal movements, make it possible to go into a world that is hardly visible, mostly in the form of elusive cases, at night, from a very close-up position, but without interference⁴⁷.

Even though animals have always had a more or less visible role in playing their part in designing the countryside, today this may become particularly culturally, politically, ecologically, and economically significant⁴⁸.

We need to update our modes of reading and analysing the territory, and change our design approach by ‘bringing life back to the countryside, restoring a complex variety of animals to it, [...] that do not stop at living in it, but that are part of its make-up’⁴⁹. We need to integrate the classes of ground coverage, which codify an immobile presence of vegetation, ‘a home for animals able to move’⁵⁰ with the possible habitats, a whole range of worlds that are parallel, yet unavoidably interrelated.

The first and most urgent step to innovate the way humans live, is therefore to restart from observation. But the perspective from which we consider an object is crucial⁵¹. Our current *period eye*⁵² ‘cannot but do acrobatics in terms of intelligence and imagination, as well as undefined, subtle suspense, in order to try to translate what the other living creatures do, what they communicate, and how they live’⁵³ – these inhabitants of a wilderness ever closer to our doorsteps, which we have to get to know and understand once again and, in changing, preserve its significance in order to preserve ourselves.

Canis lupus, serie | series Imaginary World, progetto | project Un'altra vita, collettivo | collective Synap(see). Ph. Andrea Buzzichelli, 2013.



1 B. Morizot, *Sur la piste animale*, Actes Sud, Arles 2018; tr. it. *Sulla pista animale*, Nottetempo, Milano 2020, p. 18.

2 *Ibid.*, p. 13.

3 *Ibid.*, p. 22.

4 Nel 1972 la popolazione di lupo grigio appenninico stimata su tutto il territorio nazionale era di 110 esemplari distribuiti tra i monti Sibillini e la Sila. Alcuni di questi seguendo la dorsale appenninica aprirono una via di dispersione che ha permesso di raggiungere le Alpi nel 1992. | In 1972 the estimated grey Apennine wolf population in the whole of Italy was 110, distributed between Sibillini and Sila Mountains. Some of these travelled along the ridge of the Apennines opening a way for dispersion that allowed them to reach the Alps in 1992. Cfr. | Cf. L. Boitani, E. Zimen, *Number and Distribution of Wolves in Italy*, in “Zeitschrift für Säugetierkunde”, no. 40, 1975, pp. 102-112; L. Boitani, P. Ciucci, *Il lupo. Elementi di biologia, gestione e ricerca*, Istituto Nazionale per la Fauna Selvatica Alessandro Ghigi, Ozzano dell’Emilia 1998.

5 Cfr. | Cf. A. Brugnoli *et al.*, *Long-Distance Dispersal Connects Dinaric-Balkan and Alpine Grey Wolf (Canis lupus) Populations*, in “European Journal of Wildlife Research”, no. 62, 2016, pp. 137-142.

6 In ambienti sufficientemente estesi e con copertura arborea rada è possibile seguire le tracce anche dall’alto a bordo di piccoli aerei o elicotteri. A terra le tracce vengono seguite anche per 500 metri. | In sufficiently extensive settings, with sparse tree coverage, tracks can also be followed from above, using light aircraft or helicopters. On the ground, tracks are followed for up to 500 metres. Cfr. | Cf. M. Stenlund, *A Field Study of the Timber Wolf (Canis lupus) on the Superior*

National Forest, Minnesota, in “Minnesota Department of Conservation. Technical Bulletin”, no. 4, 1955, p. 18.

7 Una delle prime sperimentazioni scientifiche della tecnica del *wolf howling* è stata condotta da Douglas Humphreys Pimlott nel territorio dell’Algonquin Park dal 1958 al 1964. | One of the first scientific experiments using the wolf howling technique was done by Douglas Humphreys Pimlott within the Algonquin Provincial Park from 1958 to 1964. Cfr. | Cf. G.B. Kolenosky, D.H. Pimlott, J.A. Shannon, *The Ecology of the Timber Wolf in Algonquin Provincial Park, Ontario*, report di ricerca | research report no. 87, Ontario Department of Lands and Forests, Toronto 1969.

8 F.H. Harrington, D.L. Mech, *Wolf Howling and Its Role in Territory Maintenance*, in “Behaviour”, no. 68, 1979, p. 211.

9 Cfr. | Cf. M.A. Ferrari, *La via del lupo. Nella natura selvaggia dall’Appennino alle Alpi*, Laterza, Roma-Bari 2012, p. 78.

10 *Ibid.*, p. 87.

11 G. Lois (a cura di | ed.), *The Language and Music of the Wolves*, Tonsil Records, New York 1971.

12 M.A. Ferrari, *La via del lupo*, cit., p. 86.

13 Cfr. | Cf. G. Boscagli, *Attuale distribuzione geografica e stima numerica del lupo (Canis lupus Linnaeus, 1758) sul territorio italiano*, in “Natura”, voll. 1-4, no. 76, 1985, pp. 77-93.

14 Cfr. | Cf. P. Fontana, *Il piacere delle api*, WBA Project, Verona 2017, p. 382.

15 In alcune sottospecie il passaggio tra le due danze si ha già quando la fonte di cibo dista più di 15 metri dall’alveare, in altre oltre i 300 metri. | In some sub-species the changeover in the dance occurs when the food

source is more than 15 metres from the hive, in other more than 300 metres. Cfr. | Cf. G. Celli, *La mente dell’ape. Considerazioni tra etologia e filosofia*, Compositori, Bologna 2008.

16 Più lontana è la distanza da comunicare più lunga è la durata della danza. Per distanze da 200 a 4500 metri la durata passa da circa 0,5 secondi a circa 4 secondi aumentando di 75 millisecondi ogni 100 metri. | Longer distances are expressed symbolically by longer tailwagging times. For distances of 200 to 4500 metres, they increase from about 0.5 second to about 4 seconds, increasing by 75 milliseconds every 100 meters. Cfr. | Cf. K. von Frisch, *Decoding the Language of the Bee. Nobel Lecture, December 12, 1973*, in J. Lindsten (a cura di | ed.), *Nobel Lectures Physiology Or Medicine: 1971-1980*, World Scientific Publishing, Singapore-London 1992, p. 79.

17 L’asse che l’ape percorre facendo vibrare l’addome è inclinato, infatti, in base all’angolo tra il sole e la fonte di cibo rispetto all’alveare. | The axis the bee follows when vibrating its abdomen is at an incline that is based on the angle between the sun and the food source in relation to the hive. Cfr. | Cf. P. Fontana, *Il piacere delle api*, cit., p. 114.

18 Le distanze in alcuni casi possono raggiungere anche 9,5 chilometri. | The distance foraged was than 9.5 kilometres from the hive. Cfr. | Cf. M. Beekman, F.L.W. Ratnieks, *Long-Range Foraging by the Honey-Bee, Apis mellifera L.*, in “Functional Ecology”, no. 14, 2000.

19 Cfr. | Cf. Lucius Iunius Moderatus Columella, *De Re Rustica*, libro XIV-19, https://la.wikisource.org/wiki/De_Re_Rustica, consultato il | accessed 15/05/2020.

20 Cfr. | Cf. Gaius Plinius Secundus, *Naturalis Historia*, libro XXI-73, https://la.wikisource.org/wiki/Naturalis_Historia/Liber_XXI, consultato il | accessed 03/04/2020.

21 Cfr. | Cf. P. Fontana, *Il piacere delle api*, cit., p. 294.

22 *Ibid.* Le poche citazioni delle fonti originali inducono a ritenere che l’apicoltura, con le debite eccezioni, nell’antichità fosse prevalentemente stanziale. | The few quotations from original sources lead one to maintain that, with due exceptions, in antiquity apiculture was mainly stationary.

23 Cfr. | Cf. R. Sulzner, *Von den guten Bienen. Mensch-Tier-Begegnungen in der urbanen Imkerei Wiens*, in L. Nieradzik, B. Schmidt-Lauber (a cura di | eds.), *Tiere nutzen Ökonomien tierischer Produktion in der Moderne*, StudienVerlag, Innsbruck-Wien-Bozen 2016, p. 191.

24 R.R. Rucker, W.N. Thurman, *Combing the Landscape: An Economic History of Migratory Beekeeping in the United States*, Economic Science Institute Lectures Series 2019, <https://www.chapman.edu/research/institutes-and-centers/economic-science-institute/news-events/lectures.aspx>, consultato il | accessed 15/05/2020.

25 Oltre 9600 sloveni, uno ogni duecento, curano circa 12.500 apiari. | More than 9600 Slovenians, one in two hundred, keep about 12,500 apiaries. Cfr. | Cf. T. Arih Korošec, I. Kline Arih, *Api-tourism: Transforming Slovenia’s Apicultural Traditions into a Unique Travel Experience*, in C.A. Brebbia, Ö. Özçevik, S.M. Şener (a cura di | eds.), *Sustainable Development and Planning VII*, WIT Press, Southampton 2015, p. 966.

26 *Medved*, in Wiktionary, www.en.wiktionary.org, consultato il | accessed 03/04/2020.

27 Cfr. | Cf. K. Jerina *et al.*, *Range and Local Population Densities of Brown Bear Ursus arctos in Slovenia*, in “European Journal of Wildlife Research”, vol. 4, no. 59, 2013, pp. 459-467.

28 P. Rumiz, *La leggenda dei monti naviganti*, Feltrinelli, Milano 2007, p. 34.

29 Cfr. | Cf. S. Liccioli *et al.* (a cura di | eds.), *L’impegno del Parco per l’orso: il Progetto Life Ursus*, Manfrini, Rovereto 2010, pp. 100-104.

30 Cfr. | Cf. *Ibid.*, p. 70.

31 Cfr. | Cf. T. Gomercic *et al.*, *The Permeability of Highway in Gorski Kotar (Croatia) for Large Mammals*, in “European Journal of Wildlife Research”, no. 55, 2009, pp. 15-16.

32 Cfr. | Cf. D. Huber, H.U. Roth, *Movements of European Brown Bears in Croatia*, in “Acta Theriologica”, vol. 2, no. 38, 1993, pp. 151-159.

33 Cfr. | Cf. P. Angelini *et al.*, *Webs of Life-Alpine Biodiversity Needs Ecological Connectivity. Results from the ECONNECT Project*, Grafica Metelliana, Milano 2011; H. Potočnik (a cura di | ed.), *Handbook for Integrating the Bear Habitat Suitability and Connectivity to Spatial Planning: Prepared within the Framework of the Life Dinalp Bear Project*, Univerza, Ljubljana 2019.

34 Cfr. | Cf. T. Gomercic *et al.*, *The Permeability of Highway in Gorski Kotar (Croatia) for Large Mammals*, cit., p. 19.

35 B.H. Campbell, *Homing of Translocated Brown Bears (Ursus arctos) in Coastal South-Central Alaska*, in “Northwestern Naturalist”, vol. 80, no. 1, 1999, p. 22.

36 P. Rumiz, *Storia dell’orsa Vida in fuga verso casa*, in “la Repubblica”, 31/08/2001, <https://www.repubblica.it>, consultato il | accessed 05/04/2020.

37 C. Tattoni, *Nomen omen. Toponyms Predict Recolonization and Extinction Patterns for Large Carnivores*, in “Nature Conservation”, no. 37, 2019, pp. 1-16.

38 M. Adamic, A. Kobler, *Brown Bears in Slovenia: Identifying Locations for Construction of Wildlife Bridges across Highways*, in G.L. Evink, P.B. Garrett, D. Zeigler (a cura di | eds.), *Proceedings of the Third International Conference on Wildlife Ecology and Transportation, September 13-16, 1999, Missoula, Montana*, Florida Department of Transportation, Tallahassee 2000, pp. 29-38.

39 E.O. Wilson, *Anthill. A Novel*, W.W. Norton & Company, New York 2010; tr. it. *Anthill*, Elliot, Roma 2010, p. 336.

40 Cfr. | Cf. B. Morizot, *Sulla pista animale*, cit., p. 12.

41 Cfr. | Cf. P. Descola, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris 2005; tr. it. *Oltre natura e cultura*, Seid, Firenze 2014.

42 B. Morizot, *Sulla pista animale*, cit., p. 10.

43 *Ibid.*

44 Intervista a | Interview with Baptiste Morizot, in M. Neri, *L’uomo non è il re della foresta*, in “la Repubblica”, 07/02/2020, p. 37.

45 Cfr. | Cf. S.E. Guthrie, *Anthropomorphism: A Definition and a Theory*, in H. Lyn Miles, R.W. Mitchell, N.S. Thompson (a cura di | eds.), *Anthropomorphism, Anecdotes, and Animals*, State University of New York, New York 1997, pp. 50-58.

46 M. Kropěj Telban, *Bees and Beekeeping from the Perspective of the Ontological Turn*, in “Studia Mythologica Slavica”, no. 22, 2019, p. 193.

47 Cfr. | Cf. A. Buzzichelli, *Inhabitants*, Urbanautica, Castelfranco Veneto 2017.

48 Cfr. | Cf. O. Jones, “Who Milks the Cows at Maesgwyn?” *The Animality of UK Rural Landscapes in Affective Registers*, in “Landscape Research”, vol. 4, no. 38, 2013, pp. 421-442.

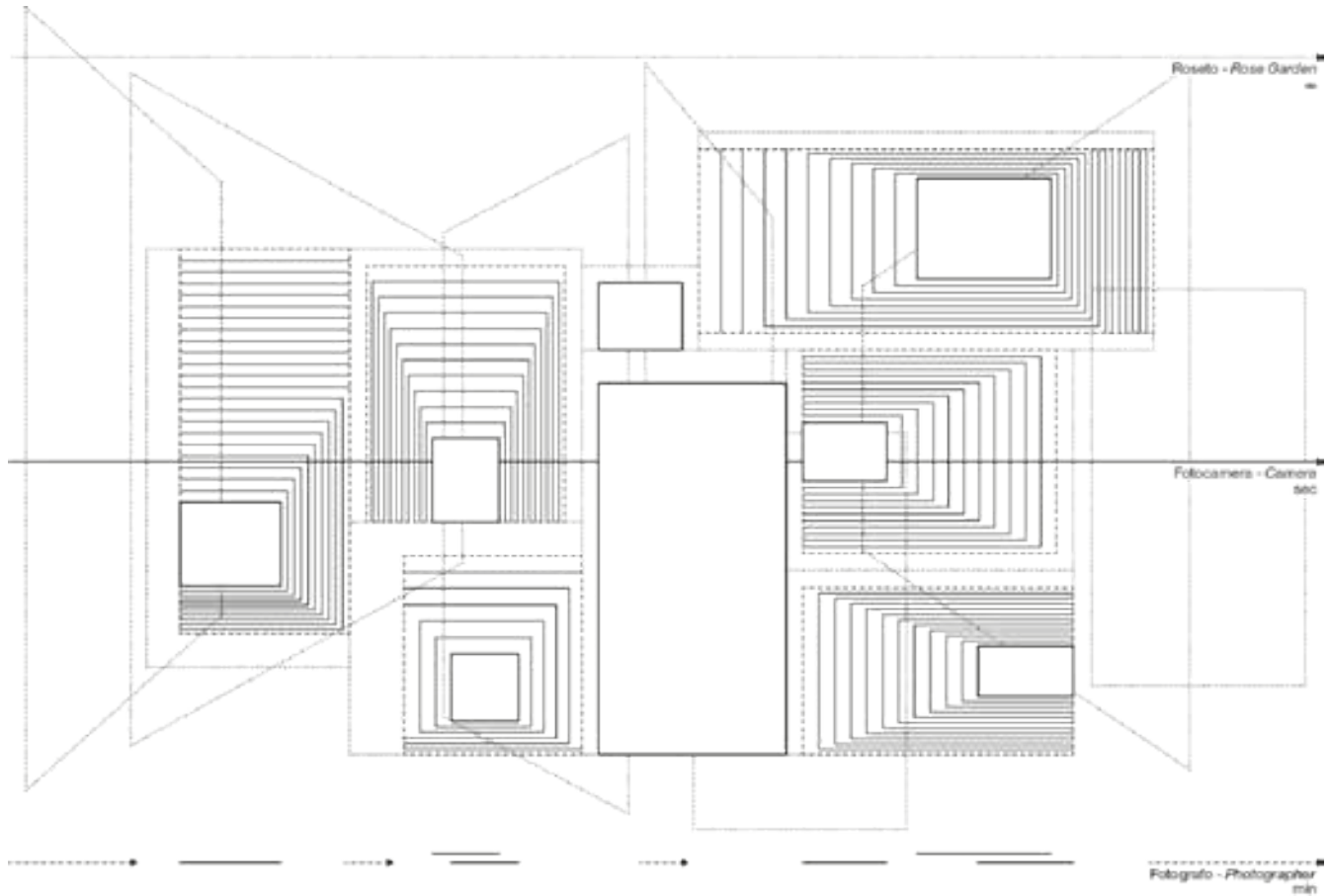
49 Intervista a | Interview with Baptiste Morizot, in M. Neri, *L’uomo non è il re della foresta*, cit., p. 37.

50 *Ibid.*

51 Cfr. | Cf. N. Güttler, *Das Kosmoskop. Karten und ihre Benutzer in der Pflanzengeographie des 19. Jahrhunderts*, Wallstein, Göttingen 2014.

52 *Ibid.* Dicitura usata dagli storici della scienza per indicare la particolare prospettiva utilizzata da una determinata generazione di ricercatori o in una determinata epoca. | Wording used by science historians to refer to the particular perspective used by a certain generation of researchers, or in a specific period.

53 B. Morizot, *Sulla pista animale*, cit., p. 20.



Incipit di Antonello Frongia

Tra gli iniziali inventori, William Henry Fox Talbot è stato il primo a intuire le potenzialità della fotografia nel tradurre il disegno delle forme naturali. All’inizio degli anni Quaranta è il suo antico istitutore, George Butler, a suggerirgli “a set of photogenic Calotype drawings of Forest Trees, the oak, Elm, Beech, &c. taken, of course, on a perfectly calm day, when there should not be one breath of wind to disturb and smear-over the outlines of the foliage”¹. Nelle fotografie riprese nella propria tenuta di Lacock Abbey – come ad esempio la monumentale *An Oak Tree in Winter*, dell’inverno 1842-1843² – e in altre coeve che si aprono all’estensione di un bosco³ o si concentrano su singole parti⁴, Talbot concettualizza alcune domande che verranno riprese e rinnovate da generazioni di fotografi destinati a ritrovare la vita ordinaria della natura nelle pieghe della città moderna e del territorio urbanizzato. È possibile ridurre l’esperienza del paesaggio naturale a un singolo punto di vista, a una sola inquadratura? La fotografia, sistema di misurazione prospettica e architettonica, registra oppure “costruisce” l’ordine spaziale della natura? Quale legame unisce il tempo apparentemente immobile della vita naturale, il tempo del lavoro fotografico, il tempo aperto dello spettatore? E se la fotografia è per definizione scrittura di luce, non è ogni ripresa nella luce del giorno una fotografia della natura?

Allo stesso tempo rappresentazione dell’esterno e traccia di una riflessione performativa, la serie fotografica può registrare minimi movimenti reciproci del corpo, del pensiero e delle cose. Lontano da consolatorie immersioni naturalistiche, il fotografo interroga i cicli e la materia delle stagioni, procede per frammenti, saggia le distanze e la luce, spezza e ricompone l’orizzonte, sollecita metafore e visioni sul senso più ampio del luogo, della geografia e dell’Antropocene.

1 Lettera | Letter ms, George Butler a William Henry Fox Talbot, 25 marzo | March 1841, London, The British Library, Manuscripts-Fox Talbot Collection, no. 4226, <http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptDocnum.php?docnum=4226>, consultato il | accessed 03/04/2020.

2 W.H.F. Talbot, *An Oak Tree in Winter*, 1842-1843, negativo su carta | negative print, 19,5 × 16,6 centimetri | centimetres. London, The British Library, Talbot Photo 1(97), <https://talbot.bodleian.ox.ac.uk/search/catalog/artifact-3341>, consultato il | accessed 03/04/2020.

3 Idem, *Trees and Reflections, Lacock Abbey*, c. 1843, carta salata | salted paper, 16,4 × 19,2 centimetri | centimetres. Washington DC, National Gallery of Art, 2018.6.2, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.212101.html>, consultato il | accessed 03/04/2020.

4 Idem, *An Aged Red Cedar in the Grounds of Mount Edgcumbe*, c. 1843, carta salata | salted paper, 18,5 × 22,5 centimetri | centimetres. London, The British Library, Talbot Photo 2(231), <https://talbot.bodleian.ox.ac.uk/search/catalog/artifact-3991>, consultato il | accessed 03/04/2020.







- 174 – 183 [Liz Flyntz](#)
Ant Farm's Visions for 2020: A Wilderness of Tomorrows
Visioni di Ant Farm per il 2020. Una natura selvaggia
del domani
- 184 – 189 [Francesca Santamaria](#)
Abitare il Real Bosco di Capodimonte
Inhabiting the Real Bosco of Capodimonte

Ant Farm's Visions for 2020: A Wilderness of Tomorrows

Liz Flyntz

Visioni di Ant Farm per il 2020. Una natura selvaggia del domani



Ant Farm, *2020 Vision*, 1973. Exhibition entrance sign with key dates | Targa d'ingresso alla mostra con le date chiave: 1939, 1955, 1984, 2020. 1972. Courtesy Chip Lord.

Looking into the 'future' from the past, drawing on old sources as to what that future – our present moment – would be. They use for example the rosy vision of 'technology as savior' in a subversive way. — Thomas H. Garver, *Can Man Control Technology's Domination of Nature*, 1973

1973: *Energy Crisis*

20/20 Vision, an exhibition developed by the pioneering media art and experimental architecture group Ant Farm, opened in the winter of 1973, in the midst of a fuel crisis¹ that saw gas prices quadruple², and eventually ended the dominance of the American auto industry³. The 1973 fuel crisis was centered around the position of the US as a major oil importer, totally reliant on foreign stocks to feed a growing demand for energy to power huge gas-guzzling automotive engines, and a growing, increasingly tech-dependent population running domestic appliances, factories, commerce, and offices. In 1973 OPEC (Organization of Petroleum Exporting Countries)⁴ embargoed oil exports to the US, causing almost immediate inflation in oil prices, followed by fuel rationing, long lines for gasoline, and in some areas, a forgoing of traditional Christmas lights⁵. Ant Farm presented *20/20 Vision* against this backdrop of energy anxiety, further highlighted by the fact that the exhibition was hosted at the Contemporary Arts Museum Houston, in the center of the city that is the 'epicenter of the U.S. oil industry'⁶. These political and economic circumstances formed the first hints that the era of post-WWII US domination of industrialization, technology, and colonialist expansion

- ¹ History.com, A&E Television Networks, *Energy Crisis (1970s)*, 30 August | agosto 2020, www.history.com/topics/1970s/energy-crisis, accessed | consultato il 30/04/2020.
- ² M. Corbett, *Oil Shock of 1973-1974*, in US Federal Reserve, *Federal Reserve History*, www.federalreservehistory.org/essays/oil-shock_of_1973_74, accessed | consultato il 30/04/2020.
- ³ T.H. Klier, *From Tail Fins to Hybrids: How Detroit Lost Its Dominance of the U.S. Auto Market*, in "Economic Perspectives", vol. 33, no. 2, 2009.
- ⁴ Office of the Historian, Foreign Service Institute, *Oil Embargo, 1973-1974*, in *MILESTONES: 1969-1976*, U. S. Department of State, history.state.gov/milestones/1969-1976/oil-embargo, accessed | consultato il 30/04/2020.

Guardano al "futuro" dal passato, attingendo ad antiche fonti per capire ciò che il futuro – il nostro momento presente – sarebbe stato. Usano la rosea visione di una "tecnologia salvifica" in modo sovversivo. — Thomas H. Garver, *Can Man Control Technology's Domination of Nature*, 1973

1973: *crisi energetica*

20/20 Vision, mostra concepita da Ant Farm – gruppo sperimentale e innovativo di architettura e arte multimediale – ha aperto i battenti nell'inverno del 1973, nel mezzo di una crisi energetica¹ che ha visto i prezzi del gasolio quadruplicare², mettendo definitivamente fine al dominio dell'industria automobilistica americana³. La crisi energetica del 1973 era dettata dalla posizione degli Stati Uniti come principale importatore di petrolio, dipendente dalle risorse straniere per nutrire sia i potenti motori delle nuove automobili ad alto consumo, sia una popolazione in aumento, sempre più radicata alla tecnologia, agli elettrodomestici, alle industrie, al commercio e agli uffici. Nel 1973, l'Opec (Organizzazione dei Paesi esportatori di petrolio)⁴ impose un embargo su tutte le esportazioni di petrolio verso gli Usa, causando quasi immediatamente un'inflazione dei prezzi dell'oro nero, seguita dal razionamento del carburante, da lunghe file per l'approvvigionamento dello stesso e, in alcune zone, persino dalla rinuncia alle tradizionali luci di Natale⁵. In questo scenario di ansia energetica, Ant Farm ha presentato *20/20 Vision*, mostra messa successivamente in evidenza anche dal fatto di essere stata organizzata all'interno del Contemporary Arts Museum di Houston, nel centro della città considerata "l'epicentro dell'industria

– a straight line of perceived progress and prosperity with highways unfurling across the vast American west, military bases across the world, and rockets launched further and further out of the atmosphere – might be coming to an end. Just a few years prior, the increased rationalization and continual conquering of wildernesses and wastelands both internal and external seemed interminable and unassailable.

The exhibition, variously subtitled as: *An Exhibit of Visions of the Future, A Scan on Tomorrow* and with the query *Can Man Control Technologies [sic] Domination of Nature[?]* was at once a self-curated mini-retrospective of the group's five years of work since their founding in 1968, a critical-futurist research project, and a historical timeline of key moments of future-prognostication that had occurred in the past. The exhibition tagline asks if technology can be controlled before it detrimentally dominates nature, or if instead it has sprung the grasp of its makers, becoming increasingly wild, harmful, and ungovernable. In Ant Farm's alternative futurism, *nature* is the source of reason and order and *technology* is its thrillingly savage antithesis.

1968: *The Origins of Ant Farm*

Ant Farm was founded in 1968 by Doug Michels, recently graduated from Yale's architecture program and Chip Lord, who'd come out of Tulane's architecture school. A subsequent, occasionally rotating, cast includes Curtis Schrieier, Hudson Marquez, Richard Jost, Pepper Mouser, and Douglas Hurr. From 1968-1972 Ant Farm had (amongst other projects) developed a process for

- ⁵ A.H. Malcolm, *Fuel Crisis Dims Holiday Lights*, in "The New York Times", 25 November | novembre 1973, www.nytimes.com/1973/11/25/archives/fuel-crisis-dims-holiday-lights-not-an-enthusiast.html, accessed | consultato il 30/04/2020.
- ⁶ J. Walton, *The U.S. States That Produce the Most Oil*, in "Investopedia", 29 January | gennaio 2020, www.investopedia.com/articles/investing/100515/us-states-produce-most-oil.asp, accessed | consultato il 30/04/2020.

petrolifera statunitense"⁶. Tali circostanze economiche e politiche costituirono le prime avvisaglie del declino di quell'era post seconda guerra mondiale contrassegnata dal dominio statunitense in fatto di industrializzazione, tecnologia ed espansione coloniale. La linea retta di progresso e prosperità percepiti attraverso autostrade dispiegate per tutto il vasto ovest americano, basi militari ovunque nel mondo e missili lanciati sempre più in alto stava forse per giungere alla sua fine. Solo alcuni anni prima, la crescente razionalizzazione e la continua conquista di aree naturali e disabitate, sia all'interno che all'esterno del paese, sembravano interminabili e incontestabili.

La mostra ebbe diversi sottotitoli: *An Exhibit of Visions of the Future, A Scan on Tomorrow* e con l'interrogativo *Can Man Control Technologies [sic] Domination of Nature [?]* fu contemporaneamente una mini-retrospettiva, auto-curata, dei cinque anni di lavoro del gruppo dalla sua fondazione nel 1968, un progetto di ricerca critico/futuristico e una cronologia dei momenti chiave di una previsione del futuro avvenuta nel passato. Lo slogan della mostra si chiedeva se la tecnologia potesse essere controllata prima di riuscire a dominare negativamente la natura o se invece potesse servire a far vacillare la comprensione dei suoi creatori, diventando sempre più selvaggia, dannosa e ingovernabile. Nel futuro alternativo proposto da Ant Farm, *la natura* è fonte di ragione e ordine e *la tecnologia* è la sua feroce antitesi.

1968: *Le origini di Ant Farm*

Il gruppo Ant Farm è stato fondato nel 1968 da Doug Michels, da poco laureatosi alla facoltà di architettura di Yale, e Chip Lord, che usciva all'epoca dalla scuola di architettura di

constructing inflatable structures and published a how-to guide called the *Inflatocookbook*, toured the country in custom mobile video-production studio called the Media Van as part of the *Truckstop Network* tour (‘a network of villages physically dispersed around the country but interconnected by a computer-controlled communications system that allowed a resident to travel between the truck stops as he might between neighborhoods’), designed the art building at Antioch College in Ohio, and designed the House of the Century, a ferro-cement futurist residence.

1972: *TVTV at the RNC/DNC*

In 1972, with the hotly contested Democratic and Republican national presidential nominating conventions fast approaching, the members of Ant Farm were recruited to join TVTV (an acronym for Top Value Television), a sort of early-video supergroup, convened to document the conventions. TVTV was initiated by video collective Raindance who invited others to join. TVTV eventually boasted members of many, if not most, of the video-production collectives working at the time, including Raindance, the Videofreex, and Ant Farm. Collaborators included Raindance members Megan Williams and Michael Shamberg, Videofreex Skip Blumberg, Nancy Cain, Chuck Kennedy, and Parry Teasdale, Ant Farmers Hudson Marquez, Doug Michels, Curtis Schreier, and Chip Lord, and independent video producers Tom Weinberg and Allen Rucker. They descended upon Miami, Florida where both political parties’ presidential nominating conventions were taking place⁸. Over the months of July and August, TVTV shot interviews with politicians, delegates, journalists, protesters, and passers-by as well as documentation of the general atmosphere and happenings on the ground at the conventions. The footage was turned into two documentaries: *The World’s Largest TV Studio*⁹, about the extremely contentious Democratic convention that saw Senator George McGovern nominated, and *Four More Years*¹⁰, about the Republican nominating convention that saw incumbent President Richard Nixon re-nominated. TVTV’s footage from the conventions was eventually aired by the Westinghouse Broadcasting Company¹¹, also known as Group W, and marked the first time that convention reportage by citizens, rather than professional journalists, was aired on a major network¹². Ant Farm contributed their mobile-video production unit the Media Van to these efforts – the Media van became the logo for TVTV, and Ant Farm re-painted the van and added the TVTV logo for the summer.

1972/1973 = *Archival Research for 2020*

Following the chaos of the conventions, Ant Farm got to work on researching *20/20 Vision*, for which they’d secured a fairly generous National Endowment for the Arts grant. The group held an existing fascination with American automobile culture, particularly the enormous, powerful tail-finned Cadillacs and Buicks of the 50s and 60s. Doug Michels and Chip Lord gained an invite to the archives at both Ford Motors and General Motors headquarters in Detroit, where they uncovered troves of 8 × 10 glossies of ‘dream car’ designs and ads. Of this research trip, Lord says:

We visited the General Motors archive, and the Ford archives. It was so informal, they just said: “Well, here’s the file cabinet. Go through and pick out the shots you think might be useful”. That yielded a lot of black and white 8 × 10 glossies of ‘Dream Cars’, which I still have. Obviously, the Dream Car was a central focus, which would then be repurposed by Ant Farm for both 1975’s *Media Burn* and 1974’s *Cadillac Ranch*¹³.

Ant Farm’s works continually represent the automobile, but ambivalently – both as a symbol of individualism, techno-optimism, freedom, and mobility and conversely as an avatar of violent destruction and ecological devastation. In *Media Burn* a heavily modded Cadillac is gleefully crashed through a wall of burning televisions, but in

- 7 C. Lord, D. Michels, C. Schreier (eds. | a cura di), *Ant Farm 2020 Vision Calendar*LOG, catalogue | catalogo, self-published | pubblicato in proprio, San Francisco 1973, p. ‘May’.
- 8 D. Boyle, *Subject to Change: Guerrilla Television Revisited*, Oxford University Press, Oxford UK 1997.
- 9 Media Burn, *World’s Largest TV Studio*, in “Media Burn Archive”, 28 October | ottobre 2019, mediaburn.org/video/worlds-largest-rv-studio/, accessed | consultato il 30/04/2020.
- 10 Media Burn, *Four More Years*, in “Media Burn Archive”, 07 October | ottobre 2019, mediaburn.org/video/four-more-years-5/, accessed | consultato il 30/04/2020.
- 11 Wikipedia, *Westinghouse Broadcasting*, in “Wikimedia Foundation”, 17 May | maggio 2020, en.wikipedia.org/wiki/Westinghouse_Broadcasting, accessed | consultato il 30/04/2020.
- 12 Media Burn, *Conventions 72*, in “Media Burn Archive”, 03 August | agosto 2018, mediaburn.org/video/conventions-72-2/, accessed | consultato il 30/04/2020.
- 13 E. Flyntz, interview with | intervista con Chip Lord, 26 March | marzo 2020.

Tulane. Tra i membri che successivamente hanno collaborato, con rotazioni occasionali, si annoverano Curtis Schrieier, Hudson Marquez, Richard Jost, Pepper Mouser e Douglas Hurr. Nel periodo 1968-1972, Ant Farm sviluppò (tra gli altri progetti) un metodo per realizzare strutture gonfiabili, pubblicando una guida pratica intitolata *Inflatocookbook*, e andò in giro per tutto il paese in uno studio mobile personalizzato di video-produzione, chiamato Media Van, parte integrante del tour *Truckstop Network* (“una rete di paesi fisicamente sparpagliati nel paese ma interconnessi da un sistema di comunicazione controllato con il computer che permetteva a un abitante di viaggiare tra le stazioni di servizio come se fosse nel vicinato”). In quegli anni, Ant Farm progettò inoltre il padiglione d’arte dell’Antioch College in Ohio e la House of the Century, una residenza futuristica in ferro cemento.

1972: *TVTV alle convention nazionali dei Democratici/Repubblicani*

Nel 1972, con l’avvicinarsi delle due convention, duramente contestate, dei Democratici e dei Repubblicani, i membri di Ant Farm vennero ingaggiati per unirsi a TVTV (un acronimo per Top Value Television), una sorta di super-gruppo di proto-videoarte giunto a documentare le convention. TVTV era stato lanciato dal collettivo di videoarte Raindance che invitò altri gruppi a unirsi. TVTV vantò, infine, membri di molti, se non quasi tutti, i collettivi di produzione video operanti all’epoca, incluso Raindance, Videofreex e Ant Farm. I collaboratori includevano i membri di Raindance, quali Megan Williams e Michael Shamberg, di Videofreex, quali Skip Blumberg, Nancy Cain, Chuck Kennedy e Parry Teasdale, di Ant Farm, quali Hudson Marquez, Doug Michels, Curtis Schreier e Chip Lord, e produttori indipendenti di video come Tom Weinberg e Allen Rucker. Giunsero a Miami, Florida, dove avevano luogo le convention presidenziali di entrambi i partiti⁸. Nei mesi di luglio e agosto, TVTV filmò interviste con politici, delegati, giornalisti, manifestanti e passanti, documentando anche l’atmosfera generale e ciò che accadeva nelle convention. I filmati divennero poi due documenti: *The World’s Largest TV Studio*⁹, sulla estremamente controversa convention democratica che vide la nomina del senatore George McGovern, e *Four More Years*¹⁰, sulla convention repubblicana che vide la seconda nomina del presidente uscente Richard Nixon. Il materiale girato da TVTV nelle due convention venne infine mandato in onda dalla Westinghouse Broadcasting Company¹¹, nota anche con il nome di Group W, e fu la prima volta in cui il reportage di una convention fatto da comuni cittadini, e non da giornalisti professionisti, fu mandato in onda su una rete importante¹². Ant Farm contribuì a questi tentativi con la sua unità di produzione video mobile, il Media Van – che divenne il logo di TVTV. Così Ant Farm ridipinse il furgone, aggiungendo il logo di TVTV per quella estate.

1972/1973 = *Ricerca archivistica per il 2020*

Dopo il caos delle convention, Ant Farm iniziò a lavorare sulle ricerche per il progetto *20/20 Vision*, per il quale si era assicurato una sovvenzione piuttosto generosa da parte della National Endowment for the Arts. Il gruppo nutriva già un fascino per la cultura automobilistica americana, in particolare per le enormi e potenti Cadillac e Buick degli anni Cinquanta e Sessanta con le loro pinne posteriori. Doug Michels e Chip Lord ottennero l’invito a entrare negli archivi sia della sede generale della Ford che di quelli della General Motors a Detroit, dove scoprirono tesori come foto patinate da 8 × 10 pollici di pubblicità e progetti di “auto da sogno”. A proposito di questo viaggio di ricerca, Lord dice:

Abbiamo visitato l’archivio General Motors e gli archivi Ford. Era tutto così informale, ci hanno solo detto: “Bene, ecco lo schedario. Date un’occhiata e scegliete gli scatti che pensate possano esservi utili”. Ciò ci ha permesso di ottenere diverse foto patinate 8 × 10 in bianco e nero di “Dream Cars”, che ancora posseggio. Ovviamente, la macchina da sogno, oggetto che sarebbe stato poi riutilizzato da Ant Farm sia per *Media Burn* del 1975 che per *Cadillac Ranch* del 1974, era al centro dell’obiettivo.¹³



Ant Farm, *20/20 Vision*, 1973. A row of gas pumps at the entrance to the exhibition, in 1973 the locus of much fuel-price consternation. Above floats the astronaut. | Un’esposizione di pompe di benzina all’entrata della mostra, luogo di grande preoccupazione per i prezzi del carburante nel 1973. Al di sopra è sospeso un astronauta. Courtesy Chip Lord.

Cadillac Ranch a row of aging luxury vehicles are somberly half-buried and left to weather in a patch of desert off the side of the highway. Some of the images collected at GM and Ford were later collaged into the large panels they presented in the *20/20 Vision* exhibition. Other research trips focused on cutting edge image technology, including a visit to the Xerox Research Center in Palo Alto, Walt Disney Studios in Burbank, and to a Computer Graphics studio in Denver where early video synthesizers were being developed. This research phase fed into a flurry of production and material gathering. The poster for the exhibition was ordered from a Globe Poster, a printing company in Baltimore, Maryland that typically produced R&B music promotions and thus had the look of a concert flyer¹⁴. Kohoutek, used in the poster as a sort of subtitle for the exhibition, was the name of a comet that appeared in 1973 (and will not appear again for 75,000 years). Kohoutek¹⁵ was being touted in “Time” magazine as ‘Comet of the Century’¹⁶ but failed to achieve brightness in the night sky, despite the hype. On the poster, we see a picture of the kind of early 1970s gas-guzzler – a Pontiac GTO – currently draining the pockets of American commuters, juxtaposed with a futuristic flying car illustration. Visitors to *20/20 Vision* would enter the Contemporary Arts Museum Houston, a warehouse-like structure shaped like a parallelogram, designed by Gunnar Birkerts, and face a display of real gas station pumps sourced from the major fuel retailers, including regional oil-country heavyweights Exxon and Arco. Above, an astronaut suit floated upside-down from the ceiling. Down the hallway, viewers stood by the side of a kind of ‘road’ marked on the concrete floor. A small parade of vehicles marked the procession of time through the key dates Ant Farm noted in the exhibition catalog/calendar: 1939, 1955, 1984, and 2020. Across the exhibition space were arrayed a series of large collage panels containing schematic drawings, ephemera from previous Ant Farm projects, and archival materials sourced during the resource trips.

20/20 Vision *Flashback: 1939*

The 1939 World’s Fair presented General Motors’ *Futurama: Highways and Horizons* pavilion, which proposed a ‘futuristic’ 1960 America full of multi-lane highways and mega-malls. In their catalog Ant Farm states: ‘Futurama made chillingly accurate predictions of the

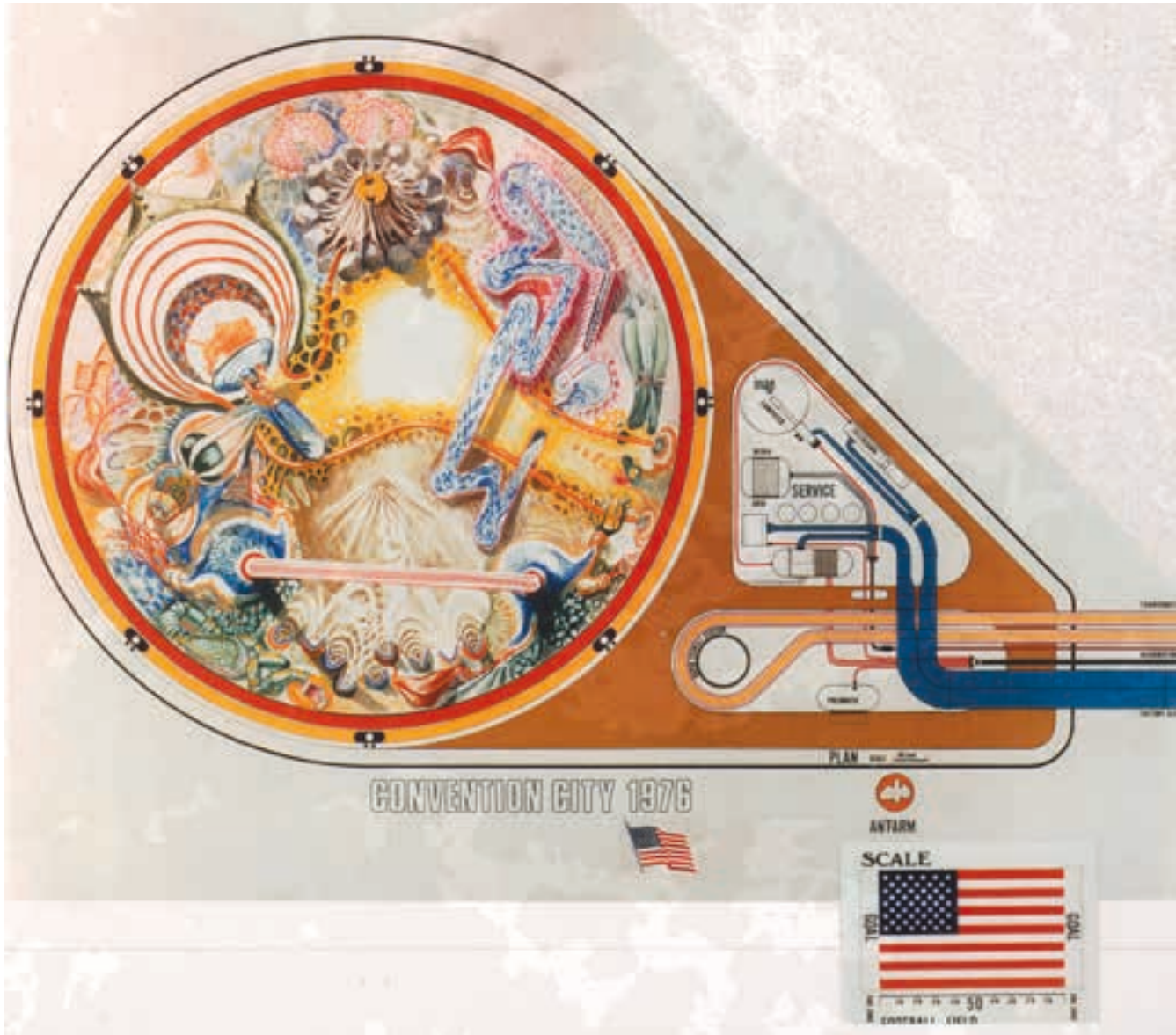


Ant Farm, *20/20 Vision*, 1973. 1959 Cadillac convertible displayed inside *20/20 Vision*. Behind the car the viewer could peer into round portholes that led to the Living Room of the Future, featuring a video feed from the space station Skylab. | Cadillac decapottabile del 1959 esposta in *20/20 Vision*. Dietro l’auto lo spettatore poteva sbirciare negli oblò che conducevano alla Living Room of the Future, con un collegamento video dalla stazione spaziale Skylab. Courtesy Chip Lord.

- 14 Globe At MICA, *History of Globe*, Maryland Institute College of Art, globeatmica.com/history-of-globe/, accessed | consultato il 30/04/2020.
- 15 J. Rao, *How the ‘Comet of the Century’ Became an Astronomical Disappointment*, in “Space.com”, 22 January | gennaio 2020, www.space.com/comet-kohoutek-flop-of-the-century.html, accessed | consultato il 30/04/2020.
- 16 *Special report: Kohoutek: Comet of the Century*, in “Time”, 17 December | dicembre 1973, content.time.com/time/magazine/article/0,9171,908347,00.html, accessed | consultato il 30/04/2020.

Le opere di Ant Farm raffigurano continuamente l’automobile, ma in modo ambivalente: sia come simbolo di individualismo, di tecno-ottimismo, di libertà e mobilità che, di contro, come avatar di distruzione violenta e devastazione ecologica. In *Media Burn* una Cadillac profondamente modificata viene fatta allegramente schiantare contro un muro di televisori in fiamme, mentre in *Cadillac Ranch* una fila di obsoleti veicoli di lusso appare cupamente semiseppolta e abbandonata alle intemperie in un angolo di deserto a lato dell’autostrada. Alcune delle immagini raccolte alla GM e alla Ford sono state successivamente incluse nei grandi pannelli presentati alla mostra *20/20 Vision*. Ulteriori viaggi di ricerca si sono concentrati sulla tecnologia di immagini all’avanguardia, come la visita allo Xerox Research Center di Palo Alto, ai Walt Disney Studios di Burbank e a uno studio di computer grafica a Denver, dove venivano sviluppati i primi sintetizzatori video. Questa fase di ricerca ha incredibilmente alimentato la produzione e la raccolta di materiali. Il poster per la mostra è stato ordinato da Globe Poster, una tipografia di Baltimora, nel Maryland, che di solito si occupava di promozioni musicali di R&B, dandogli, quindi, l’aspetto di un volantino di un concerto¹⁴. Kohoutek, utilizzato nel poster come una sorta di sottotitolo per la mostra, era il nome di una cometa che apparve nel 1973 (e che non apparirà più per altri 75.000 anni). Kohoutek¹⁵ era pubblicizzata sulla rivista “Time” come la “Cometa del secolo”¹⁶ ma non riuscì a regalare luminosità al cielo notturno, nonostante il clamore mediatico. Sul poster, si vede un’immagine di una di quelle automobili dagli alti consumi dei primi anni Settanta – una Pontiac GTO – prosciugare le tasche dei pendolari americani, giustapposta a un’illustrazione futuristica di un’auto volante.

I visitatori di *20/20 Vision* entravano nel Contemporary Arts Museum di Houston, un edificio simile a un magazzino a forma di parallelogramma, progettato da Gunnar Birkerts, e si trovavano di fronte a un’esposizione di vere pompe di benzina provenienti dai principali fornitori di carburante, inclusi i pezzi grossi regionali dello stato del petrolio Exxon e Arco. In alto, una tuta da astronauta fluttuava a testa in giù dal soffitto. In fondo al corridoio, gli spettatori si trovavano ai lati di una sorta di “strada” disegnata sul pavimento di cemento. Una piccola parata di veicoli contrassegnava il passaggio del tempo attraverso le date chiave annotate da Ant Farm nel catalogo/calendario della mostra: 1939, 1955, 1984 e 2020. In tutto lo spazio espositivo era disposta una



Ant Farm, *Convention City 1976*, plan | planimetria. Ink and colored pencil on vellum, detail of the timeline page in the exhibition | China e pastello su vellum, particolare della pagina della cronologia nella mostra *Ant Farm 1968-1978*, Berkeley Art Museum, 2004, drawing by | disegno di Doug Michels and | e Curtis Schreier, 1972. Courtesy University of California Berkeley, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive.

future: eight-lane freeways, giant airports, and multi-level pedestrian malls. It was indeed a stunning achievement and the highlight of the New York fair, yet when we look back at it today, in style and fashion it betrays its origin in the year 1939¹⁷. Inside the exhibition, the year 1939 was represented by a classic 1937 Cord Model 812 Custom Berline sedan, borrowed from a local collector. The Cord – a menacing looking vehicle that looks like a cartoon gangster getaway car – represented the apex and the demise of the Cord company, which ceased production in 1937. Visions of the future presented in the World’s Fairs referenced in *20/20 Vision* are relentlessly technocratic and orderly. Major corporations, like GM and Dupont, presented visions of domestic and public life alike governed by rational systems of automation. By 1973, with the ongoing and unpopular war in Vietnam and an emergent fuel crisis, the cracks in these prognostications were starting to show.

20/20 Vision Flashback: 1955
1955, epitomized the absolute height of the American auto industry, and also boasted the rise of the tailfin, the classic

17 C. Lord, D. Michels, C. Schreier (eds. | a cura di), *Ant Farm 2020 Vision CalendarLOG*, cit., p. ‘February’.

serie di grandi pannelli collage contenenti disegni schematici, memorabilia di precedenti progetti di Ant Farm e materiali d’archivio reperiti durante viaggi di ricerca.

Flashback di 20/20 Vision: 1939
L’esposizione universale del 1939 presentò il padiglione della General Motors: *Futurama: Highways and Horizons*, che proponeva un’America “futuristica” del 1960 piena di autostrade a più corsie e mega centri commerciali. Nel suo catalogo Ant Farm dichiara: “Futurama ha reso previsioni incredibilmente accurate del futuro: autostrade a otto corsie, aeroporti giganti e centri commerciali pedonali a più livelli. È stato davvero un risultato straordinario e il culmine della fiera di New York, ma se lo riguardiamo oggi, lo stile e la moda tradiscono la sua origine nell’anno 1939”¹⁷. All’interno della mostra, l’anno 1939 venne rappresentato da una classica berlina Cord Model 812 Custom Berline del 1937, presa in prestito da un collezionista locale. La Cord, un veicolo dall’aspetto minaccioso che sembra un’auto usata per la fuga dai gangster dei cartoni animati, rappresentò l’apice e la fine della società Cord, che cessò la sua produzione nel 1937. Le visioni del futuro presentate nelle fiere

1950s car-design flourish. Ant Farm’s catalog describes 1950s car culture: ‘A person could get anything from the driver’s seat: Drive-in movies, drive-in restaurants, drive-in liquor stores, drive-in banks, and even drive-in churches all catered to this new culture on wheels’¹⁸. The emblem of 1955 in the exhibition was a 1959 Series 62 Cadillac convertible, white with a cherry red interior and very prominent tailfins, representing the apex of the styling dominated American auto industry.

1976
While not represented as a ‘key date’ in Ant Farm’s original conception for *20/20 Vision*, 1976 – a mere four years from the opening date of the exhibition – represented the most near-term prognostication the group engaged in for the show. 1976 would prove to be a key year in US politics. It was both the bicentennial of the country’s founding in 1776 and the year that the Democratic Party, led by Jimmy Carter, was to take back the White House from the Republicans, recently disgraced by the Watergate affair and President Nixon’s subsequent resignation. During the planning of the *20/20 Vision* exhibition in early 1973, the Watergate trials were ongoing and prominent in the news. As part of TVTV, Ant Farm had attended and documented the Democratic and Republican National Conventions that led to Nixon’s election in 1972. There they witnessed a Democratic party in conflict and disarray, and a Republican party determined to maintain a status quo that included both the ongoing Vietnam War and a policy of US foreign intervention that led to the fuel crisis mentioned earlier in this essay.

The Democratic Convention TVTV tape is called The World’s Largest TV Studio. The tape is kind of chaotic and messy, which was a reflection of what the convention was like for the Democrats. The Republican convention was re-nominating Richard Nixon – that was an orchestrated TV event in which there were, for example, groups of ‘Young Republicans’ for Nixon who were like the Make America Great Again people today.¹⁹

Based on their TVTV experience, Ant Farm developed a vision for how the process of democratic decision making could be improved through architecture. *Convention City* was presented as a prototype for how future nominating conventions could be run. The dome-enclosed models of *Convention City* bear a passing resemblance to Buckminster Fuller’s *Dome Over Manhattan*, albeit located in the middle of the Texas desert. Developed during a workshop for architecture students at Rice University conducted by Curtis Schreier and Doug Michels in 1972, *Convention City* presents a location for the political game of representational politics to be played in a controlled environment, and beamed via satellite to spectators all over the world. In the center of the convention floor, a football-field sized television screen in the shape of the United States would allow delegates instant visual feedback. Spectators at home would be connected to the action via “Two way cable TV” which ‘connects Convention City to millions of American homes allowing the viewer at home to participate actively in the political process without leaving his living room’²⁰. Politics is acknowledged as a serious, ceremonial game, maybe similar to the ancient Mayan ballgame: not without humor, though often resulting in devastating consequences.

Maybe the person who should run for President and Vice President, would be the winners of a giant dog-em-car race along a course which might include representations of all the problems that America has to solve. How you race through this thing, or whether you smash an enemy or whether you lift up an honored ideal would determine how many points you get toward being the candidate for that party. We figured it was entirely a game, and designed it that way.²¹

Are contemporary politics really just a TV game show? If that’s the case then it might be best to hold the national political conventions in a custom-designed TV studio for maximum public interest.²²

18 *Ibid.*, p. ‘March’.
19 E. Flyntz, interview with | intervista con Chip Lord, 26 March | marzo 2020.
20 C. Lord, D. Michels, C. Schreier (eds. | a cura di), *Ant Farm 2020 Vision CalendarLOG*, cit., p. ‘July’.
21 E. Flyntz, interview with | intervista con Curtis Schreier, 30 March | marzo 2020.
22 Ant Farm, *Convention City*, press release | comunicato stampa, Rice University-School of Architecture, 1972.

mondiali, a cui si fa riferimento in *20/20 Vision*, sono implacabilmente tecnocratiche e disciplinate. Le grandi aziende, come GM e Dupont, presentavano visioni della vita domestica e pubblica governate allo stesso modo da sistemi razionali di automazione. Nel 1973, con l’impopolare guerra in Vietnam e un’emergente crisi dei carburanti, cominciavano a manifestarsi le crepe presenti in questi pronostici.

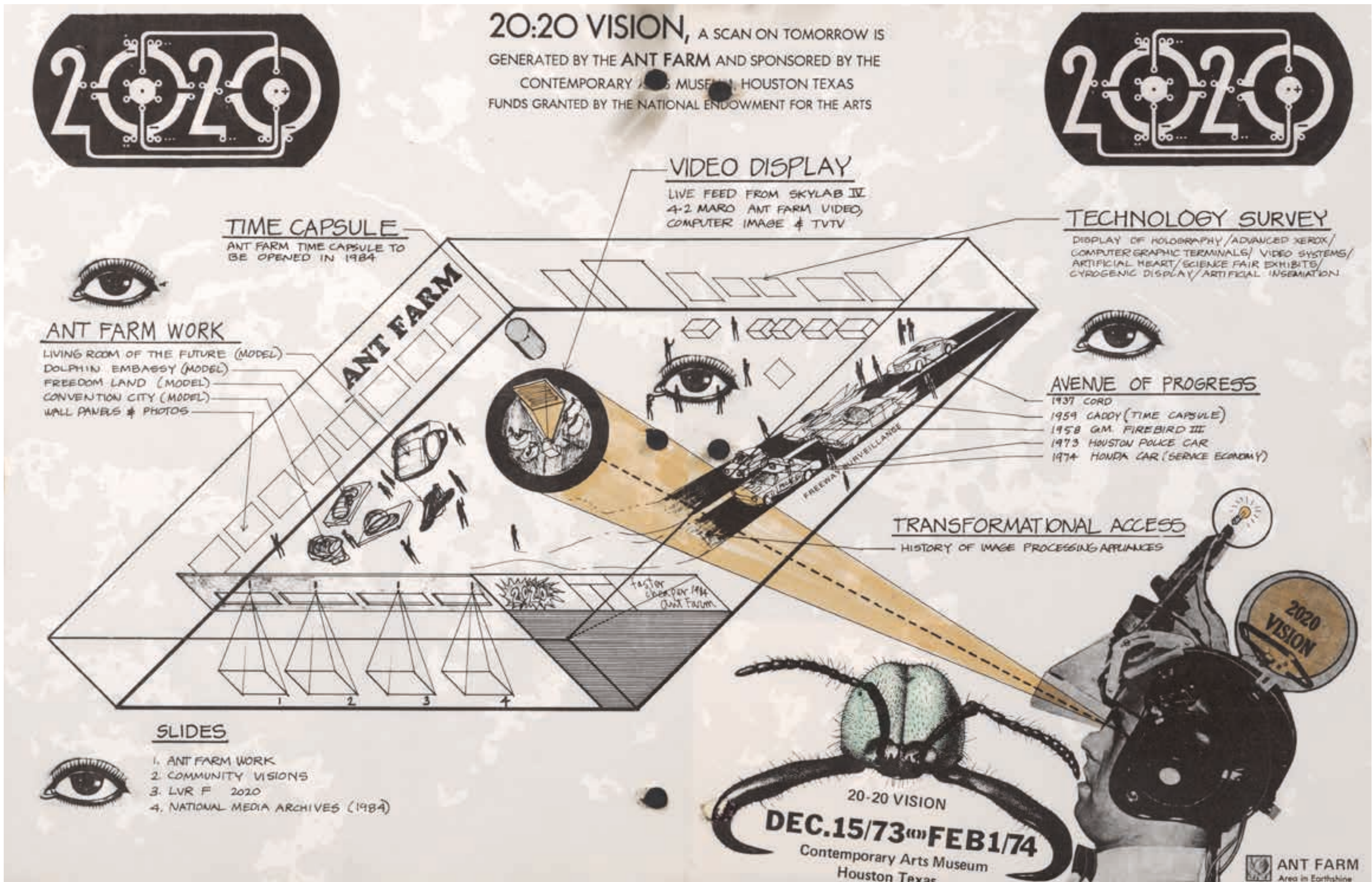
Flashback di 20/20 Vision: 1955
Il 1955 incarnava l’apice assoluto dell’industria automobilistica americana e vantava anche l’ascesa delle “pinne”, il classico design automobilistico degli anni Cinquanta. Il catalogo di Ant Farm descrive così la cultura automobilistica degli anni Cinquanta: “Una persona poteva avere qualsiasi cosa dal sedile del conducente: film drive-in, ristoranti drive-in, negozi di liquori drive-in, banche drive-in e persino chiese drive-in: tutto veniva offerto in questa nuova cultura su quattro ruote”¹⁸. L’emblema del 1955 nella mostra era una Cadillac decapottabile Serie 62 del 1959, bianca con interni rosso ciliegia e pinne posteriori molto prominenti, ovvero l’apice dello stile che ha dominato l’industria automobilistica americana.

1976
Sebbene non definita come “data chiave” nella concezione originale di Ant Farm per *20/20 Vision*, il 1976 – a soli quattro anni dalla data di apertura della mostra – ha rappresentato la previsione più a breve termine inclusa dal gruppo nell’evento. Il 1976 si sarebbe rivelato un anno chiave per la politica statunitense. Fu sia il bicentenario della fondazione del paese, avvenuta nel 1776, che l’anno in cui il Partito Democratico, guidato da Jimmy Carter, si sarebbe ripreso la Casa Bianca dalle mani dei Repubblicani, caduti recentemente in disgrazia grazie all’affare Watergate e alle successive dimissioni del presidente Nixon. Durante la pianificazione della mostra *20/20 Vision* all’inizio del 1973, il processo per il Watergate era in corso e al centro di tutte le notizie. Come parte di TVTV, Ant Farm aveva partecipato e documentato le convention nazionali dei Democratici e dei Repubblicani che portarono all’elezione di Nixon nel 1972. Lì, il gruppo si trovò ad assistere a un Partito Democratico in conflitto e allo sbandò, e a un Partito Repubblicano determinato a mantenere uno *status quo* che prevedeva per gli Stati Uniti sia la guerra in Vietnam ancora in corso che una politica interventistica che portò alla crisi energetica menzionata in precedenza.

I filmati di TVTV della convention democratica presero il nome di *The World’s Largest TV Studio*. Il filmato è alquanto caotico e disordinato, il che rifletteva la convention dei Democratici. La convention repubblicana vedeva una seconda nomina per Richard Nixon, un evento televisivo orchestrato in cui c’erano, ad esempio, gruppi di “giovani repubblicani” per Nixon che apparivano come coloro che oggi fanno parte del movimento Make America Great Again.¹⁹

Sulla base dell’esperienza con TVTV, Ant Farm sviluppò una visione su come poter migliorare il processo decisionale democratico attraverso l’architettura. *Convention City* venne presentato come un prototipo per poter gestire le future convention. I modelli racchiusi in una cupola di *Convention City* hanno una vaga somiglianza con il *Dome Over Manhattan* di Buckminster Fuller, sebbene collocati nel bel mezzo del deserto del Texas. Sviluppato durante un workshop per studenti di architettura, condotto da Curtis Schreier e Doug Michels nel 1972 presso la Rice University, *Convention City* presenta il luogo adatto per giocare la partita della rappresentanza politica in un ambiente controllato, trasmessa via satellite agli spettatori di tutto il mondo. Al centro della sala congressi, uno schermo televisivo delle dimensioni di un campo da calcio a forma di Stati Uniti consentirebbe ai delegati un feedback visivo immediato. Gli spettatori a casa sarebbero collegati a quello che succede tramite la “TV via cavo bidirezionale” che “collega Convention City con milioni di case americane consentendo allo spettatore a casa di partecipare attivamente al processo politico senza lasciare il proprio soggiorno”²⁰. La politica diventa così un gioco serio

Liz Flyntz	180	Vesper Wildness	Archivi Archives	181	Vesper Nella selva
Having grown up with technology’s fall-out, Ant Farm works to utilize technology to unite disparate facets of life into a new urbanism. CONVENTION CITY reunites people by moving them out of their cards and into new relationships, one with the other, under massive structures more regional than architectural, made possible only through technology. These visions suggest Buckminster Fuller and Paolo Soleri, but Ant Farm’s are more chaotic and a little dirtier, and perhaps all the more interesting for it.²³	23 T.H. Garver, <i>Can Man Control Technology’s Domination of Nature</i>, reproduced in riprodotto in <i>Ant Farm Timeline</i>, from 4*2 Maro book proposal dalla proposta del libro per 4*2 Maro, Ant Farm Archive, University of California Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, 2005.14.243; also reproduced in riprodotto anche in <i>Ant Farm Timeline</i>, in F.D. Scott, <i>Living Archive 7: Ant Farm. Allegorical Time Warp: The Media Fallout of July 21, 1969</i>, Actar, Barcelona 2008, p. 251. 24 C. Lord, D. Michels, C. Schreier (eds. a cura di), <i>Ant Farm 2020 Vision Calendar</i>LOG, cit., p. ‘July’. 25 <i>Ibid.</i>, p. ‘November’.	e solenne, simile forse all’antico gioco della palla dei Maya: non senza umorismo, anche se spesso destinato a dare luogo a conseguenze devastanti. Forse coloro che dovrebbero candidarsi alla carica di presidente e vicepresidente sarebbero i vincitori di una gigantesca corsa di autoscontro lungo un percorso che prevede le rappresentazioni di tutti i problemi che l’America deve risolvere. Il modo in cui si affronta la gara, o se si colpisce rovinosamente un avversario o se si riporta una vittoria schiacciante, corrisponderebbe poi al numero di punti ottenuti per divenire il candidato di quel partito. Lo avevamo interamente concepito come un gioco e in questo modo lo avevamo progettato.²¹ La politica contemporanea è davvero solo un gioco televisivo? Se così fosse, allora sarebbe meglio organizzare le convention politiche nazionali in uno studio televisivo progettato su misura per ottenere un maggior interesse pubblico.²² Cresciuto con la ricaduta della tecnologia, Ant Farm opera al fine di utilizzare la tecnologia per unire i diversi aspetti della vita in una nuova urbanizzazione. <i>Convention City</i> riunisce le persone spostandole fuori dai loro confini e verso nuove relazioni, le une con le altre, sotto imponenti strutture, più regionali che architettoniche, rese possibili solo per mezzo della tecnologia. Queste visioni rimandano a Buckminster Fuller e Paolo Soleri, ma quelle progettate da Ant Farm sono più caotiche e un po’ più grezze, e forse proprio per questo particolarmente interessanti.²³ <i>Flashforward di 20/20 Vision: 1984</i> Il classico distopico di Orwell è stato l’ispirazione per il primo pit-stop di Ant Farm nel futuro. Il 1984, undici anni più avanti nel futuro rispetto al 1973, fu rappresentato nella mostra dal Media Van, a tutti gli effetti un modello di Chevrolet del 1971, ma personalizzato, munito di tecnologia video e dotato di un aspetto di “sorveglianza totale” dall’esterno. Il Media Van era un’incarnazione perfetta per il 1984, che rappresentava un futuro tecnologicamente connesso in cui la cultura automobilistica degli anni Cinquanta veniva soppiantata dalla tecnologia delle comunicazioni. IBM, Xerox, Bell Labs sono già abitualmente noti, quanto lo sono la GM o la Ford, come sistemi di gestione delle informazioni che iniziano a soppiantare l’automobile, divenendo il settore più importante della nostra industria. Il <i>picture phone</i>, la telecopiatrice della Xerox, la TV via cavo bidirezionale e le reti informatiche potrebbero diventare le nostre autostrade di domani. Con queste idee in testa, Ant Farm ha elaborato progetti per una nuova mobilità.²⁴ <i>Flashforward di 20/20 Vision: 2020</i> Ant Farm ha rappresentato il 2020 come un futuro, lontano ben 47 anni, con un rover lunare preso in prestito, in una specie di colpo di stato artistico/eseempio di diplomazia scientifica, dal vicino centro spaziale Mission Control della NASA di Houston. Il rover lunare (denominato anche Lunar Roving Vehicle) fu realizzato per gli atterraggi lunari dell’Apollo 15, 16 e 17, e funzionava a batteria piuttosto che con un motore a combustione interna alimentato a benzina. Nel cuore della crescente crisi energetica del 1973, un veicolo alimentato a batteria sembrava improvvisamente una prospettiva avvincente. Anche il “veicolo” finale (in realtà un modello fisso in fibra di vetro su montanti) all’interno dello spettacolo sembrava rivolto al futuro. <i>Kohoutek</i>, chiamato anche <i>The Dollhouse of the Future</i>, era un modello su scala casa di Barbie di una futura casa/fattoria/veicolo. Le “case del futuro”, vetrine di nuove tecnologie e innovazioni all’avanguardia, erano un elemento comune delle esposizioni universali del XX secolo, tra cui le <i>Homes of Tomorrow</i> dell’Esposizione Universale di Chicago del 1933 e la <i>Home of the Future</i> della Monsanto del 1957, realizzata in plastica ed esposta a Disneyland.	26 E. Flyntz, interview with intervista con Chip Lord, 26 March marzo 2020.	<i>Kohoutek</i> è uno spazio abitativo comunitario sotto forma di modello che riproduce le immagini di vita di un presunto anno 2020. <i>Kohoutek</i> esiste in un ambiente urbano che non ha un contesto permanente, libero di teletrasportarsi in modo casuale. Biologia e tecnologia si sono fuse per dare alla <i>Doll House of the Future</i> una specie di ghiandola di sorveglianza post-privacy che è in parte congegno meccanico e in parte organismo vivente che monitora il processo evolutivo per il bene di tutta l’umanità. La colonia tutta femminile di Barbi [sic] ha ogni comodità e comfort, sia reali che immaginari. La procreazione semplificata è possibile accedend alla banca del seme per esperimenti evolutivi avanzati. Tutta l’intelligenza è incentrata sulla Banca del Cervello, una sintesi biotecnologica di tessuto cerebrale vivente intrecciato con amplificatori elettronici. Alla fine si scopre che tutto è controllato da insetti dominatori, i veri vincitori evolutivi.²⁵ La <i>Dollhouse of the Future</i>, costruita in fibra di vetro e modellata a mano, aveva un “tetto” automatizzato funzionante – in realtà, un tettuccio di una decaportabile – che si poteva utilizzare per coprire e scoprire la casa di bambole. Le bambole erano gli abitanti della casa ma condividevano lo spazio con formiche giganti, che in realtà avevano il controllo dell’intero apparato attraverso una “ghiandola di sorveglianza”, e allevavano le bambole come nutrimento. Sebbene la struttura della <i>Dollhouse of the Future</i> fosse costruita utilizzando tecniche di modellazione del corpo macchina, era una struttura statica, bilanciata su montanti pensati per farla apparire come se stesse librandosi in volo. “La <i>Doll House of the Future</i> presentava immagini tridimensionali di vita in un futuro controllato dai dati”²⁶. La <i>Dollhouse of the Future</i>, in breve, profetizza un futuro in cui tutti gli aspetti della vita umana, inclusa la procreazione, sono tecnologicamente controllati. Le circostanze di una tale esistenza sembrano piuttosto sfarzose, senza alcuna preoccupazione per il cibo, i vestiti o l’alloggio. Tuttavia, i benefici finali di un ecosistema così strettamente controllato sono sfruttati appieno da una classe tecnologica rigidamente gerarchica e disumana che acquista valore “allevando” i bisogni biologici ed emotivi umani. Ant Farm ha utilizzato <i>20/20 Vision</i> come opportunità per riesaminare la visione del futuro dal passato. Mentre il XX secolo si avvicinava al ventennio finale, il gruppo presentava alcune delle sue previsioni per il futuro. Le visioni di prosperità scelte accuratamente tra il 1939 e il 1955 offrono una prospettiva brillante su un’evoluzione ordinata in cui tecnologia e movimento sono superiori, più veloci, più numerosi, alimentati da flussi infiniti di carburante. Nel 1973, per la prima volta, ci si rese conto che forse il flusso di petrolio non era inesorabile e interminabile. Allo stesso modo, il futuro della politica democratica e della tecnologia della comunicazione forse non avrebbe fatto parte di una storia di progresso perpetuo e di crescente prosperità e libertà. Le previsioni di Ant Farm erano, nella migliore delle ipotesi, ambivalenti: il futuro è senza dubbio tecnologicamente più avanzato, ma non è chiaro se questo avanzamento nei sistemi sia al servizio dell’umanità o produca cicli di informazioni infiniti per perpetuare ed espandere i sistemi stessi. La marcia costante e prevedibile del “progresso” iniziò a sfaldarsi in una selva: molteplici percorsi ramificati e linee temporali che si dispiegano in visioni di un potenziale futuro che includeva scene cupe fatte di sorveglianza statale, politica cinica di acrobazie da spettacolo e crisi ecologica. Se l’America degli anni Cinquanta pensava di essere il migliore dei mondi possibili, seguendo un percorso diretto a una società ideale distribuita però a livello globale, <i>20/20 Vision</i> presentò una serie di scorci in mondi alternativi, quelli in cui i percorsi da seguire conducevano a futuri meno deterministici e spesso meno rosei. Ogni aspetto della cultura americana – automobili, sorveglianza, esercito, corsa allo spazio, istruzione e persino agricoltura – è visto attraverso un prisma che infrange quell’arco deterministico di progresso verso una diversa visione del futuro.	



Ant Farm, *20/20 Vision* exhibition diagram | diagramma della mostra. Offset printing and ocher marker on paper, | Stampa offset e pennarello ocre su carta, drawing by | disegno di Ant Farm (Doug Michels and | e Chip Lord), 1973. Courtesy University of California Berkeley, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive.

Inhabiting the Real Bosco
of Capodimonte

1 *Il Real Bosco di Capodimonte da sito reale a parco pubblico* Il Real Bosco di Capodimonte, con i suoi 134 ettari, è tra i parchi urbani più ampi d'Europa, nonché il più grande polmone verde di Napoli, una delle città più densamente popolate d'Italia. L'unicità paesaggistica e storica del Real Bosco – perfetto esempio di bene architettonico e ambientale – è stata riconosciuta anche dall'Unesco che nel 2011 lo ha incluso nel perimetro del centro storico di Napoli, già dichiarato patrimonio dell'umanità nel 1995. La dimensione selvaggia connota il parco sin dalla sua fondazione nel 1735 come riserva di caccia per il sovrano Carlo di Borbone. Nel periodo borbonico il sito venne arricchito da masserie e impianti di produzione manifatturiera e ortofrutticola, nonché da statue, giardini recintati e scorci panoramici¹. Il parco ha dunque sempre assommato più funzioni e mostra ancora oggi un'alternanza di scenari: viali alberati, ampie praterie, scose aree boschive e diciassette edifici storici. Alla sua apertura al pubblico nel 1952 fu affidato alla gestione della Soprintendenza, mentre dal 2014 è stato accorpato al museo autonomo di Capodimonte.

La storia di questo complesso dallo statuto ambiguo, in bilico tra selva di periferia, giardino storico e verde pubblico, racconta del conflitto tra le esigenze materiali dei suoi fruitori e quelle di tutela di un bene comune, della tensione continua tra uomo e ambiente all'interno di un bosco urbano. Inoltre, fino a pochi anni fa, Capodimonte nel contesto cittadino incarnava sia il luogo della natura che quello della marginalità sociale. Ripercorrendo la parabola recente del Bosco – inteso come spazio naturale, istituzionale e sociale – si potranno leggere in filigrana le vicende della città, ma anche le novità emerse

¹ Per la storia del sito reale si veda | For the history of the royal site see F. Capano, *Il sito reale di Capodimonte. Il primo bosco, parco e palazzo dei Borbone di Napoli*, Federico II University Press, Napoli 2017.

1 *The Real Bosco of Capodimonte from Royal Site to Public Park* The Real Bosco of Capodimonte, with its 134 hectares, is among the largest urban parks of Europe, as well as the biggest green area of Naples, one of the most densely populated cities in Italy. Its historical and landscape uniqueness – a perfect example of architectural and environmental heritage – has been also officially recognised. In 2011, indeed, UNESCO included the Real Bosco in the perimeter of the historic centre of Naples, which had been already declared a World Heritage Site in 1995. A wild dimension characterises the park since 1735, when it was founded as a hunting reserve for the king Charles of Bourbon. During the Bourbon period, the site was enriched with large farms, production plants and fruit and vegetable farms, as well as statues, fenced gardens and panoramic viewpoint¹. Therefore, the park has always combined multiple functions and still shows an interplay of scenarios today: tree-lined avenues, large grasslands, steep wooded areas and seventeen historic buildings. At its opening to the public, in 1952, it was entrusted to the Superintendency management, while since 2014 it has been unified with the autonomous Museum of Capodimonte.

The history of this area in its ambiguous state, hanging in the balance between a suburban sylvia, an historic garden and public greenery, tells us about the conflict between the material needs of its users and the necessity to protect a common good; the continuous tension between humans and environment within an urban woodland. Moreover, until a few years ago, Capodimonte embodied both a place of nature and a place of social marginality within the city context. While retracing the recent history of the Real Bosco, intended as a natural, institutional and social space, we will be able to become aware of the city's events in detail, as well



Uno scorcio del campo profughi, | A view of the refugee camp, 1947.
Courtesy Archivio Riccardo Carbone.

nella gestione dei beni ambientali. Per far ciò, occorrerà attingere ad archivi pubblici e privati e interrogare fonti eterogenee, inclusa la cronaca giudiziaria e giornalistica, nonché – dove possibile – le memorie familiari e personali delle comunità che lo hanno attraversato.

2 *Il campo di raccolta profughi* Nell'immediato dopoguerra Capodimonte era una risorsa a disposizione: mentre gli abitanti del quartiere ne ricavano legna e piante commestibili, gli Alleati, entrati a Napoli nel 1943, vi avevano attrezzato un'area deposito, edificando alcune baracche in lamiera su piazzole in cemento armato e installando un sistema aereo di linee elettriche e telefoniche. Nel 1947 il governo italiano convertì questi spazi nel più grande centro di raccolta profughi di Napoli, per ospitare centinaia di esuli provenienti dalle regioni di Fiume, Istria e Dalmazia. L'area, che venne chiusa al pubblico, consisteva di unità abitative e spazi comuni come documentano i servizi fotografici del fotoreporter napoletano Riccardo Carbone, oggi conservati presso l'omonimo archivio. Al Ministero dell'Interno giace la documentazione riguardante il campo profughi, ma non le storie dei suoi abitanti, per le quali in anni recenti sono state avviate delle campagne di recupero e riattivazione della memoria promosse soprattutto dalle associazioni degli esuli².

Quando, nel 1952, un accordo tra il Demanio e il Comune di Napoli stabilì l'apertura del Real Bosco ai cittadini, il nodo del campo profughi non venne affrontato e le famiglie giuliano-dalmate vi rimasero fino al 1957. Mentre gli esuli lasciavano progressivamente le baracche, spostandosi in soluzioni abitative migliori, esse venivano occupate da nuclei familiari di napoletani indigenti,

² Tra i risultati più creativi di questo processo di recupero della memoria segnaliamo il fumetto di | Among the most creative results of this memory recovery process, see the graphic novel by C. Sansone, A. Tota, *Palacinche. Storia di un'esule fiumana*, Fandango, Roma 2012.

as of the news that came to light from the management of the environmental assets. To do this, it will be necessary to take information from public and private archives and question heterogeneous sources, including the judicial and journalistic reports, as well as – where possible – the family and personal memories of the communities that have inhabited the woods.

2 *The Refugee Camp* In the immediate post-war period, Capodimonte was an accessible asset. While the inhabitants of the neighbourhood obtained wood and edible plants from it, the allies, who entered Naples in 1943, equipped a storage area there, building some sheet metal shacks on reinforced concrete pitches and installing an overhead system of power and telephone lines. In 1947 the Italian government converted these spaces into the largest refugee camp of Naples, to host hundreds of exiles from the regions of Rijeka, Istria and Dalmatia. The area, which was closed to the public, consisted of housing units and common spaces, as documented by the photographic services of the Neapolitan photojournalist Riccardo Carbone, which are now preserved in the eponymous archive. The documentation concerning the refugee camp is kept at the Ministry of the Interior, but not the stories of its inhabitants. In recent years, campaigns for the recovery and reactivation of their memory have been launched, promoted above all by the exiles associations².

In 1952, an agreement between the State Property Office and the Municipality of Naples established the opening of the Real Bosco to citizens. However, the issue of the refugee camp was not addressed, and the Julian-Dalmatian families remained there until 1957. While the exiles gradually left

i quali le abitarono sino allo sgombero definitivo del 1992. D'altronde la città in quei decenni scontava una diffusa povertà e una perenne emergenza abitativa, a dispetto dell'edilizia speculativa che dalla fine degli anni Cinquanta aveva invaso le colline napoletane di complessi residenziali ad alta densità. Soprattutto dopo il terremoto del 1980, il fenomeno delle occupazioni abusive di edifici vuoti, per lo più pubblici, benché pericolanti o in cattive condizioni igienico-sanitarie, era molto diffuso. Di fronte all'incapacità dello Stato e delle istituzioni locali di garantire il diritto alla casa, le soluzioni spontanee dei cittadini erano generalmente tollerate, ad esempio mantenendo attive le utenze. In questo contesto le occupazioni di Capodimonte, pur riguardando la sempiterna tensione tra tutela e uso del bene pubblico e dell'ambiente naturale, riflettevano anche i conflitti sociali che percorrevano febbrilmente la città. Lo spazio dell'ex campo profughi era un luogo oltre le regole: il Comune e la Soprintendenza ne avevano accettato tacitamente la presenza, senza regolarizzarne il funzionamento. Le relazioni erano piuttosto basate sui rapporti di forza tra i rappresentanti delle autorità e gli abusivi. Questi ultimi, nel corso degli anni, realizzarono notevoli lavori di trasformazione e ampliamento delle baracche e degli spazi antistanti, allo scopo di migliorare la propria qualità di vita e soddisfare nuove esigenze. Inoltre, gli occupanti, nell'intento di proteggere lo spazio acquisito, interdissero di fatto l'area alla fruizione pubblica nonché all'ordinaria manutenzione, talvolta mettendo in atto comportamenti prevaricatori.

3. *Tra incuria e marginalità sociale*
La presenza degli abusivi non era l'unico problema che il parco scontava. Il degrado riguardava più in generale il patrimonio arboreo, l'insieme di fontane e sculture vandalizzate, nonché gli edifici storici in parte abbandonati, come testimoniano alcune foto conservate presso la fototeca del Polo Museale della Campania. La manutenzione di Capodimonte dagli anni Ottanta era stata affidata alle cooperative di lavoratori socialmente utili: bacini di manodopera non qualificata – spesso disoccupati di lungo corso ed ex detenuti – cui lo Stato garantiva uno stipendio ma nessuna formazione né progettualità, nell'intento di arginare la povertà e il malcontento sociale post-terremoto. Questi guardiani erano accusati di assenze, nullafacenza e persino di braccanaggio, uccellazione ed estirpazione e vendita di piante. Non deve dunque stupire che, soprattutto tra gli anni Settanta e Novanta, nell'immaginario comune dei napoletani il Bosco di Capodimonte era una giungla irta di pericoli: terra di traffici abusivi, di rapinatori e cani randagi, di prostituzione e scambisti, di spacciatori e tossicodipendenti. Gli anni Ottanta d'altronde videro il vicino quartiere di Scampia trasformarsi in un'enorme piazza di spaccio e il parco, ricco di angoli appartati, era il posto ideale dove comprare e consumare una dose di eroina. Numerosi articoli e inchieste pubblicati sui giornali tra gli anni Ottanta e Novanta³ descrivono questa situazione, denunciando scippi, cumuli di immondizia e rifiuti ingombranti, gimcane di motorini, agguati e percosse.

4. *Una nuova fase: sgomberi, restauri e nuovi progetti*
Eppure, dal 1990 era iniziata una nuova fase di restauri per ripristinare l'aspetto del Bosco in base alla cartografia di fine Ottocento, lavorando alla ristrutturazione degli edifici e al ripristino dei viali e della composizione arborea. La prima azione di questo programma fu la distruzione della baraccopoli, il cui sgombero definitivo avvenne il 15 giugno 1992. Furono abbattute le baracche, divelte le linee elettriche e telefoniche, rimossi 25.000 metri cubi di materiale e 100.000 metri quadri di piante infestanti, nonché allontanate circa sessanta persone. Questi dati sono tutto ciò che ufficialmente resta della comunità dell'ex campo la cui storia, in quanto illegale, è sfuggita a ogni operazione di conservazione o recupero della memoria. La sua presenza emerge da un'interrogazione parlamentare⁴, dagli atti giudiziari⁵ relativi allo sgombero, e dalle relazioni sul restauro del parco dell'allora Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Napoli⁶.

- 3 Cfr. | Cf. Anonimo | Unknown author, *In casa o al bar nelle ore di lavoro*, in “la Repubblica”, 21 maggio | May 1987; P. Ficoneri, *Assalto al parco*, in “L'Espresso”, vol. 36, no. 1, 21 gennaio | January 1990, pp. 26-28; Anonimo | Unknown author, *Allarme Napoli. Troppi criminali intorno ai musei aperti la notte*, in “la Repubblica”, 2 luglio | July 1997, nonché una lettera inviata da alcuni storici dell'arte romani pubblicata su “la Repubblica” il 15 novembre 1995. | also a letter sent by some Roman art historians published in “la Repubblica” on 15 November 1995. I suddetti articoli de “la Repubblica” sono stati consultati attraverso l'archivio on line della testata: | The aforementioned articles of “la Repubblica” have been consulted through the newspaper's online archive: www.repubblica.it/argomenti/archivio_storico, consultato il | accessed 03/04/2020.
- 4 Camera dei Deputati, interrogazione a risposta scritta n. 4/18877 presentata dall'on. Alfonso Pecoraro Scanio ai ministri dell'Interno, di Grazia e Giustizia e per i Beni Culturali e Ambientali in data 19 ottobre 1993. | Chamber of Deputies, inquiry with written response no. 4/18877 presented by MP Alfonso Pecoraro Scanio to the ministers of the Interior, of Grace and Justice and for Cultural and Environmental Goods on 19 October 1993.
- 5 Gli atti pubblici e giudiziari, emessi dal TAR, dalla Corte dei Conti e dalla Prefettura di Napoli, sono citati nell'interrogazione dell'on. Pecoraro Scanio, cit. | The public and judicial documents, issued by the TAR, by the Court of Auditors and by the Prefecture of Naples, are mentioned in the inquiry by the MP Pecoraro Scanio, cit.
- 6 Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Napoli, *Real Bosco di Capodimonte. Dieci anni di restauro 1990-2000*, Paparo, Napoli 2000.

the barracks, moving to better housing solutions, these were occupied by needy Neapolitan families, who lived there until the definitive evacuation of 1992. After all, in those decades the city was suffering from widespread poverty and a perennial housing emergency, despite the real estate speculation that had invaded the Neapolitan hills with high density residential complexes since the late 1950s. Especially after the 1980 earthquake, the phenomenon of abusive occupations of empty buildings, which were mostly public, was widespread, even though they were dangerous and in poor hygienic conditions. Since the state and local institutions weren't able to guarantee the right to housing, the spontaneous solutions of citizens were generally tolerated, for example by keeping the utilities active. In this context, the occupation of Capodimonte, while concerning the everlasting tension between the protection and use of the public good and the natural environment, also reflected the social conflicts that ran frantically throughout the city. The former refugee camp area was a place beyond the rules: the Municipality and the Superintendency had tacitly accepted its presence, without regularising its functioning. The relationships were rather based on the power relations between the authorities' representatives and the unauthorised inhabitants. Over the years, the latter carried out significant transformation and expansion work on the shacks and the spaces in front of them, in order to improve their quality of life and meet new needs. Moreover, in order to protect the acquired space, the occupants effectively prohibited the area from public use as well as from ordinary maintenance, sometimes by putting in place overbearing behaviours.

3. *Between Neglect and Social Marginality*
The presence of illegal inhabitants wasn't the only problem of the park. The degradation generally concerned the arboreal heritage, the set of vandalised fountains and sculptures, as well as the partly abandoned historic buildings, as evidenced by some photos preserved in the photographic archive of the Polo Museale della Campania. From the 1980s the maintenance of Capodimonte was entrusted to the cooperatives of community service workers. People who were not qualified, often long-term unemployed and former prisoners, to whom the state guaranteed a salary but no training or future perspectives, in order to contain the poverty and post-earthquake social discontent. These guardians were accused of absenteeism, not carrying out their tasks and even of poaching, bird hunting and exirpation and selling of plants. It should therefore come as no surprise that, especially between the 1970s and 1990s, in the common imagination of the Neapolitans, the Bosco of Capodimonte was a jungle bristling full of dangers: a land of abusive trafficking, of robbers and stray dogs, of prostitution and swingers, of drug dealers and addicts. In the 1980s the nearby district of Scampia was transformed into a huge open-air drug market, and the park, full of secluded corners, was the ideal place to buy and consume a dose of heroin. Numerous articles and surveys have been published in newspapers between the 1980s and 1990s³ describing this situation, reporting snatches, heaps of garbage and bulky waste, motor-scooter gymkhanas, ambushes and beatings.

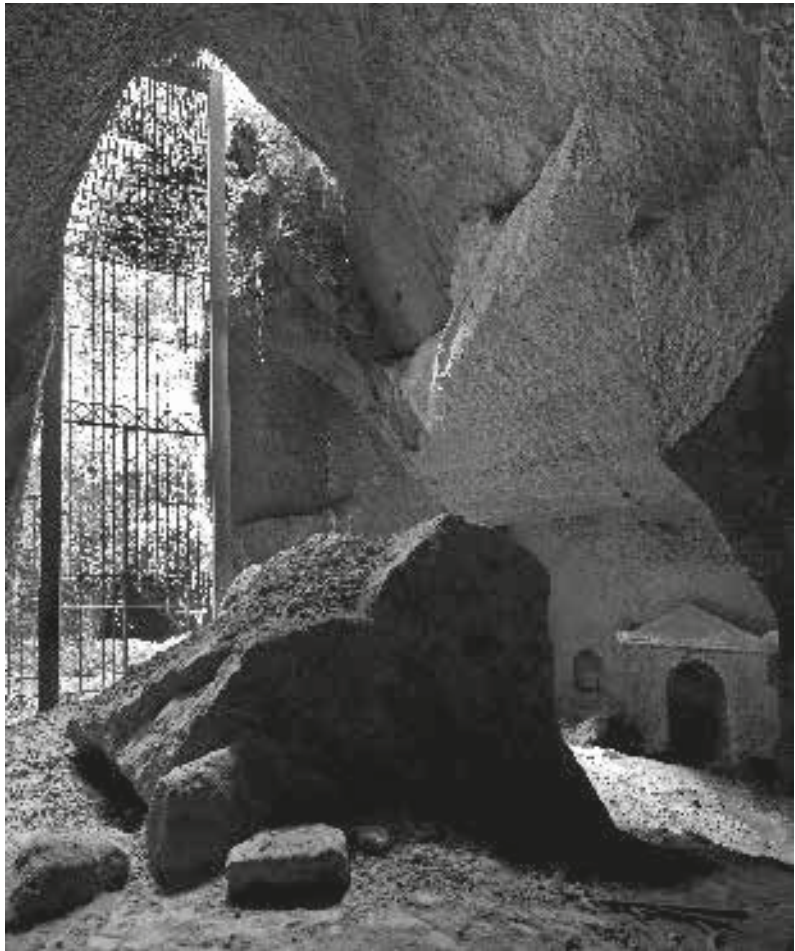
4. *A New Phase: Evacuations, Restorations and New Projects*
From 1990 a new phase of restorations to reinstate the appearance of the Bosco began, based on the cartography of the late XIX century. Works took place to renovate the buildings and restore the avenues and the tree composition. The first action of this program was the destruction of the shanty town, which was definitely evacuated on 15 June 1992. The shacks were torn down, the power and telephone lines were pulled out, 25,000 cubic meters of material and 100,000 square meters of weeds removed, and about 60 people were sent away. This data is all that officially remains of the community of the former camp. Because its story is illegal, it has escaped any memory conservation or recovery operation. Its presence emerges from a parliamentary inquiry⁴, from the judicial documents⁵ relating to the evacuation, and from the reports on the restoration of the park by the Superintendency for Environmental and Architectural Heritage of Naples of the time⁶.



L'ingresso al campo profughi, | The entrance to the refugee camp, 1947. Courtesy Archivio Riccardo Carbone.



Uno scorcio del campo profughi con la baracca a uso comune e sullo sfondo il Casino della Regina, | A view of the refugee camp with the shack for common use and the Casino della Regina on the background, 1947. Courtesy Archivio Riccardo Carbone.



La | The Grotta di Maria Cristina nel | in Vallone Amendola parzialmente crollata e attualmente interdetta. | partially collapsed and currently closed. Courtesy Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo-Museo e |and Real Bosco di Capodimonte. Ph. Luciano Romano, 2018.

Il mutato atteggiamento verso il parco, all’insegna dell’integrità e della tutela, era anche frutto della ricezione dei principi di salvaguardia dei giardini storici espressi dalla Carta di Firenze del 1981⁷. Il Real Bosco andava preservato per la sua storia e per le sue connotazioni architettoniche e botaniche, e tali valori erano incompatibili – si diceva all’epoca⁸ – con il ruolo di polmone verde che la città e gli ambientalisti volevano assegnargli. A distanza di circa quindici anni, un nuovo corso si è aperto con la cosiddetta riforma Franceschini, la quale ha unificato l’amministrazione del museo a quella del parco. Il nuovo direttore Sylvain Bellenger si è fatto promotore di una visione del Real Bosco come di un grande campus multidisciplinare in cui ognuno degli edifici storici accolga una specifica finalità culturale⁹. Un progetto pilota è già partito per l’edificio detto “La Capraia”, attualmente sede del Centro per la Storia dell’Arte e dell’Architettura delle Città Portuali che offre borse di soggiorno e ricerca a dottorandi internazionali. La messa a frutto del patrimonio architettonico va di pari passo con la gestione controllata degli spazi verdi: sono state stabilite aree recintate per i cani, aree attrezzate per i picnic, percorsi di fitness, un’area bimbi, campetti sportivi di calcio, rugby e cricket. La nuova gestione coinvolge i fruitori, va incontro alle loro esigenze e ne valorizza il ruolo attivo. Essa incarna i principi espressi dalla Convenzione di Faro¹⁰, secondo la quale la conoscenza e l’uso del patrimonio rientrano nel diritto di partecipazione dei cittadini alla vita culturale. Il progetto principale di coinvolgimento e costruzione della nuova comunità è la donazione di alberi, fontanelle e panchine, che ricordano il donatore attraverso una targa. Dalle targhe spesso emergono storie personali di legami

7 Comitato internazionale dei giardini e dei siti storici ICOMOS-IFLA, *Carta dei giardini storici detta “Carta di Firenze”*, 15 dicembre | December 1981.

8 G. Gullo, *Il Real Bosco di Capodimonte*, in F. Canestrini, F. Furia, M. R. Iacono (a cura di | eds.), *Il governo dei giardini e dei parchi storici. Restauro, manutenzione, gestione*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2001, p. 33.

9 *Il ministro Bonisoli a Capodimonte: qui tutti gli asset strategici per il rilancio del Sud*, <http://www.museo-capodimonte.beniculturali.it/il-ministro-bonisoli-a-capodimonte-qui-tutti-gli-asset-strategistici-per-il-rilancio-del-sud/>, 8 febbraio | February 2019, consultato il | accessed 03/04/2020.

10 *Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società* | *Council of Europe Framework Convention on the Value of Cultural Heritage*



Un albero caduto davanti all’edificio Capraia a seguito di una tempesta. | A tree fell in front of the Capraia building as a result of a storm. Ph. Francesca Santamaria, 6 novembre | November 2019.

The changed attitude towards the park, in the name of integrity and protection, was also the result of the receiving of the principles for the safeguard of historic gardens, expressed by the 1981 Florence Charter⁷. The Real Bosco had to be preserved for its history and for its architectural and botanical connotations. However – as it was stated at the time⁸ – these values were incompatible with the green area role that the city and the environmentalists wanted to assign to it. After about 15 years, a new path opened with the so-called Franceschini reform, which unified the administration of the museum with that of the park. The new director, Sylvain Bellenger, has promoted a vision of Real Bosco as a large multidisciplinary campus, in which each of the historic buildings welcomes a specific cultural purpose⁹. A pilot project has already started for the building called ‘La Capraia’, currently home to the Center for Art and Architectural History of Port Cities, which offers research grants and residencies to international doctoral students. The enjoyment of the architectural heritage goes hand in hand with the controlled management of green spaces: fenced areas for dogs, picnic areas, fitness trails, a children’s playground, sport fields for football, rugby and cricket. The new management involves the users, meets their needs and enhances their active role. It embodies the principles expressed by the Faro Convention¹⁰, according to which the knowledge and enjoyment of the heritage fall within the citizens’ right to participate in cultural life. The main project of building and involvement of the new community includes the donation of trees, fountains and benches; the donors will be remembered through a plaque. Often personal stories of emotional bonds with the park emerge from the

affettivi con il parco: dallo sportivo agli abitanti del quartiere, dalla ex profuga agli studenti¹¹.

5. *La gestione della natura selvaggia*
A dispetto del nome, nella visione odierna Capodimonte è sempre meno bosco e sempre più giardino storico e parco urbano, capace di assolvere funzione ricreativa, ambientale e culturale per sportivi, famiglie, turisti e cani con padroni. Restaurato, bonificato e finanche sottoposto a vigilanza, sedato ogni conflitto ed espulsa la marginalità in nome del decoro e della tutela, il Bosco è ora abitato solo dai dottorandi stranieri del centro di studi e attraversato da una comunità guidata e rispettosa delle regole. Oggi il 90% dei fruitori riscontra un miglioramento nella manutenzione del verde, l’82% dichiara un alto livello di soddisfazione per la gestione e cura dell’ambiente e il 68% una buona percezione della sicurezza¹².

Ciononostante, la natura di Capodimonte non è addomesticabile, soprattutto nelle aree più accidentate come i valloni che racchiudono a est e nord il perimetro del sito. È qui che si sono verificati due incidenti mortali, uno nel 1995 all’interno dell’antro artificiale detto Grotta di Maria Cristina e l’altro nel 2011. Il processo seguito al secondo incidente ha stabilito la responsabilità degli amministratori nel mettere in sicurezza i luoghi accessibili al pubblico¹³, e ciò determina ancora oggi il comportamento della Direzione. Nell’impossibilità di disinnescare del tutto i pericoli di un ambiente naturale o di controllare ogni visitatore, la strategia consiste nell’interdizione a tempo indeterminato delle aree boschive, nella potatura severa degli alberi irregolari, nella chiusura preventiva in caso di mal tempo. Questo atteggiamento, comune a molti parchi pubblici italiani, si riduce a un continuo braccio di ferro tra le parti: ogni qual volta la tempesta si abbatte, nuove zone rischiano di essere chiuse, sottoposte a verifica, messe in sicurezza e poi finalmente riaperte. Tale gestione emergenziale, tuttavia, nella visione proposta da Bellenger, sarà superata dalla valorizzazione della biodiversità e dei differenti contesti ambientali: giardino tardo-barocco, macchia mediterranea, praterie e valloni naturali. Il Real Bosco costituirà il laboratorio privilegiato di una nuova generazione di giardinieri, allievi di una scuola professionale specializzata da istituire all’interno del parco stesso, nel cosiddetto Eremo dei Cappuccini. L’auspicio è che un domani in questa sede – dove pure è previsto un centro di archivio e documentazione – si possa ragionare sulle modalità di convivenza con la dimensione più selvatica del sito, per considerare la natura stessa un soggetto attivo e lasciarle degli spazi di agibilità, pur nelle necessarie esigenze di manutenzione, tutela e fruizione.

for Society / Convention-cadre du Conseil de l’Europe sur la valeur du patrimoine culturel pour la société, Consiglio d’Europa / Council of Europe Treaty Series / Série de Traités du Conseil de l’Europe (CETS no. 199), Faro 27 ottobre | October 2005, ratificata nel | approved in 2011.

11 La campagna è realizzata dal Museo di Capodimonte con l’associazione Amici di Capodimonte. Le storie più significative sono raccolte in un breve video: | The campaign is realised by the Capodimonte Museum with Amici di Capodimonte association. The most significant stories are collected in a short video: www.museocapodimonte.beniculturali.it/ado-ta-una-panchina-un-albero-una-fontanella/, consultato il | accessed 24/06/2020.

12 Dati emersi dal progetto *GardeNet. Il verde dei cittadini*, promosso dal Servizio Giovani e Pari Opportunità del Comune di Napoli e dall’associazione Agritettura2.0; si veda l’articolo pubblicato in Museo e Real Bosco di Capodimonte | Data emerged by the project *GardeNet. Il verde dei cittadini*, promoted by Servizio Giovani e Pari Opportunità of the Municipality of Naples and Agritettura2.0 association; see the article published in Museo e Real Bosco di Capodimonte <http://www.museocapodimonte.beniculturali.it/sylvain-bellenger-e-alessandra-clemente-con-i-ragazzi-del-corso-gardenet-a-lavoro-nel-verde/>, 2 febbraio | February 2018, consultato il | accessed 03/04/2020.

13 Sentenza emessa il 13 giugno 2016 dal giudice monocratico della sesta sezione penale del Tribunale di Napoli | Judgement issued on 13 June 2016 by the Single Judge of the sixth criminal division of the Court of Naples Federico Somma.

plaques: from sportsmen to the inhabitants of the neighbourhood, from a former refugee to students¹¹.

5. *The Management of Wilderness*
In spite of the name, in today’s vision Capodimonte is seen less as a wood and more as an historical garden and urban park, with a recreational, environmental and cultural function for sportsmen, families, tourists and dogs with their owners. The wood has been restored, reclaimed and is also supervised; any conflict has been settled and marginalisation has been expelled, in the name of decency and safeguard. Now it is only inhabited by foreign doctoral students from the study centre, and visited by a guided community which is respectful of the rules. Today 90% of the users experience an improvement in green maintenance, 82% declare a high level of satisfaction with the management and care of the environment, and 68% have a good perception of safety¹².

Nevertheless, the nature of Capodimonte cannot be tamed, especially in the more rugged areas such as the valleys that enclose the perimeter of the site to the east and to the north. This is where two fatal accidents occurred, one in 1995 inside the artificial cave called Grotta di Maria Cristina and the other one in 2011. The trial following the second accident established the responsibility of the administrators in securing the places accessible to the public¹³, and this still determines the behaviour of the management office today. Since it is impossible to completely defuse the dangers of a natural environment or to check every visitor, the strategy consists in the indefinite interdiction of the wooded areas, in the strict pruning of irregular trees, in the preventive closure of the park in case of bad weather. This attitude, common to many Italian public parks, is reduced to a continuous conflict between the parties: every time a storm hits, new areas risk to be closed, subjected to verification, secured and then finally reopened. However, in the vision proposed by Bellenger, this emergency management will be overcome by the enhancement of the biodiversity and of the different environmental contexts: the late Baroque garden, the Mediterranean scrub, the prairies and natural valleys. The Real Bosco will be the privileged laboratory of a new generation of gardeners, students from a specialised professional school to be set up inside the park itself, in the so-called Capuchin Hermitage. The future hope for this site – where an archive and documentation centre is planned – is that a solution to live side by side with its wild dimension can be found. Hopefully nature itself will be considered as an active subject and it will be accessible, in compliance with its maintenance, safeguard and enjoyment needs.

Caracas, come non fosse mai stata là

1.

La prima volta che ci sono stato, Caracas mi ha dato il benvenuto con un black-out. Era il 2012. Niente di paragonabile con quello terribile dell’anno scorso, durato cinque lunghissimi giorni e altri due nel resto del paese. E poi ancora a intermittenza durante tutto l’anno. No, quella sera, la mia prima sera a Caracas, si è protratto solo per qualche ora. La notte, arrivata come sempre di fretta, si è stesa di colpo anche dentro le case e sopra le strade.

Allora abitavo in Avenida Fuerzas Armadas, un vialone trafficato che a un certo punto si solleva come una tangenziale e così sotto si affolla ogni giorno un mercato di libri usati, in mezzo al vociare degli ambulanti e al via vai incessante della gente. A pochi passi, prendevo una *buseta* che mi portava più in centro o la metro, girato l’angolo. Dall’altro capo della Avenida raggiungevo il mercato dei fiori, con quel profumo cangiante che impregna tutto l’isolato.

Di giorno, nella luce calda del tropico, il cielo di Caracas è sempre rigato dalle *guacamayas* in volo. I colori del piumaggio, quel rosso, il giallo, il blu fanno ogni volta alzare lo sguardo. Spesso si fermano sui balconi dei piani più alti degli edifici, aspettando del cibo da qualcuno. Sfidano e corteggiano gli umani, provando ogni volta la distanza da tenere. Ricordo che stavo pensando proprio a quei pappagalli, alla loro presenza inaddomesticabile eppure rassicurante, quando è piombato il black-out quella sera.

È stato a un certo punto, in quel silenzio appiccicoso, che ho sentito il ritmo metallico del *carezolazo*. Prima uno, poi tanti, nascosti dall’oscurità, pentole in mano, accanto a una finestra o accucciati a uno di quei balconi dove nel pomeriggio magari si sarà appoggiata una *guacamaya* in cerca di cibo. Il ritmo regolare, quasi ipnotico, nessuna voce, solo la colonna sonora di una protesta lasciata agli utensili di casa e al buio.

Con il passare degli anni, le falle del sistema elettrico sono diventate un incubo. Le persone, esasperate, hanno lasciato i balconi e si sono riversate per strada e da quelle strade in tanti non hanno fatto più ritorno. I caffè e i ristoranti, che allora erano assiepati, si sono svuotati e le persone che li gremivano si sono riannodate nelle tante code agli sportelli bancari o alla panetteria. I quartetti sinfonici sotto la Cassa Armonica di Plaza Bolivar si sono diradati, anche perché tanti musicisti, assieme ad altri quattro milioni di persone, hanno lasciato il paese. Per chi è rimasto, il cielo di Caracas è diventato una carta traslucida o fosca, perfetta per confezionare una distopia.

Caracas, as If It Had Never Been There

Fabio Bozzato

2.

C’è stata anche una Caracas cosmopolita e all’avanguardia, mi raccontano sempre. La capitale snob dell’America Latina. La città del petro-boom, delle boutique, dei collezionisti d’arte, e dei centri di eccellenza per le malattie tropicali. La città dei night-club, della chirurgia estetica e di Miss Universo. La città-scuola dell’architettura, tra le più prestigiose al mondo. Il modernismo degli anni Cinquanta con il campus elegante della Ciudad Universitaria firmata da Carlos Raúl Villanueva, che è riuscito a far spazio persino a *Las Nubes* di Alexander Calder sul soffitto dell’Aula Magna.

E poi gli anni Settanta e Ottanta: la Venezuela saudita inaugurava il Teatro Teresa Carreño e il Parque Central con le sue torri residenziali e gli uffici. La metropolitana all’avanguardia. Le grandi *avenidas*.

La Urdaneta era una delle strade chic, coi negozi alla moda, gioiellerie, banche e caffè. E di notte illuminata a festa. I marciapiedi coperti di mattonelle scure come fosse la hall della città. La Urdaneta è l’arteria che incrocia i palazzi del potere, fino a quello presidenziale di Miraflores. La Urdaneta è stata il palcoscenico del *Caracazo*, la rivolta popolare contro l’austerità del 1989, l’ira della miseria che cresceva assieme alle diseguaglianze e finita repressa nel sangue.

Oggi la polvere ha preso il sopravvento su tutto, una patina untuosa, dello stesso umore che si è depositato nei suoi abitanti. Leonardo Nieves ha passato cinque mesi a percorrerla di notte, evitando la *hampa*, malavitosi o polizia, che spesso sono la stessa cosa. Ha raccolto furtivamente cinquanta mattonelle tra quelle ormai divelte e abbandonate come spazzatura agli angoli della strada. “La Urdaneta ha impregnato la mia vita di bambino, è il mio paesaggio emotivo, è la cosa più prossima al fatto di sentirmi *caraqueño*”, mi racconta questo artista quarantenne, che lavora da sempre sulla *cuadricula* urbana, la griglia tipica delle città coloniali. Allora le ha impilate ed esposte, quelle mattonelle: *Ejercicio de vandalismo*, ha chiamato la sua Urdaneta in verticale, triste e discomposta.

Alla fermata de la Hoyada, invece, svetta una grande scultura organica, ormai abbandonata, di Valerie Brathwaite. Ottantenne, famosa per le sue serate da DJ afro-jazz che animava fino a poco tempo fa, è arrivata qui nel 1969 “e in quel momento ho saputo che non sarei tornata a casa. Questa era una città che vibrava”, apre le braccia e ride. Famiglia benestante di Trinidad and Tobago, “mio padre era un *civil servant* che ha guidato la transizione verso l’indipendenza, una nonna scozzese figlia di missionari andata in sposa a un uomo di Saint Lucia”. Studi d’arte a Londra: “Nella capitale inglese arrivavamo da tutte le colonie e sognavamo di portare il modello scandinavo ai Caraibi. Intanto frequentavamo i club, ascoltavamo Billie Holiday e incontravamo Miles Davis”.

Racconto | Tale

1.

The first time I was there, Caracas welcomed me with a black-out. It was 2012. It was nothing in comparison to the terrible black-out last year, which lasted five very long days and another two in the rest of the country. And then again, intermittently, throughout the year. No, that night, my first night in Caracas, it only lasted a few hours. The night, which arrived, as always, in a hurry, stretched out all of a sudden, even inside the houses and over the streets.

Back then I lived in Avenida Fuerzas Armadas, a wide, busy street that at one point rises as a flyover and underneath it there is a crowded used book market every day, full of the clamour of the hawkers and the incessant coming and going of the people. A few steps away, I would get on a *buseta* or the metro around the corner to go further downtown. On the other end of the Avenida, I would reach the flower market, with that ever-changing scent that impregnates the whole block.

By day, in the warm light of the tropics, the sky of Caracas is always striped with *guacamayas* in flight. The colours of their plumage, that red, the yellow, the blue capture the gaze every time. They often land on the balconies on the highest floors of buildings, waiting for someone to give them food. They challenge and woo the

191

Nella selva

human occupants, probing the distance they should keep. I remember thinking about those parrots, about their indomitable yet reassuring presence, when we were plunged into the blackout that night.

It was at one point, in that sticky silence, that I heard the metallic rhythm of the *cacerolazo*. First one, then many, hidden by the darkness, pots in hand, next to a window or crouched on one of those balconies where in the afternoon maybe a *guacamaya* would sit expectantly, in search of food. The regular rhythm, almost hypnotic, no voices, just the soundtrack of a protest given over to the utensils of the home and to the dark.

Over the years, the shortcomings of the electrical system have become a nightmare. The people, exasperated, left the balconies and poured onto the streets, and from those streets many never made it back home. The cafés and restaurants, which were in those days packed, were soon emptied and the people who crowded them converged instead in the many queues at bank branches or at the bakery. The symphonic quartets under the Cassa Armonica of Plaza Bolivar have thinned out, not least because so many musicians, along with four million other people, have left the country. For those who remained, the sky of Caracas has become a translucent or grim piece of paper, perfect for wrapping a dystopia.

Quando ho conosciuto Leonardo Nieves e Valerie Brathwaite, nel 2017, Caracas festeggiava mesta 450 anni. L’aveva fondata Diego de Losada dopo aver sconfitto il Cacique Tiuna del popolo dei Caracas. A dire il vero, l’aveva battezzata *Santiago de León de Caracas*. È rimasta a lungo la capitale di una Capitaneria spagnola. Il primo cambio di passo nella seconda metà Ottocento: Antonio Guzmán Blanco apriva boulevard e costruiva con un sapore molto francese. Ma è stato molto dopo, nella temperie del XX secolo, che è diventata metropoli, mutando ripetutamente pelle e fisiologia. Valerie Brathwaite ferma lo sguardo: “Mi chiedo sempre cosa sia rimasto di quella città”.

3.
“La luce”, mi dice d’improvviso José Balza. “La luce è la stessa di sempre”. Nei suoi racconti, la luce si infila nella trama e si prende sempre la scena. Non gli è mai piaciuta la parola “romanzi”, preferisce tuttora definirli *ensayos narrativos*. Ha cominciato a pubblicare a 25 anni e ora, che ne ha 81, José Balza è considerato uno dei più importanti scrittori e saggisti latinoamericani. Quando parla, la sua voce è come la luce nelle scene che descrive, di un biancore gentile, di una potenza contenuta. A volte si interrompe e si gonfia per qualcosa di appassionato che cova. La sua voce assomiglia al cielo di Caracas, caldo e fulgido, ché poi d’improvviso le nubi si affollano e scrosciano acquazzoni brevi e intensi. “Amo questa luce che ci rigenera ogni giorno. È la stessa luminosità che vedo negli occhi delle persone”. Poi pensa alla sua terra di origine, Tucupita, un paesino appiccicato alla foce immensa e selvaggia dell’Orinoco, dove lui continua a passare molto tempo: “A volte, mentre mi perdo a guardare l’orizzonte, la luce è così densa, corporea, che credo di avvertire qualcuno che mi sta seguendo”.

Caracas e l’Orinoco sono legati intimamente. La città non esisterebbe senza il grande fiume, anche se distano centinaia di chilometri. L’elettricità che, seppur claudicante, tiene in piedi il paese, viene dalle dighe che interrompono l’Orinoco e i suoi affluenti. Il grande black-out dell’anno scorso è stata una falla nella Diga di Guri, che taglia il potente Río Caroní: “La diga è di una bellezza architettonica da lasciare senza fiato e funge

Fabio Bozzato

192

Vesper|Wildness

2.

There was also a cosmopolitan and avantgarde Caracas, they always tell me. The snobbish capital of Latin America. The city of the petroleum boom, of boutiques and art collectors, of centres of excellence for tropical diseases. The city of night clubs, cosmetic surgery and Miss Universe. The city-school of architecture, among the world's most prestigious. The modernism of the 1950s with the elegant campus of the Ciudad Universitaria designed by Carlos Raúl Villanueva, who managed to make room even for *Las Nubes* by Alexander Calder on the ceiling of the Aula Magna.

And then, the 1970s and 1980s: Saudi Venezuela inaugurated the Teresa Carreño Theatre and the Parque Central with its residential towers and offices. The avantgarde subway. The grand *avenidas*.

The Urdaneta was one of the chic streets, with trendy shops, jewellers, banks and cafés. And at night lit up as if in celebration. The pavements covered with dark tiles as if they were the atrium of the city. The Urdaneta is the arterial road that bisects the buildings of power, up to the presidential palace of Miraflores. The Urdaneta was the stage of the *Caracazo*, the popular uprising against austerity in 1989, the wrath born of misery that grew together with inequality, and ended repressed in blood.

Today, dust has usurped everything, an oily patina, of the same mood that has settled within its inhabitants. Leonardo Nieves spent five months walking around at night, avoiding the *hampa*, criminals or the police, who are often the same thing. He stealthily collected fifty tiles among those now ripped apart and abandoned on the street corners as if they were trash. 'The Urdaneta permeated my life as a child, it's my emotional landscape, it's the closest thing to letting me feel like a *caraqueño*', this 40-year-old artist, who has always worked on the urban *cuadrícula*, the typical grid of colonial cities, tells me. So he stacked and exhibited those very tiles: *Ejercicio de vandalismo*, he entitled his vertical Urdaneta, sad and discomposed.

At the stop de la Hoyada, on the other hand, stands a large organic sculpture, now abandoned, by Valerie Brathwaite. Eighty years old, famous for her Afro-jazz DJ nights, which she vivified until recently, she arrived here in 1969, 'and at that moment I knew I wouldn't be going back home. This was a city that vibrated,' she opens her arms and laughs. From a wealthy family in Trinidad and Tobago, 'my father was a civil servant who led the transition to independence, a Scottish grandmother who was the daughter of missionaries given in marriage to a man from Saint Lucia'. Art studies in London: 'In the English capital we came from all the colonies and dreamed of bringing the Scandinavian model to the Caribbean. In the meantime, we used to go to clubs, listened to Billie Holiday, and met Miles Davis'.

When I met Leonardo Nieves and Valerie Brathwaite in 2017, Caracas was celebrating its 450 year anniversary with sad undertones. It was founded by Diego de Losada after having defeated the Cacique Tiuna, Chief of the Caracas people. Actually, he christened the city *Santiago de León de Caracas*. It had long remained a Spanish Captaincy General. The first change of pace was in the second half of the nineteenth century: Antonio Guzmán Blanco opened boulevards and built with a very French flavour. But it was much later, in the upheavals of the twentieth century, that it became a metropolis, repeatedly changing skin and physiology. Valerie Brathwaite pauses to reflect: 'I always wonder what's left of that city'.

3.

'The light', José Balza tells me suddenly. 'The light is the same as it ever was'. In his stories, the light slips into the plot and it always steals the scene. He never liked the word 'novels', he still prefers to call them *ensayos narrativos*. He began publishing at the age of 25 and now, at 81, José Balza is considered one of the most important Latin American writers and essayists. When he speaks, his voice

At the stop de la Hoyada, on the other hand, stands a large organic sculpture, now abandoned, by Valerie Brathwaite. Eighty years old, famous for her Afro-jazz DJ nights, which she vivified until recently, she arrived here in 1969, ‘and at that moment I knew I wouldn’t be going back home. This was a city that vibrated,’ she opens her arms and laughs. From a wealthy family in Trinidad and Tobago, ‘my father was a civil servant who led the transition to independence, a Scottish grandmother who was the daughter of missionaries given in marriage to a man from Saint Lucia’. Art studies in London: ‘In the English capital we came from all the colonies and dreamed of bringing the Scandinavian model to the Caribbean. In the meantime, we used to go to clubs, listened to Billie Holiday, and met Miles Davis’.

When I met Leonardo Nieves and Valerie Brathwaite in 2017, Caracas was celebrating its 450 year anniversary with sad undertones. It was founded by Diego de Losada after having defeated the Cacique Tiuna, Chief of the Caracas people. Actually, he christened the city *Santiago de León de Caracas*. It had long remained a Spanish Captaincy General. The first change of pace was in the second half of the nineteenth century: Antonio Guzman Blanco opened boulevards and built with a very French flavour. But it was much later, in the upheavals of the twentieth century, that it became a metropolis, repeatedly changing skin and physiology. Valerie Brathwaite pauses to reflect: ‘I always wonder what’s left of that city’.

3.
‘The light’, José Balza tells me suddenly. ‘The light is the same as it ever was’. In his stories, the light slips into the plot and it always steals the scene. He never liked the word ‘novels’, he still prefers to call them *ensayos narrativos*. He began publishing at the age of 25 and now, at 81, José Balza is considered one of the most important Latin American writers and essayists. When he speaks, his voice

da intermediario verbale con il paese”, continua José Balza. L’Orinoco, che serpeggia ciclopico nel cuore del Venezuela, alla fine non è che la forza centrale di questo corpo-paese, “è l’energia matrice che nutre”.

Quello che José Balza vuole dirmi è che Caracas non si spiega senza l’Orinoco. Per capire la metropoli “bisogna andare alla sua ombra occulta” che si proietta sulla città diventando luce. Anche se i *caraqueños* forse non ne sono consapevoli, l’eco di Caracas si chiama Orinoco. È questo il segreto che custodiscono dentro, il loro inconscio urbano è un fiume e “i black-out non sono altro che un immaginario interrotto”. Perché, insiste lo scrittore, “questo paese si crede eternamente giovane e sempre si intestardisce a ricominciare daccapo. Caracas è una narrazione interrotta, proprio come i popoli originari hanno dovuto fratturare la loro lingua e la loro religione per poter far posto ai nuovi arrivati”.

4.
Se l’Orinoco è l’eco interrotto di Caracas, l’Avila ne è lo specchio rovesciato e immanente. È la montagna immobile e selvatica che la separa dalla costa. “È la vertiginosa comunicazione dei *caraqueños* verso l’alto e fino al mare”, sorride José Balza. L’Avila è la riserva di ossigeno, è il rifugio dove passeggiare e perdersi in una natura che non si spegne.

Quando la si percorre, lungo i sentieri che si arrampicano in una vegetazione folta e selvatica, l’Avila assorbe tutto, anche l’idea che esista una città sotto i suoi piedi che ogni giorno all’alba per prima cosa la scruta per vedere con quale luce e colori abbia deciso di mostrarsi.

Javier Cerisola insegna Storia dell’architettura alla Universidad Central de Venezuela. Quando gli chiedo dell’Avila, gli si illuminano gli occhi. “L’Avila è un referente definitivo, la scrutiamo camminando, la fotografiamo ogni giorno come se non l’avessimo mai vista. Ce la portiamo dentro ed è la fonte della nostalgia quando siamo lontani da Caracas. È una presenza magica. Quella con l’Avila è una relazione permanente, obbligatoria, inesauribile”.

L’Avila è sopravvissuta a tutto, “nonostante sia stata usata come supporto per qualsiasi cosa: l’hotel Humboldt, le stazioni del *teleferico*, le torri di alta tensione, la croce di Natività e i ripetitori di radio e tv, comprese le cicatrici e le scorie lasciate per costruire tutti questi apparati”. Così scriveva nel 1992 Juan Pablo Posani, in una delle sue cronache di “Arquitectura Hoy”, riflettendo sul potenziale e l’irriducibile di questa montagna.

Eppure resta là, immobile. Si avvampa di luce o si lascia percorrere dall’ombra delle nubi. In una bella pagina dei suoi *Diarios*, la scrittrice Victoria De Stefano racconta che camminando tra i sentieri dell’Avila “sembrava fosse già buio perché le nuvole che erano nere nascondevano la sommità, coprendola tutta, come se non fosse mai stata là, di spalle al nord, al mar Caribe, da questo lato della valle ingabbiata”.

Racconto Tale	193	Vesper Nella selva
---------------	-----	--------------------

is like the light in the scenes he describes, of a gentle whiteness, a restrained power. Sometimes he stops and swells up to express something passionate lurking within him. His voice resembles the sky of Caracas, warm and radiant, which then suddenly sees the clouds crowd their way in with brief but intense downpours.

‘I love this light that regenerates us every day. It’s the same brightness I see in people’s eyes’. He then thinks of his hometown, Tucupita, a small village nestled within the immense and wild mouth of the Orinoco, where he continues to spend much of his time: ‘Sometimes, I lose myself looking at the horizon, the light is so dense, almost corporeal, that I have the feeling someone is following me’.

Caracas and the Orinoco are intimately linked. The city would not exist without the great river, even if they are hundreds of kilometres apart. The electricity that, although faltering, keeps the country on its feet, comes from the dams that interrupt the Orinoco and its tributaries. Last year’s big blackout was due to a leak in the Guri Dam, which cuts through the mighty Río Caroní: ‘The dam is of an architectural beauty that leaves one breathless and serves as a verbal intermediary with the country’, continues José Balza. The Orinoco, which snakes through the heart

of Venezuela, all things considered, is the central force of this body-country, ‘it is the nourishing energy matrix’.

What José Balza wants to tell me is that Caracas cannot be explained without the Orinoco. To understand the metropolis ‘you need to go to its hidden shadow’, which projects itself on the city, becoming light. Although the *caraqueños* may not be aware of it, the echo of Caracas is called Orinoco. This is the secret they keep within themselves, their urban unconscious is a river and ‘black-outs are nothing but an interrupted imaginary’. Because, the writer insists, ‘this country believes itself eternally young and always insists on starting over. Caracas is a broken narrative, just as the original peoples had to fracture their language and their religion in order to make way for the newcomers’.

4.
If the Orinoco is the interrupted echo of Caracas, the Avila is the inverted and immanent mirror. It is the immobile and wild mountain that separates it from the coast. ‘It is the dizzying connection to the *caraqueños* upwards and also down to the sea, smiles José Balza. The Avila is the oxygen supply, it is the refuge where one can walk and get lost in a nature that never experiences a shutdown.

L’Avila è là, a portata di tutti e lontana da chiunque. L’Avila è una barriera. Ma che sia una barriera contro la barbarie o la barriera che difende la barbarie, nessuno te lo sa dire con certezza.

5.
“Se con l’Avila abbiamo una relazione d’amore, con il Guaire proviamo solo rifiuto”, riprende il discorso Javier Cerisola indicando il fiume che ha visto il primo nucleo della città e che la attraversa da ovest a est. “Nessuno se n’è preso cura, è solo un corso di acqua fetido. Se la montagna ci ipnotizza, il Guaire è lo specchio su cui non ci piace guardarci”.

Il Guaire è l’ombra scura di una ferita infetta. Tre anni fa, un giorno di grandi marce antigovernative, decine di manifestanti si sono lanciati nelle sue acque marroni per scampare dai lacrimogeni e dalle cariche della polizia. La cloaca è stata un luogo di salvezza. “Siamo quelli del Guaire”, si sentiva ripetere.

Perché Caracas è anche una trappola. Il lessico e la *maleza*, cioè le erbacce, si azzannano tra loro. “Quando arrivarono gli spagnoli, il *bledo* riempiva le montagne attorno a Caracas – mi racconta Argelia Bravo, un’artista melanconica e generosa – Era amaranto: così selvatico e folto che sembrava una selva. Gli spagnoli cominciarono a estirparlo, credendolo un infestante. I nativi invece lo usavano per i suoi effetti salutari e per i rituali religiosi”.

Me importa un bledo!, si impreca abitualmente, non me ne frega niente. Argelia Bravo lo ha capovolto, in una sua lunga indagine su arte e alimenti, finendo per intitolarla *Si, me importa el bledo!*. “Quando gli spagnoli vinsero l’assedio alla città lungo un mese, dissero di aver trovato in realtà uomini forti e niente affatto indeboliti. Era la forza del *bledo*? Comunque sia, i conquistatori finirono per sradicare una preziosa risorsa naturale e la seminarono nel loro campo linguistico dispregiativo: *Me importa un bledo*”.

Le trappole lessicali spuntano ovunque. Qui il *barrio* non è un semplice quartiere, ma gli accumuli di *ranchos*, casupole e tuguri affastellati sul saliscendi montuoso che cinge la città in una corona, un grumo che pulsa vita e morte come un’unica sinfonia.

Nei suoi splendidi collage antropofagi Francisco Bassim spalma *ranchos* sopra e dentro una serie di teste anatomiche. Non vogliono essere metafore visive, ma cartografie. Bisogna arrampicarsi lassù, con metro, *metroable* o metrobùs e da lassù, dalle stradine di Petare o di Catia, Caracas si capovolge in una trapunta di luci e di caos. Così come ha fatto con il Guaire, la città ha vissuto i *ranchos* come un’invasione e non come una parte di sé. Ha provato a estirparli e a sedurli, isolarli o comprarli, ma ne è rimasta sempre soggiogata. Ha provato a divorarli e a digerirli e le si sono germinati dentro. Forse vuol dire questo Francisco Bassim.

Fabio Bozzato	194	Vesper Wildness
When one walks along the paths that climb upward through dense and wild vegetation, the Avila absorbs everything, even the idea that there is a city beneath its feet that every day at dawn first scrutinises it to see with what light and colours it has decided to display itself. Javier Cerisola teaches History of Architecture at the Universidad Central de Venezuela. When I ask him about the Avila, his eyes take on a sparkle. 'The Avila is a definitive reference, we look at it while we are walking, we photograph it every day as if we had never seen it before. We carry it within ourselves and it's the source of nostalgia when we're far away from Caracas. It's a magical presence. The relationship with the Avila is a permanent, obligatory, inexhaustible relationship.' The Avila has survived everything, 'despite being used as a support for every possible thing: the Humboldt Hotel, the <i>teleferico</i> stations, the high voltage towers, the Nativity Cross and the radio and TV repeater stations, including the scars and waste left behind in order to build all these devices'. So wrote Juan Pablo Posani in 1992, in one of his chronicles of <i>Arquitectura Hoy</i>, reflecting on the potential and irreducible quality of this mountain. And yet it remains there, unmoving. It blazes with light or lets itself be overrun by the shadow of the clouds. In a beautiful page of her <i>Diarios</i>, the writer Victoria De Stefano recounts that walking among the paths of the Avila 'it seemed that it was already	dark because the clouds that were black kept the summit hidden, covering it entirely, as if it had never been there, from the north, to the Caribbean Sea, on this side of the caged valley'. The Avila is there, within reach of everyone and far from anyone. The Avila is a barrier. But whether it is a barrier against barbarism or the barrier that defends barbarism, no one can tell you for sure. 5. 'If we have a love relationship with the Avila, we feel only rejection toward the Guaire', Javier Cerisola said, pointing to the river that gave rise to the first nucleus of the city and crosses it from west to east. 'No one has taken care of it, it's just a course of fetid water. If the mountain hypnotises us, the Guaire is the mirror in which we do not like to look at ourselves'. The Guaire is the dark shadow of an infected wound. Three years ago, on a day of large anti-government marches, dozens of protesters rushed into its brown waters to escape the tear gas and police charges. The cloaca was a place of salvation. 'We are the people of the Guaire', was the saying that resounded. Because Caracas is also a trap. The lexicon and the <i>maleza</i>, that is, the weeds, grapple with each other. 'When the Spaniards arrived, the <i>bledo</i> filled the mountains around Caracas', Argelia Bravo, a melancholy and generous artist, tells me, 'It was amaranth: so wild and thick that it looked like a forest. The Spaniards	

6.
“La continuità l’ha assicurata la bellezza. E la luce”, mi ripete José Balza. Forse è per questo che l’arte cinetica qui ha espresso le sue voci migliori. Insistendo sull’illusione, i bagliori improvvisi, le trappole ottiche, le trame luminose. E forse è questa la materia prima di una venezuelanità così indocile.

Muovendosi per Caracas si può inciampare sulle scintillanti opere scultoree di Rafael Jesus Soto e Alejandro Otero, sparse ovunque, dall’uscita della metro di Chacaito all’Autopista Francisco Fajardo. Un fulgore sotto la luce potente del giorno e un brillio argenteo quando la notte si fa largo. E così ha fatto Carlos Cruz-Diez, impastando scene di sofisticate cromie e sorprendenti artefatti luminosi che lasciano sempre un senso di perturbante bellezza.

Al Parque Central ho invece scoperto Gego. Le sue reti scultoree di alluminio e ferro, le sue *Reticulares*, connettono transiti e vuoti e sembrano nidi accoglienti o trappole ingegnose, concepite apposta per quell’anfratto. Difficile dire se Gego, che pure faceva parte di quella generazione di artisti cinetici, abbia lavorato con la luce o con le ombre di Caracas.

L’ultima volta che ci sono stato, alloggiavo proprio al Parque Central. E il giorno prima di partire, quell’ultima volta che ci sono stato, la città mi ha salutato con un black-out, mentre uscivo dalla metropolitana. Il buio ha colto tutti più di sorpresa del solito. Ho camminato veloce, imitando gli altri che si muovevano a grappoli per farsi coraggio. Questa volta erano saltate alcune linee elettriche lungo le strade. La notte era interrotta solo dal punteggiare di luci nei negozierti e dalle finestre di alcuni palazzi ai lati. Ho sentito alle spalle, dove c’è la Candelaria, i primi colpi alle pentole del *cazerolazo*. E ho accelerato. Prima di attraversare la Avenida Bolivar, nel punto più vicino al mio edificio, ho alzato gli occhi alle finestre dove abitano i miei amici più cari. Erano illuminate.

Racconto Tale	195	Vesper Nella selva
---------------	-----	--------------------

began to eradicate it, believing it to be a weed. The natives, on the other hand, used it for its effects on the health and for their religious rituals.’

Me importa un bledo!, one usually curses, ‘I don’t give a damn’. Argelia Bravo flipped this saying, in her extensive investigation of art and food, ending up calling it *Si, me importa el bledo!*. ‘When the Spaniards won the month-long siege on the city, they said they actually found that the men were strong and not at all weakened. Was it the strength of the *bledo*? At any rate, the conquerors ended up eradicating a precious natural resource and they sowed it into their derogatory linguistic field: *Me importa un bledo*’.

Lexical traps sprout up everywhere. Here the *barrio* is not just a neighbourhood, but the accumulations of *ranchos*, huts and hovels studded on the mountainous ups and downs that encircle the city like a crown, a clot that pulsates both life and death like a single symphony.

In his beautiful anthropophageal collages, Francisco Bassim smears *ranchos* above and inside a series of anatomical heads. They don’t seek to be visual metaphors, but maps. You have to climb to get up there, with the metro, *metroable* or metrobús, and from those heights, from the streets of Petare or Catia, Caracas flips into a quilt of lights and chaos. As it did with the Guaire, the city experienced the *ranchos* as an invasion and not as a part of itself. It tried to eradicate them and seduce them, isolate or buy them, but the city was always subjugated by them. It tried to devour and digest them and they germinated within it. Maybe that’s what Francisco Bassim is trying to say.

6.

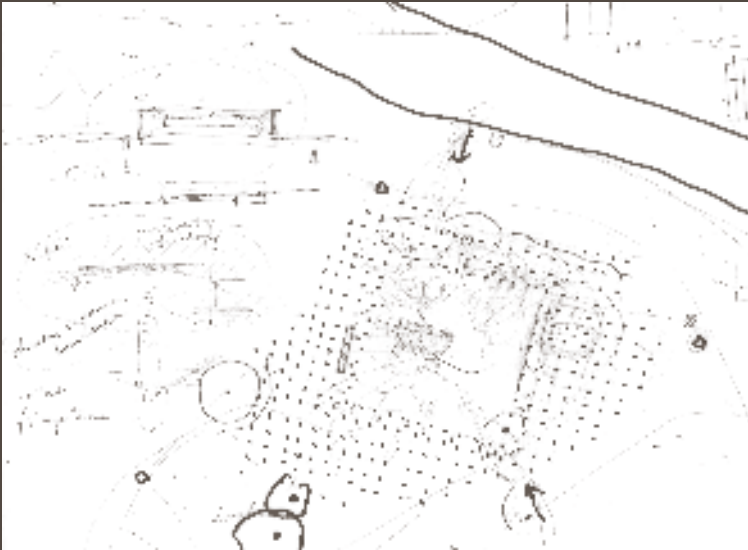
‘Beauty has ensured continuity. As has light’, José Balza repeats. Maybe that’s why kinetic art has expressed its best voices here. Insisting on illusion, sudden flashes, optical traps, bright weaves. And maybe this is the raw material of that indomitable Venezuelanity.

Moving through Caracas, one can stumble upon the glittering sculptural works of Rafael Jesus Soto and Alejandro Otero, scattered everywhere, from the exit of the Chacaito metro to the Francisco Fajardo Highway. A blaze under the powerful light of day and a silvery glow when the night takes over. And that is what

Carlos Cruz-Diez achieved, kneading scenes of sophisticated colours and surprising bright artefacts that always leave a sense of uncanny beauty.

At the Parque Central, instead, I discovered Gego. Her sculptural networks of aluminium and iron, her *Reticulares*, connect transits and voids, resembling cosy nests or ingenious traps, designed specifically for that ravine. It’s hard to say whether Gego, who was also part of that generation of kinetic artists, worked with the light or with the shadows of Caracas.

The last time I was there, I was staying right at the Parque Central. And the day before I left, that last time I was there, the city greeted me with a black-out as I was exiting the metro. The darkness caught everyone by surprise, more than usual. I walked fast, imitating others who moved in clusters to encourage each other. This time some power lines had gone down along the roads. The night was interrupted only by the punctuation of lights in the small shops and the lit windows of neighbouring buildings. I heard from behind me, where the Candelaria is located, the first strikes against the pots of the *cacerolazo*. And I accelerated my pace. Before crossing the Avenida Bolívar, at the closest point to my building, I raised my eyes to the windows where my closest friends live. They were illuminated.



Sketch of the memorial design. Copyright AgwA architects, 2018.

guinda | 1. f. a sour cherry | 2. f. coloq. a thing that ends or culminates something | 3. f. *El Salv.* running away | 4. m. derogatory guindilla (police officer). Real Academia Española, Diccionario de la lengua española online, <https://dle.rae.es>, accessed 22/04/2020.

The guinda was a continuous persecution... a scorched earth operation and many of us saved ourselves by running, running away. Sometimes we hid under the brush, under the tall grasses, in the pastures.
— Nicolas Rivera, *The Chalatenango Massacres*, 2020

During the Salvadoran Civil War (1980-1992), the US-backed Salvadoran government employed brutal forms of violent oppression, including dozens of civilian massacres. In many regions, the Salvadoran Armed Forces and allied paramilitary groups employed a 'scorched earth' tactic with the aim of diminishing support for the nascent leftist guerilla movements by terrorising, displacing, or eradicating the civilian population.

The *guinda*, a uniquely Salvadoran expression, was a critical survival strategy for civilians under attack. According to one survivor, Julio Rivera, *guinda* means 'running aimlessly, walking day and night, sleeping in the bush outdoors, enduring hunger and heavy rains, running and hiding to avoid being found by the army and the paramilitaries in order to save one's life' (Grzyb *et al.* 2020). In this sense, the *guinda* is not only a tactic, it is also a state of being: *guindear* or *guindeando*. During the *guindas*, landscape and time, individuality and collectivity, life and death dissolved together in one single maelstrom. Civilians merged with the landscape, which in return became the condition of their survival. Testimonies of survivors recount stories of displacement and chaos, constant aerial bombardments, digging *tatús* (caves) for hiding, foraging for food, and the abduction of young children. One survivor emphasises the inherent risks of the *guinda* itself: while her family managed to avoid slaughter by running from the Salvadoran Armed Forces and the paramilitary Organización Democrática Nacionalista (ORDEN), her baby daughter died slowly of starvation while they were hiding (Asociación de Sobrevivientes de la Masacre del Sumpul 2019).

During the first large wave of *guindas* in the department of Chalatenango in May 1980, thousands of displaced civilians gathered in Las Aradas, a small hamlet on the shores of the Sumpul River in a historically demilitarised zone near the Honduran border. On the morning of 14 May, the Salvadoran Army, the National Guard, and ORDEN attacked the group using two helicopters and dozens of foot soldiers. Many people – including children and the elderly – were shot or drowned in the raging river as they attempted to seek refuge in Honduras (Betancur, Buergenthal, Planchart 1993). Those who made it across the river alive were driven back by the Honduran military, which was working in tandem with the Salvadoran Armed Forces. After the operation, approximately 600 civilians were dead. The survivors of the Sumpul River Massacre – as it came to be known – fled again in all directions. Some arrived to refugee camps in Honduras, while others fled back into the wilderness and remained internally displaced, often in *guindas*, for many months.

Hundreds of people gather at Las Aradas every year to commemorate the Sumpul River Massacre. The commemoration serves an essential role in keeping alive historic memory of the war era, and in defining a common narrative for the simple, solidary, and peaceful lifestyle of the repopulated rural communities in the region. Once a setting for extreme state violence, Las Aradas has become a space that enables civic projection. An important part of commemoration is the journey to the remote site, which requires a three-hour hike across rough terrain, hills, and rivers. Old trails, magnificent trees, ruins of abandoned hamlets, long horned cows, and remnants of an old footbridge punctuate the walk. Tracing the same historic paths as the civilians who fled in the *guindas* has become an annual ritual, a pilgrimage that itself pays homage to the victims and accompanies the survivors. It is a slow and thoughtful way of approaching the site of the massacre, a means to prepare oneself for something one cannot possibly prepare for adequately. Oftentimes the walk includes spontaneous testimonies from survivors, who recount the hours before the massacre. Moving collectively through this memory landscape creates a bond with those victims who also made their way to the site forty years ago.

In 2018, a group of massacre survivors from Asociación Sumpul, architects, and scholars initiated a collaborative process to design and build a memorial park at Las Aradas. Each set of workshops includes a ritual walk to site, beyond any practical need. The designers are absorbed in the landscapes of the history and recall, through survivor testimonies, the way of being with the landscape that characterised the *guindas*. During the war, the landscape was simultaneously a place of death, violence, and dispersion, and also a place where persecuted civilians sought refuge and social organisation. Just as the *guinda* is a contradictory and urgent state of being, this way of identifying with the landscape avoids precise description. During these long walks, there was a realisation that the landscape should be the memorial and vice versa.

The project for the memorial park is marked by 200 fire trees planted in a 7 × 7 metres grid that outlines a central clearing and dissolves in the landscape on the periphery. During the yearly commemorations in May, the trees will blossom in a deep red. The trees emerge from the site and

are nourished by its history (Albert *et al.* 2019). In return, the grid allows the commemorative elements to become part of and dissolve into the landscape, echoing the merging of the people with the rivers, mountains, and the bushes during the *guindas*.

In the central clearing, there is a memorial bearing the names of the victims. It consists of a large, ellipse-shaped tiled surface, slightly below the ground, inverting the relation of a tomb that points vertically towards an identified body. The memorial diverts the eye towards the scattered, unknown places of the victims' bodies. The memorial must be uncovered year after year, as branches and leaves will have to be removed. Keeping memory alive will become a repeated action.

The design includes a single sloped roof on a large structure on one of the borders of the clearing. Its columns follow the pattern of the fire trees. The tiles of the roof and the adobe wall below (for a mural painting) are produced with clay from the site. The floor is simple compacted clay. The disposition of the columns and its very construction allow the roof to coincide with the landscape in which it is situated.

A statue of archbishop Óscar Arnulfo Romero, who was assassinated in San Salvador in 1980 and said he 'would be resuscitated in the people', replaces one of the fire trees. Devoid of basement, realised as a life-sized polychrome statue, Romero is simultaneously one of the trees and one of the community members attending the commemoration.

A small monument built in 1993, just after the peace agreements, testifies to the struggle of the communities to keep memory alive and obtain official state recognition of the massacre. As such, it is maintained in the large clearing. Here the monument does not merge with the landscape, nor does it have a relationship with the earth or the vegetation. It is, at once, the most monumental feature and the most humble construction at the site.

Like the repetition and contradiction of the *guindas*, the solidity of the architecture at Las Aradas confronts the evasiveness of memory, mourning, and social projection. It does so through the diffuse presence of the bodies evoked in a memorial; through the perennation of the commemorations, of the mourning and of organisation made be possible by the repeated confrontation with the violence of history; and through the structure of the roof, the sculpture that want to become trees, and the trees that want to become a structure.

Bibliography:

Albert B. *et al.*, *Trees*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris 2019 | Asociación de Sobrevivientes de la Masacre del Sumpul, *Memorias del Sumpul: testimonios del genocidio contra población campesina organizada en Las Aradas, Chalatenango, mayo de 1980*, Equipo Maiz y Asociación Sumpul, San Salvador 2019 | Bello J., *The Chalatenango Massacres*, Canada, 2020 | Betancur B., Buergenthal T., Planchart R.F., *From Madness to Hope: the 12-Year War in El Salvador*, The Commission on the Truth for El Salvador, United States Institute of Peace 1993 | Binford L., Lauria-Santiago A. (eds.), *Landscapes of Struggle. Politics, Society, and Community in El Salvador*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 2004 | Grzyb A. *et al.*, *Mapping the Chalatenango Massacres Project*, <https://elsalvador-westernu.opendata.arcgis.com>, in progress, accessed 02/05/2020 | Notteboom B., Uyttenhove P. (eds.), *Recollecting Landscapes - Rephotography, Memory and Transformation*, Roma Publications, Amsterdam 2018.

Harold Fallon
Amanda F. Grzyb
Thomas Montulet

Guinda

Dizionario | Dictionary

197

Nella selva

London’s Royal Zoological Society has been renowned for its pioneering scientific leadership since its foundation in 1826, when the research on the habitat made its way into the natural sciences before the word became popularly widespread to refer to the *natural* dwelling-place – as its etymology reveals to us. Indeed, both the word and the concept of habitat are modern. Still, in the 1930s, the zoo’s management team comprised of innovative medical, zoological and biological scientists like Chalmers Mitchell – the secretary and director –, Solly Zuckerman, and Geoffrey Marr Vevers. They all thoroughly believed in the importance of habitat to shape the health and prosperity of all species and considered the zoo as a place where humans could reflect on their commonalities with other animals as well as a privileged observatory to experiment with their research agendas.

The study into the role that habitat plays in the life of animal species was indeed ground-breaking at the time, and widely spread beyond biology and the natural sciences. The Modern Architectural Research Group (MARS) was founded to represent the United Kingdom at the CIAM and also held a key interest in the impact the environment has upon public health and the habitat, regardless of whether this is natural or architectural – i.e. human-made or artificial. Hence, in their manifesto they pointed out that ‘there must be no antagonism between architecture and its natural setting’, as they included a drawing of a tree growing through a building: ‘The architecture of the house embraces the garden. House and garden coalesce, a single unit in the landscape’ (MARS 1938, p. 20) – with manifest resonances to the Esprit Nouveau pavilion from 1925.

The expansion of the premises in London’s zoo offered unique opportunities to delve into these ideas. When two young gorillas arrived in 1932, Zuckerman published a pioneering article on the reproduction of primates while he led the construction of an experimental cage to host them and to foster their reproduction in captivity. He persuaded his peers to entrust the works to the novel *Tecton Company*, which had no previous experience in the field, but included MARS members between its partners, and it was led by Berthold Lubetkin along with the engineering support of Ove Arup (whose father was a renowned Londoner vet). The group envisaged modern architecture from a cutting-edge, scientific and technological approach and as a means to bring the required standard of public health into human habitats – i.e. the house and the city. Most of them lived in Hampstead, like many of the scientist in the zoo, and socialised in parties together with a mix of active scientists, biologists, artists – like Henry Moore –, and writers – like Agatha Christie.

Instead of the somewhat common design of cages as – rather boring – reproductions of the natural habitats of each animal, Zuckerman and Lubetkin envisaged the possibility to create cages in modern architecture to provide the perfect habitat needed for each species. To this aim, the new cage for the gorillas included an accurate climatic control scheme and guaranteed the healthful living and reproduction of the primates, whilst allowing a superlative theatrical display to the public to generate a stream of income from entrance fees and donations. Its sound success led to a series of commissions for Tecton in London’s zoo.

The most famous of these projects was the Penguin Pond. Its bold dynamic geometric scheme, its ‘atmosphere comparable to that of a circus’ (Allan 1992, p. 199), its design according to modern standards, and the structural achievement of its cantilevered concrete ramps and refined technical details have been the key focus of the analysis in the historiography of modern architecture. However, an anecdote from its construction provides a precious clue to delve into the architect’s own concept of habitat in reference to architecture and nature: Lubetkin claimed vehemently for the preservation of one tree (*sic*) that sat tangent to the outward perimeter of the building when Vevers – the zoo’s superintendent – proposed to cut it to ease the construction works. Only a few of the numerous scholarly works that have discussed the building have acknowledged this passionate struggle, though these all have looked at this as an eccentric attitude and stated Lubetkin’s concern to keep the ailanthus tree was to emphasise what they consider a contrast between nature and the Pond’s geometric abstraction, in a rather vague and confusing dichotomous cliché.

This odd story, nevertheless, points towards a fairly consistent major design concern by Lubetkin that has passed unnoticed. Indeed, the elliptical plant of the pool was precisely placed tangent to two – not one – existing trees in the park. Two trees that were included in the architect’s little model of the building presented to the penguins; and two trees that were carefully included in the original drawings, despite the later common representation as an isolated structure out of its wilderness context. Because these two trees constitute an essential component within the project, at one point the concrete canopy is carefully contoured to adapt to the irregularity of one tree trunk that brushes it.

Certainly, the two trees do not oppose to the clean and abstract surface of the walls, but they rather complement each other and at the same

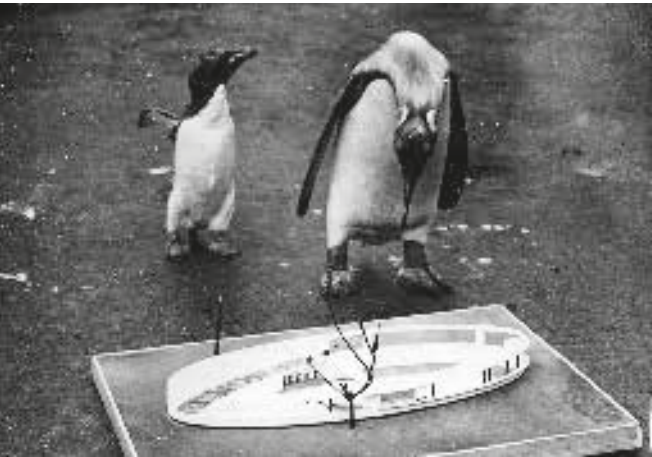
time sublimate their differences in the unity of the project. Pond and trees coalesce, a single unit in the landscape. In the building, the natural and the wild blend with the artificial, and the technological. They supplement each other to build an ideal habitat. The original photographs of the building suggest this indivisible unity and intricate complexity in the changing shadows cast by the two trees upon the white surfaces of the curved walls and the shifting reflections on the surface of the pond’s water and sprinkled ramps. Furthermore, the trees’ leaves provide solar protection from excessive sunlight and they source the little sprigs penguins need to build their nest. The ideal habitat for the penguins.

When, in 1937, Moholy-Nagy filmed the works by Tecton in London’s Zoo for the MoMA and Harvard University, Lubetkin ‘protested against such a naturalistic approach’ because he considered it with no argumentation, just ‘an aggregate of disconnected sense-data’ which has ‘little to say about the buildings’ as it concentrated ‘on appearances, rather than attempting a systematic account of the underlying reality’ (cited in Hornsey 2016, p. 234). He was likely expecting a use of light and shadows as in Moholy-Nagy’s pre-London films (Anker 2005, p. 236).

Instead, the GATEPAC architects captured Lubetkin’s ideas more successfully when they published his same works in their magazine “A.C.” as early as in 1934. The tree’s shadows and reflections of the Penguin Pond occupied the whole cover of issue number 16, which was devoted entirely to modern housing, with the exception of Tecton’s zoological works – i.e. habitat experimentation is a parallel testing whether for animals or humans. In the interior pages, the text explicitly acknowledged the importance of the two trees within the design scheme to forge the ideal habitat for the penguin’s in the pond, as it underlined Tecton’s ‘extraordinary sensibility’ and ‘complete domination of technical construction’ as parallel to that of the Barcelonan group.

The Penguin Pond therefore synthesises the romantic picturesque idea of nature together with the utilitarian understanding of it brought about by modernity and earlier providential ideas of the wildness. While, at the same time, it foreshadows many of the ideas on ecology that are still being researched in multiple fields, including architectural agendas like the cultural and anthropological debates on the habitat by the Team X and the Smithsons, or the pioneering research by Richard Neutra on technology and architecture as the mean to restore the idealness of our habitat. Ultimately, Lubetkin’s works remind us of the modern origin of the word habitat, as it points us clearly towards the appreciation that habitat is neither natural nor architectural, but both at once. The wild and the artificial supplement each other to create the ideal habitat for each animal: the perfect environment adapted to every animals’ needs, including humans.

Bibliography:
Allan J., *Berthold Lubetkin. Architecture and the Tradition of Progress*, RIBA, London 1992 | Anker P., *The Bauhaus of Nature*, in “Modernism/Modernity”, vol. 12, no. 2, 2005, pp. 229-251 | Hornsey R., *László Moholy-Nagy at the London Zoo: Animal Enclosures and the Unleashed Camera*, in Lawrence M., Lury K. (eds.), *The Zoo and Screen Media. Images of Exhibition and Encounter*, Palgrave Macmillan, London 2016, pp. 223-246 | Modern Architecture Research Group (MARS), *New Architecture*, New Burlington Galleries, London 1938.



Lubetkin’s model of the building presented to the penguins in the Royal London Zoological Society before its construction. Ph. John Havinden, 1934. Courtesy RIBA Collections.



Berthold Lubetkin, Penguin Pond, London Zoo, 1934. Ph. Josep-Maria Garcia-Fuentes, 2019. Courtesy Garcia-Fuentes Collection.

habitat (‘habitat) noun, Latin *habitat*, third person singular present tense of *habitāre*, literally ‘it inhabits’, in Floras or Faunas, written in Latin, introducing the natural place of growth or occurrence of a species. Hence, taken as the technical term for this. | 1.a. *natural history*. The locality in which a plant or animal naturally grows or lives; habitation. Sometimes applied to the *geographical area* over which it extends, or the special locality to which it is confined; sometimes restricted to the particular *station* or spot in which a specimen is found; but chiefly used to indicate the kind of locality, as the sea-shore, rocky cliffs, chalk hills, or the like. | 1.b. hence generally: dwelling-place; habitation. | compounds: habitat form *n*. the form developed by a race or organism in response to its habitat; habitat group *n*. any group of species whose members favour a similar habitat. Michael Proffitt *et al.* (eds.), *Oxford English Dictionary*, Oxford University Press, Oxford 2020.

immanence [Lat. *immanens*, -*entis*, pr. p. of *immanére* – *in*, in, *manêre*, to remain]. | The notion that the intelligent and the creative principle of the universe pervades the universe itself, a fundamental conception of Pantheism. Rev. Thomas Davidson (ed.), *Chambers’s Twentieth Century Dictionary of the English Language*, W. & R. Chambers, London-Edinburgh 1966.

Immanence is an inner rumbling accessed through pre-rational performative registers like dreams, esoteric experiences, and excess (Deleuze, Guattari 1994). It is a continuous movement of surplus sensations. It is a creative world that always exists but is activated only when one becomes aware. It is a theatre where shadows of cognitive thought, rational needs and structures of power can dance and mutate themselves into desire/s. In this pulsating performative core, possibilities and potential escape their assigned wildness to truly become unassimilable – that which has been called wild by the neo-liberal political mouth-pieces.

Sculptor-mechanic Eduard Bersudsky has assembled such a theatre out of forests at the Sharmanka Kinetic Theatre in Glasgow. His world is dominated by ravens hanging from roofs, bears that dance and monkeys that fish in air for nothing. These animals are trapped in a theatre where humans are chained and busy rats rule from the pulpit of a typewriter. These wooden anthropomorphic forms are joined together with wheels, cogs and pulleys, reminiscent of a secret economy of production – the end or beginning of which is not seen. With the flick of a switch they come to life and start moving. When stationary, it is a mythical forest to look at. The carved wooden forms are in a frozen relationship with the underlying system that holds them together – an obfuscating circle of power and subject-creation. When in motion, the theatre transforms into a medievalising forest that can be inhabited. The image of this moving forest explodes with music and shadow plays under theatre-director Tatyana Jacovskaya. Encountering this assemblage of the mythical and medieval forests offers a passage deep into immanent creativity. One makes sense of history through such a passage of myth and legend. Like Bakhtin’s dialogic space, this assembled forest does not swallow, fuse or dissolve any voices in it. The dialogic space at Sharmanka draws on ambiguity and subversion of a coercive past. The perceived cacophony of the forest performs a constructivist polyphony in the theatre.

Bersudsky evokes a fluid cultural memory by embedding mytho-fictional narratives in architectural constructs to modify the notions of the stagnant official memory. Constructed histories led to constructivist histories. Sharmanka demonstrates the significance of the space in which repression occurs and its significance in making visible that which has been repressed through performative movements of the kinemats (Bersudsky’s mechanical puppets) and the visitors, simultaneously. The prevailing atmosphere of repression is immanent, like architecture’s processes of forced subjectification.

All expressions at Sharmanka are expressions of immanent consequences. The animals dominating the theatre have been contorted to take part in human production cycles. The humans have taken the liberty to go wild after taming the wildness of the forest, morphing in the process. Inhabiting the wild is not without its consequences, and assimilating wildness in our urban spaces invites a transformation that occurs within the substrate. It negates the instant gratification present as an inherently urban expectation, while the wild grows within, as immanence, transforming the muscles and the bones of its subject – contorting them and mutating them as they ‘become’ wild – like the caged animals that first long for their forest habitat, or like sculptures at Sharmanka that perform within theatrically assembled forests.

The psycho-social dialectical imagery of Sharmanka is produced through participation (O’Sullivan 2005). The pre-choreographed kinemats launch into a performance for the visitor to see. However, the conversion of the gallery space into a stage-set ensures that the visitor is also a participant of the show. As the kinemats explode on the wall behind them, more often than not, these shadows illuminate the presence of a lone visitor that has moved close to this system exaggerating other systems. The white walls of the gallery get subsumed by the imprints of the labyrinthine network projected. Some of these components are freed from these unforgiving systems only as shadows. The walls of the gallery that are usually an enclosure become gateways for these shadows – allowing the locked inhabitants of the ordered system to have a double life – hidden within the complex sculptural systems, but free to dance as shadows on the wall. The walls, otherwise a static enclosure, transform into an everchanging landscape. The doubling of the surface as field becomes critical. The wall transcends its two-dimensional limits and opens the shadow dimension to be inhabited. The fleeting and transitory nature of the images that are produced on the walls perform the paradoxical task of prolonging their fleeting nature – privileging the contingent while countering a deferred transcendence – hinting at its immanent operativity. Affects are born of this immanence (Brott 2011).

The white walls of the gallery have been populated by shadowy actions of the kinemats. This has resulted into emergence of a sylvan dimension that uses the surface of the wall to allow a range of kaleidoscopic, yet-to-be-born possibilities to perform themselves. The flat surface of the



Eduard Bersudsky, Tatyana Jacovskaya, Sergei Jacovsky, *Tower of Babel*, 1986-1988, Tower of Babel as seen on the walls of the gallery, Sharmanka Kinetic Theatre, Glasgow. Ph. Ishita Jain, June 2018.

gallery has become a multi-dimensional portal. The futural travels to the present through the past and becomes a forest of transient images. These fleeting images strip the white cube of the gallery of its stark transcendental power as a ‘transitional device that attempted to bleach out the past and at the same time control the future by appealing to supposedly transcendental modes of presence and power’ (O’Doherty 1986). With the shadows of the kinemats on the white walls, one does not transcend into a future that may or may not happen, but to an immanent past that haunts the work and has been caged behind opaque walls. This past is freed as the walls of the gallery become transparent. Walls, then, cease to be architectural elements and become political ones. Walls cease to be political elements and become historical ones. Historical walls when made transparent demand an immanent evaluation.

Upon these walls, the kinemats (*sylwizens* of both the mythical as well as medievalising forests) as shadows take birth again, leaving behind their subjecthood as residents of a bizarre world and get enrolled into the task of being critics, producing affects in the space between the wall and the viewer. The viewer’s eye urges the body to disengage itself and gather information about what to feel at Sharmanka. The body becomes a data-gatherer, sprouting new senses to engage with the sensorial productions underway through performative light and shadows in the gallery space. This performative interception turns the body into a material making the space. When interception becomes immanent, methodology becomes the material to make a space.

The wild has always had the capacity to exceed our own sensorium and provoke multiple senses. Being at the margin of civilisation, it has retained the ability of the marginal space to experience sensations intensely – like the racing of heartbeats at the sound of a twig breaking in the dark. Multiple species have therefore occupied the wild, not because it is all-encompassing, but because genesis is immanent to the wild. It is not a passive concept that includes and allows what happens within; it is an active machine that churns out subjects adorned with new sense-organs and heightened sensations, releasing them into the world, as multiple worlds, within and outside.

Bibliography:

Bersudsky E., Jacovskaya T., Jacovsky S., *Sharmanka Kinetic Theatre*, permanent display/performance of mechanical sculptures, 103 Trongate Centre for Arts, Glasgow, 1986-1988 | Brott S., *Architecture for a Free Subjectivity. Deleuze and Guattari at the Horizon of the Real*, Ashgate Publishing, Farnham 2011 | Deleuze G., Guattari F., *What is Philosophy?*, Columbia University Press, New York 1994 | O’Doherty B., *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Lapis Press, Santa Monica-San Francisco 1986 | O’Sullivan S., *Art Encounters Deleuze and Guattari: Thought beyond Representation*, Palgrave, London 2005 | Idem, *The Aesthetics of Affect: Thinking Art Beyond Representation*, in “Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities”, vol. 6, no. 3, 2010, pp. 125-135.

opaco agg. [dal lat. *opacus*] (pl. m. -chi). | 1. di corpo che non si lascia attraversare dalla luce, cioè di corpo che, rinviando o assorbendo totalmente la luce che riceve, ha coefficiente di trasparenza nullo (è contrario quindi di trasparente) | 2. usi estens.: a. che riflette la luce solo in modo diffuso, a causa della scabrosità della sua superficie (contrario di lucido): marmo o.; carta o. | 3. fig. voce o., non squillante, dai toni bassi e smorzati; suono o., velato; uno sguardo o., smorto, quasi privo di espressione; intelligenza o., priva di vivacità. Dizionario Treccani online, www.treccani.it, consultato il 19/04/2020.



Jökulsárlón, Islanda. Ph. Nicola Di Croce, 2017.

Osservando la superficie opaca di un grande blocco di ghiaccio appare evidente come lo stato solido in cui si trova impedisca all’oggetto di lasciar intravedere oltre di esso. Sciogliendosi però, l’opacità del blocco cederà il passo a una crescente trasparenza: sarà possibile scrutare attraverso il fluido finché, aumentando la temperatura, il suo stato gassoso, un vapore denso e impenetrabile, non impedirà nuovamente alla luce di attraversarlo. L’osservare è certamente condizionato dall’opacità di un oggetto: in una rigida giornata invernale le lenti degli occhiali si appannano entrando in un ambiente caldo, e se la vista è pregiudicata dall’opacità delle lenti, il compito di decifrare lo spazio è affidato agli altri sensi. Cosa succede allora quando l’opaco inibisce il primato della vista? E ancora, in che misura ciascun osservatore, intervenendo sul grado di opacità del mondo che ha di fronte, modifica il contesto della sua analisi? Come le lenti appannate riacquistano subito la loro trasparenza una volta pulite con un panno – ricevendo un intervento da parte dell’osservatore – così la superficie opaca di un iceberg si scioglie a causa del riscaldamento globale, ovvero subisce gli effetti delle pratiche antropiche sulla terra, di cui l’osservatore è parte attiva. In questo senso il blocco di ghiaccio galleggiante, sciogliendosi, acquista una trasparenza che paradossalmente non facilita per l’osservatore la comprensione dello spazio circostante; in altre parole la trasparenza non aiuta a decifrare gli effetti dell’Antropocene che si fanno invece sfumati, elusivi, si manifestano in una dimensione intangibile e atmosferica (Morton 2018) – opaca, si direbbe. Dentro e fuori la metafora, l’opacità interroga la difficoltà di guardare al mondo come a un oggetto sempre riconoscibile e rappresentabile (soprattutto visivamente), e dichiara la necessità di elaborare strategie di lettura dell’opaco inedite, capaci di interpretare gli effetti delle azioni umane, e di inaugurare nuove ecologie politiche.

Riconoscere la necessità di considerare il mondo come un oggetto opaco rappresenta un invito a adottare strumenti cognitivi adatti a favorire la deviazione dagli schemi ordinari di conoscenza (Serres 2016). Come orientarsi di fronte all’opaco? Come leggere le tracce atmosferiche, invisibili, dell’impatto dell’uomo sul mondo? Il legame tra un osservatore e la sua possibilità o impossibilità di osservazione – dunque di alterazione – rimanda allo stretto rapporto che si instaura tra i partecipanti di un sistema interconnesso, e rinvia inevitabilmente all’ecologia della visione e allo scardinamento del suo primato epistemologico. In tal senso per esplorare il mondo come selva opaca è possibile ricorrere all’ascolto critico dell’ambiente. In mancanza di coordinate visibili chiare, l’ascolto si presenta infatti come un dispositivo particolarmente adatto a interpretare gli effetti e gli affetti, ovvero gli impatti dell’azione dell’uomo sul quotidiano: ascoltare oltre i bordi dell’opaco è una sfida che ammette ampi margini di scoperta. Seguendo questo orientamento l’ascolto sottende un progetto analitico e politico capace di inaugurare nuove alleanze con l’altro – l’altro soggetto o l’altro effetto che non era visibile perché immerso in una atmosfera opaca. Si tratta di un progetto dove l’ascolto può facilitare la consapevolezza del sistema di relazioni, gerarchie, e dinamiche di potere che l’uomo continuamente stabilisce con l’altro uomo, così come col contesto vivente e non vivente con cui interagisce (LaBelle 2018). Un progetto che, misurandosi con l’opacità dei sistemi di conoscenza, riverbera nella pianificazione della città e del territorio.

Ascoltare oltre la superficie opaca di un iceberg che attraversa un lago glaciale porta l’attenzione a concentrarsi sull’ambiente circostante: sugli otturatori dei turisti che fotografano lo sciogliersi di una parete di ghiaccio, sul frangersi di una enorme scheggia che precipita in acqua con un tonfo sordo. Ascoltare il vociare e le urla dei turisti rapiti da un simile

spettacolo, i richiami degli autobus che li aspettano, pronti a ripartire verso la prossima attrazione, i ronzii dei droni sospesi a mezz’aria che tentano di riprendere la scena da una nuova prospettiva, e contemporaneamente i versi degli uccelli che si impongono con forza sul contesto. Ciascuno di questi accadimenti riverbera con forza nell’ambiente sonoro, si impone nella dimensione acustica del lago glaciale. Per le orecchie che lo ascoltano ciascun suono è eco di una presenza, ovvero descrive un segno umano e non umano che si imprime nell’ambiente e ne influenza i caratteri, rimanda alle parti di un insieme, a una ecologia acustica. Ascoltare una simile atmosfera condiziona quindi la capacità di rivolgersi all’opacità del ghiaccio che si scioglie, alle pratiche che si relazionano a questa trasformazione di stato, alle politiche in grado di orientare il rapporto tra questi elementi, tra questi attori umani e non umani. Allora ascoltando oltre la superficie opaca del mondo è possibile inaugurare nuove alleanze tra umano e non-umano: negoziare con essi una nuova ecologia politica. Così, interrogare l’ascolto come strumento conoscitivo dell’opaco spinge a adottare un approccio profondamente ecologico: un orientamento che suggerisce la maturazione di una acuta consapevolezza della complessa rete di connessioni dissonanti tra corpi animati e inanimati. Si tratta di un indirizzo che permette di approfondire gli orizzonti di una ecologia lungimirante (Bennett 2010, p. 4), pronta ad accettare la coesistenza con ciò che ha perso la sua riconoscibilità.

Accettare l’opaco corrisponde all’inevitabilità di *perdere il controllo*. In una simile situazione ascoltare lo scioglimento di un blocco di ghiaccio alla luce delle trasformazioni culturali e territoriali contemporanee invita a una riflessione critica sul ruolo dell’opaco come luogo della crisi del *prendersi cura*, e sollecita un profondo cambio di prospettiva sulla definizione stessa di paesaggio: “Poiché il paesaggio contiene le opere dell’uomo, i segni del suo agire, è legittimo aspettarsi che esso comunichi all’uomo il significato di quei segni, di quell’agire” (Turri 2004, p. 85). Se infatti un paesaggio è portavoce di un progetto di territorio in cui ecosistemi e comunità cercano una alleanza e in cui i *segni* impressi dall’uomo sono tangibili e controllabili, quando l’impatto antropico è tale da imprimere tracce di misura non più quantificabile, allora la nozione di paesaggio deve includere i caratteri intangibili del non previsto, del non progettabile. Anche il paesaggio si avvolge di una atmosfera opaca, riflette la luce solo in maniera diffusa, le sue orme accolgono eco immateriali.

La superficie opaca del mondo evapora ora formando una nube inespugnabile. Una coltre luminosa e imprevedibile, che mette in discussione la dimensione temporale ed esperienziale, sovverte le coordinate che legavano l’uomo al mondo. In questa nube “Si tratta [...] di ammettere che il presente si è sganciato dalla temporalità lineare, e che diverge in modo confuso ma sostanziale dall’idea stessa che abbiamo della storia. Nulla è più chiaro né può esserlo. A essere cambiata non è la natura dimensionale del futuro, ma la sua prevedibilità” (Bridle 2019, p. 84). Come i contorni del nostro rapporto col mondo, che pensavamo sempre più definiti con l’avanzare di tecnologie e scoperte scientifiche, appaiono ora inesorabilmente sfumati, così gli strumenti di interpretazione a nostra disposizione vacillano proprio perché paradossalmente il quadro (il modello o il corpo di informazioni a nostra disposizione) si è allargato a tal punto da rendere impossibile una visione d’insieme, una sintesi. Per muoverci all’interno dell’opaco ci resta l’ascolto; e ascoltare questa atmosfera, questa foschia, questa selva in un momento di profonda crisi ecologica e di disparità sociale ci avvicina a sperimentare nuove alleanze tra umano e non-umano, nuove ecologie politiche.

Ascoltare l’altro nell’opaco – l’altro uomo, l’altro oggetto, l’altro animale, il suo stare nel mondo, il suo tessere relazioni – ricorda l’impossibilità di avere il controllo della situazione, spinge a elaborare strategie a bassa definizione, opache anch’esse. Orientarsi nell’opaco corrisponde all’ascolto dell’altro, e definire l’opaco attraverso l’ascolto è forse il primo passo per decifrare l’atmosfera che ingloba e condiziona il vivere contemporaneo.

Bibliografia:

Bennett J., *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham 2010 | Bridle J., *New Dark Age. Technology and the End of the Future*, Verso, London, New York 2018; tr. it. *Nuova era oscura*, Nero, Roma 2019 | LaBelle B., *Sonic Agency. Sound and Emergent Forms of Resistance*, Goldsmiths Press, London 2018 | Morton T., *Hyperobjects. Philosophy and Ecology After the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2013; tr. it. *Iperoggetti*, Nero, Roma 2018 | Serres M., *Le Gaucher boiteux. Figures de la pensée*, Le Pommier, Paris 2015; tr. it. *Il mancino zoppo. Dal metodo non nasce niente*, Bollati Boringhieri, Torino 2016 | Turri E., *Il paesaggio e il silenzio*, Marsilio, Venezia 2004.

Laguna glaciale Jökulsárlón, Islanda. Registrazione ambientale di Nicola Di Croce, 2017: <https://soundcloud.com/ricerche-sonore/jokulsarlon>.

Gli immaginari mitologici e fiabeschi sono ovunque popolati da mostri: Sfingi, Sirene, Centauri, Cherubini, Pinocchio, l’Uomo-Ragno, tutti evocano l’incontro sovranaturale tra l’umano e il selvatico. L’etimo di mostro è in *monere*, ammonire, e *monstrare*, far vedere, enunciare. *Monstrum*, *ostentum*, *portentum* e *prodigium* compongono infatti il lessico latino dell’arte divinatoria: sono avvertimenti, indicano una condotta (Bologna 1980). Pan è tra i mostri più eloquenti, per l’aspetto aberrante e l’urlo spaventoso che getta nel timor panico, disagio intenso, misterioso, ineffabile. Ma è anche dio di rivelazione e incanto. Il suo nome suona nientemeno che Πάν, tutto, e la sua indole perturbante emana da una capienza di senso così dilatata da essere totalizzante. È anche per il tenore di questa ambizione che in età cristiana il demonio ne prende le sembianze, ammonendo, appunto, che l’incontro con il selvatico è potente ma pericoloso, quando non coincida con la stessa incarnazione del male. Siamo avvertiti.

Pan – racconta Omero – è il dio dell’ora meridiana (Caillouis 1937), nel Sud Italia “controra” perché tempo del torpore contrario all’agire. Ma per chi non riesca a concedersi all’acidia, è invece un momento sovraccarico: nella rarefazione degli stimoli l’osservare si fa più acuto, la curiosità tagliente e si carpiscono segreti offuscati dal “pandemonio” nel tempo ordinario. In quest’ora faticida, di prodigi e apparizioni misteriose, Pan trova il suo tempo d’elezione. Quando gli umani si ritirano nelle case e la vita pubblica rallenta sino a evaporare, eccolo uscire con le Ninfe, anch’esse meridiane, come tramandano Platone, Socrate, Porfirio e con loro, tra gli altri, Leopardi e Flaubert.

Qualcuno giura di aver visto Pan per le strade vuote del centro nell’epocale primavera 2020, proprio quando è proibito uscire e danzare con lui. Pan è fatto così, creatura doppia, abita la contraddizione, lasciando a noi decifrare se incontrarlo sia una salvezza, tentazione cui resistere o pericolo da scampare. È arrivato puntualissimo, nell’ora meridiana della reclusione sanitaria e si gonola in città mentre dalle finestre guardiamo insonni il suo corteo. Con stupore ingenuo ed eccitato, scopriamo la fertilità furiosa che essuda dai lastricati delle piazze e ci accorgiamo, rapiti, della varietà di animali che popolano le metropoli disertate dagli umani, increduli della rapidità con cui si spingono nelle strade silenziose, con quale agio, quale “naturalzza”. Intanto in India alcuni uomini trascorrono la quarantena sugli alberi, condividendo l’abitacolo delle chiome con primati, rettili, volatili. Tutto si confonde nell’indecifrabile malinteso di un’urbanità “alterata”, mistura prodigiosa di cosmogonie così lontane che mai avremmo pensato potessero incontrarsi, come nel corpo mostruoso di un dio-capra. L’urlo di Pan vi irrompe e mostra la totalità, destabilizzante e irresistibile, della sua città: la “città selvatica”.

Ci inganneremmo, ritenendola un’epifania contingente. Non solo per la memoria di altre recenti controre – dalle fioriture delle rovine di Parigi degli anni Quaranta, esplorate da Paul Jover in cerca di vibranti *mêlée* botanici, agli effetti selvatici della scissione di Berlino o della bancarotta di Detroit – ma perché da tempo il progetto dello spazio urbano ha ceduto alle lusinghe di Pan e ne costruisce la città, mutuandone l’attitudine al paradosso e alla mescolanza. L’architettura contemporanea è lussureggiante, nelle praterie spontanee di tutti i parchi e piazze del mondo, nelle foreste da parati che ovunque risalgono vertiginosamente le facciate del *real estate*, nei sottoboschi indoor dei padiglioni delle rassegne più prestigiose: un repertorio ampio e diffuso, fino a ieri limitato a esperienze isolate e oggi così pervasivo da farsi tendenza. Pan non si accontenta più dei *marginalia* (Gandy 2013): evaso dagli incolti abbandonati e clandestini, è il re del centro, come dimostra qualunque essenziale ricognizione che dalla *bambouiserie* del parco La Villette a Parigi (1992) porti al parco Zarjad’e di Mosca (2017), pochi passi dal Cremlino, o alla *Little Island*, attesa per il 2021 sul molo 55 di Manhattan.

Un dibattito vivace si arrovela sulla genuinità biologica e morale della *sauvage vague* del progetto contemporaneo. Come prevedibile, vi prevale la condanna per il simulacro e pare di ascoltare William Robinson, il quale teneva a distinguere il suo *Wild Garden* (1870) dai paesaggi pittoreschi di aspetto selvatico ma artefatti e oggetto di incessante manutenzione. È questione etica, espressiva, ambientale e anche economica rilevante. Ma la flagranza del discrimine tra “100% wild” e sue varianti *fake* sbiadisce se si valuti che il selvatico sia, inevitabilmente, teatralità. Perché in verità esso non esiste. È una nostra proiezione in uno specchio deformante, così com’è la natura quanto insistiamo a definirla altro da noi, secondo l’ordine binario con cui ci fingiamo di governare il mondo, un dualismo dopo l’altro, producendo l’umano e l’urbano per opposizione a tutto ciò che è altrimenti. Il selvatico inquieta e affascina perché presagio di questo “altrimenti”. È un’oscenità estetica e morale – da *obscaenus*, di cattivo augurio (ammonire, ancora) – in un sillogismo bello-buono-giusto che nel mostro trova la sublimazione scabrosa del proprio riduzionismo. I mostri sono anomalie non omologabili, bandite quando lo stato conforme coincida con lo stato ideale: la retorica paramilitare del conflitto, tutto umano, tra piante native e invasive si nutre di questa pretesa di normalità, al pari delle riserve naturali, dove il selvatico è confinato – forastico e forestiero – dalle geografie cognitive, estetiche e morali della norma.

Pan è la gioiosa ferocia della difformità, il suo urlo suona minaccia e insieme libertà. Uomo e capro, dio di felicità e paura, arcadia e inferi, incarna mutazioni evolutive che infrangono i limiti assegnati alle specie, irride le tassonomie del controllo e sfida la serenità anestetica ottenuta per sedazione e separazione. Così, la sua città offusca i limiti tra natura e civiltà: non ha rimorso di urbanità, né rimpianto di Eden; accoglie ogni manifestazione del vivente e trova qualità nelle frizioni delle compresenze. La città di Pan sovverte l’isomorfismo del nostro habitat, popolato solo da esseri umani e loro derivati, addomesticati per cattività prima e omologazione genetica e giuridica poi. Esistenze diversissime vi si respirano e sfiorano, a volte inciampando in roboanti corpo a corpo temporaneamente risolti in equilibri effimeri, dove nulla è definitivo perciò nulla è perfetto, perché la perfezione non ammette variazioni sul proprio tema né metamorfosi capaci di avanzamenti inauditi. “Portentum ergo fit non contra naturam, sed contra quam est nota natura”, avverte Agostino in *De civitate dei* (Dombart, Kalb 1993, p. 504). Pan e la sua città sono enigma perturbante che allerta e attrae, incanto e insieme smarrimento dell’ignoto, quel che in inglese suona, appunto, *bewilderment*.

Dal 2010 Charles Fréger ritrae in tutta Europa i *Wilder Mann*, umani mascherati con costumi di pelli di animali, piante, ossa e corna secondo usanze locali antichissime. Chimere selvatiche, testimoniano il bisogno di mito e rappresentazione: di nuovo, il mostro ammonisce e rivela. Il selvatico è il modo con cui il paesaggio può essere ancora mitico, misterioso, seducente, contro la pornografia di molti immaginari urbani contemporanei. Selvatico è il paesaggio quando ha senso e sapore di scoperta, occasione, possibilità, turbamento, tutt’altro dal “verde” con cui etichettiamo, ridicolizzandoli, gli spazi urbani di Pan e che nulla sa dello sconcerto fertile delle sue *mirabilia*, appagandosi di dati e indicatori prestazionali e trovando una frigida felicità nella nuda erica ambientalista. Pan invece ama il piacere e l’empatia totalizzante, eccitante ed estatica, della musica, del canto, del corpo: la sua è una città a fior di pelle. È quest’attitudine lo scandalo dei rapporti fitocarnali di Zheng Bo, non il sesso *tout court*, ma il tabù del tutt’uno con la natura: oscenità di mostro, ancora. Spalancare l’architettura verso una sensualità dilatata, creativa e consapevole, è tra gli aspetti più interessanti dei progetti nella città di Pan, così come l’assenza di istruzioni per l’uso, che rende necessaria l’intraprendenza di chi li abiti e ridimensiona argomenti come pericolo, sicurezza, paura che spesso esauriscono ogni discorso sullo spazio urbano. Il valore della città selvatica emana da questa complessità, dall’intrecciarsi tra il proibito e la sua trasgressione, dalle combinazioni imprendibili di processi ecologici e sociali autopoietici.

La città di Pan ci ammonisce. E ci rivela che desideriamo la sorpresa, l’irrazionale, il piacere, la mescolanza, l’incertezza, l’alterità, la metamorfosi. È anche la loro mancanza ad alimentare la struggente nostalgia nella controra di confinamento. Adesso i *Wilder Mann* non mi paiono più figure primordiali di un folklore atavico, ma fauni del futuro che cercano di emulare il selvatico e confondersi con esso per sopravvivere in una terra ignota. Così, la città selvatica, mostro divinatorio, propone nuovi travestimenti, altro da ciò con cui l’urbanità ha vestito il proprio corpo collettivo per distinguersi dal resto del vivente. Pan grida, qui, adesso.

Bibliografia:

Agamben G., *L’aperto. L’uomo e l’animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002 | Bologna C., voce *mostro*, in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino 1980, vol. IX, pp. 556-580 | Caillouis R., *Les Démon de midi*, in “Revue de l’histoire des religions”, vol. CXVI, nos. 2-3, 1937; tr. it. *I demoni meridiani*, Bollati Boringhieri, Torino 1988 | Derrida J., *L’Animal que donc je suis*, Galilée, Paris 2006; tr. it. *L’animale che dunque sono*, Jaca Book, Milano 2006 | Dombart B., Kalb A. (eds.), *Sancti Aurelii Augustini episcopi. De civitate Dei. Libri XXII. 2. Lib. XIX-XXII*, B.G. Teubneri, Stuttgart 1993 | Fréger C., *Wilder Mann o la figura del selvaggio*, catalogo della mostra, Peliti Associati, Roma 2012 | Gandy M., *Marginalia: Aesthetics, Ecology, and Urban Wastelands*, in “Annals of the Association of American Geographers”, vol. 103, 2013, pp. 1301-1316 | Hillman J., *An Essay on Pan*, in Idem, Roscher W.H., *Pan and the Nightmare*, Spring Publications, Dallas 1972; tr. it. *Saggio su Pan*, Adelphi, Milano 1977 | Metta A., Olivetti M.L. (a cura di), *La città selvatica. Paesaggi urbani contemporanei*, Libria, Melfi 2019 | Zheng B., *Pteridophilia 1*, 2016.

Pan (gr. Πάν). | 1. divinità della mitologia greca, dio delle montagne e della vita agreste. Il suo culto fu in origine nell’Arcadia. Nell’Inno omerico a lui dedicato è detto figlio di Ermete e della ninfa Driope, compagno di Dioniso e delle ninfe montane, protettore degli armenti, amante della danza e della musica. Munito di corna e di piedi caprini, ama i boschi e le sorgenti; è patrono del riposo meridiano, durante il quale è capace d’infondere il timore “panico”. | 2. primo elemento di molte parole composte, anche della terminologia lat. scient., derivate dal greco o formate modernamente, che significa in genere “tutto, interamente” e sim. Enciclopedia Treccani online, www.treccani.it, consultato il 22/04/2020.



Babugeri, Bulgaria. Ph. Charles Fréger, serie *Wilder Mann*, 2010.



Antica ferrovia di Berlin-Tempelhof. Ph. Carl Bellingrodt, 4/07/1935. Courtesy Deutsche Bahn Stiftung/Bellingrodt.

quarto agg. num. ord. e s. m. [lat. *quartus*, affine a *quat-tuor* “quattro”]. | agg. con valore ordinale, che occupa, in una sequenza o in una successione ordinata, il posto corrispondente al numero quattro, cioè viene dopo altri tre. Dizionario Treccani online, www.treccani.it, consultato il 20/04/2020.

“Quarto” è un aggettivo, in quanto tale è necessario associarlo a un sostantivo per elaborare in modo appropriato alcune riflessioni all’interno del discorso sulla “selva”. La natura, innanzitutto e per estensione il paesaggio e la sua progettazione in contesto urbano, ci sembrano i temi più pertinenti per ragionare su una possibile definizione di “quarto”. Parleremo pertanto di “quarta natura” o “natura del quarto tipo” (Kowarik 1992), ma non senza aver descritto prima le tre nature (Dixon Hunt 2000) che la precedono per capirne le differenze di significato.

La prima natura si riferisce a ciò che è selvatico, incontaminato, sconosciuto. Come scrive Cicerone nel *De natura deorum* sono i luoghi misteriosi e spaventosi che accolgono la presenza degli dei, nei quali l’uomo non ha avuto accesso o non è voluto ancora entrare. Oggi la prima natura si lega alla *wilderness* come costruito culturale e continua ad alimentare un immaginario legato al mistero, al sacro, all’inviolato, ma si è caricata di altri importanti significati, soprattutto in relazione ai contesti urbani, legati all’ecologia, alla conservazione degli habitat e alla preservazione delle specie animali e vegetali. Quando l’uomo agisce sulla prima natura, per metterla al proprio servizio, la trasforma nella seconda natura, quella che Cicerone chiama *alteram naturam* e l’agricoltura è il suo elemento primario. I popoli, attraverso la costruzione di strade, canali d’irrigazione, campi coltivati, fattorie, villaggi, conformano il territorio. Grazie alle proprie conoscenze danno vita alla seconda natura che oltre ad avere uno scopo produttivo assume anche un valore estetico che è espressione culturale e politica della società che la abita e la lavora. La seconda natura è ben presente nella città contemporanea sia ai margini dell’urbanizzazione che incastonata negli spazi interstiziali sotto forma di orti. Nel corso della storia è proprio attraverso la costruzione degli orti, dei muri perimetrali che li proteggono, e con l’inserimento al loro interno di specie ornamentali che ne aumentano la gradevolezza estetica che l’*altera natura* viene trasformata, attraverso l’arte, in giardino, cosicché la seconda natura, caricata di nuovi significati e simbolismi, si eleva a terza natura. Il primo a utilizzare questa espressione fu Bartolomeo Taegio che nel trattato *La villa* del 1559 scrive: “L’industria di un accorto giardiniero, che incorporando l’arte con la natura fa che d’amendue ne riesce una terza natura” (Taegio 1559, p. 58).

Il giardino, alla scala urbana si trasforma in parco dove la natura è progettata in funzione delle esigenze sociali, degli strumenti normativi, delle tendenze stilistiche, delle scelte del progettista. In seguito, lo sviluppo della vegetazione è soggetto a una costante manutenzione, l’invasione di piante alloctone viene impedita per garantire sia il rispetto del disegno che la fruibilità dello spazio, secondo un approccio che prevede l’assoluto dominio della specie umana sulle altre. Questo è ciò che è avvenuto fino a metà degli anni Novanta quando inizia a svilupparsi una nuova consapevolezza ambientale e una diversa sensibilità estetica.

Nella città post-industriale, la distruzione, l’abbandono di siti industriali e di infrastrutture hanno dato vita a una moltitudine di spazi che hanno richiesto l’utilizzo di nuovi sguardi, di nuove categorie concettuali e di una nuova terminologia per essere definiti. Pierluigi Nicolin, nell’editoriale del numero 87 di “Lotus” con il quale si aprirà una nuova stagione per la rivista che la vedrà sempre più spesso trattare temi inerenti all’architettura del paesaggio, utilizza l’espressione “terra incolta” (1995) per raccontare la fascinazione degli architetti per gli spazi abbandonati, ma anche le potenzialità che questi hanno nei processi di trasformazione urbana e l’importanza del progetto di paesaggio per la loro configurazione. L’anno seguente Ignasi de Solà-Morales utilizza l’espressione francese *terrain vague* (1996) che nell’etimologia e pluralità di significati associa al “terreno” il concetto di vuoto, libero, abbandonato, ma anche indefinito, vasto, indeterminato. Sarà con Gilles Clément e la pubblicazione del *Manifest du Tiers paysage* (2004) che l’aspetto della vegetazione, della biodiversità e quindi l’affermazione di una visione più ecologica delle potenzialità degli spazi abbandonati si farà strada e definirà nuove attenzioni, nuovi approcci e nuove strategie del progetto di paesaggio.

Nella moltitudine di appellativi e definizioni, ciò che accomuna questi spazi è il loro carattere di residualità (Gabbianelli 2017) e la predisposizione ad accogliere una nuova natura, quella che l’ecologo tedesco Ingo Kowarik ha chiamato, in contrasto con le altre nature, “quarta natura” o “natura del quarto tipo” (Kowarik 1992). La quarta natura si riferisce alle specie vegetali pioniere che nascono e crescono in modo spontaneo all’interno di un contesto urbano aumentandone la biodiversità e dando vita a nuovi ecosistemi auto-organizzati (Hall, Higgs, Hobbs 2013). Secondo Kowarik, nei siti abbandonati si riscontra una nuova *wilderness* che rimanda ai paesaggi incontaminati della prima natura, ma in contesti spaziali diversi e con una flora del tutto differente (Kowarik 2018). La commistione tra specie pioniere, invasive, alloctone, proprie della quarta natura, con quelle autoctone appartenenti al patrimonio vegetale storico, configura spazi inselvatichiti, ridondanti, anomali, informali. Un “paesaggio involontario” (Gandy 2016) che dovrà essere incluso all’interno delle strategie progettuali abbandonando quella propensione al controllo – ossessivo, rigido e anti-ecologico – del disegno dello spazio aperto tipica di un approccio modernista al progetto urbano. Grazie a un importante



Il percorso in metallo all’interno del parco naturale Südgelände, Berlino. Ph. Alessandro Gabbianelli, 2019.

processo di avvicinamento e fascinazione per il selvatico urbano, il progetto di paesaggio esplora, da qualche tempo, differenti strategie per sfruttare le potenzialità ecologiche, fruibili e sociali dei siti urbani dove è presente la natura del quarto tipo. Si tratta di una ricerca che investe una moltitudine di discipline che vanno dall’ecologia alla biologia; dall’urbanistica all’architettura e all’architettura del paesaggio; dalla geologia all’idrologia; dall’etologia comparata all’entomologia. Uno sguardo ampio per favorire il mantenimento e l’implementazione di frammenti di natura, biodiversità, coesistenza tra specie in luoghi che necessitano di nuovi parchi affinché la qualità di vita degli abitanti migliori e le relazioni tra uomo e natura aumentino onde evitare quella che Robert Pyle chiama l’“estinzione dell’esperienza” (Pyle 1993).

L’area dell’ex stazione Südgelände a Berlino costituisce uno degli esempi più rappresentativi di quarta natura. Le strategie adottate dai progettisti e amministratori per trasformare il sito della stazione ferroviaria dismessa nel secondo dopoguerra in un nuovo parco urbano, senza perdere le sue peculiarità estetiche, ecologiche e culturali, hanno ispirato in seguito la riconversione di molte altre aree dismesse in tutta Europa. Gli interventi effettuati al Südgelände hanno avuto innanzitutto lo scopo di preservare la grande ricchezza di biodiversità che si era formata spontaneamente negli anni di abbandono attraverso manutenzioni minime e pensate in modo specifico per ogni habitat presente. L’accessibilità all’area è garantita attraverso il ripristino di una serie di percorsi già esistenti che consentono la fruibilità del parco. In seguito, la costruzione di un percorso in metallo, leggermente sospeso da terra, permette di esplorare la fitta vegetazione arborea invitando il visitatore a non addentrarsi nella selva, ma a rimanere all’interno tracciato prestabilito. Grande attenzione è riservata all’azione di monitoraggio dei processi biologici e vegetativi degli alberi e il rilevamento della presenza di animali. Infine, il recupero dei manufatti architettonici e delle strutture produttive che ora ospitano eventi pubblici e servizi per i fruitori, riportano alla memoria il passato del luogo.

Nel Südgelände la quarta natura è il prodotto spontaneo dei processi di metamorfosi dello spazio urbano, la conseguenza della combinazione di dinamiche naturali e antropiche. Una natura che il progetto contemporaneo di paesaggio ha saputo ri-concettualizzare ed enfatizzare rendendola il materiale principale attorno al quale impostare la spazialità del parco esaltandone le caratteristiche ecologiche, estetiche e culturali, e accogliendone il grado di indeterminatezza.

Bibliografia:
Clément G., *Manifeste du Tiers paysage*, Éditions Sujet/Objet, Paris 2004; tr. it. *Manifesto del terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata, 2005 | Dixon Hunt J., *The Idea of a Garden and the Three Natures*, in Idem, *Greater Perfections. The Practice of Garden Theory*, Thames & Hudson, London 2000, pp. 32-75 | Gabbianelli A., *Spazi residuali. La vegetazione nei processi di rigenerazione urbana*, GOTOECO, Gorizia 2017 | Gandy M., *Unintentional Landscapes*, in “Landscape Research”, vol. 41, no. 4, 2016, pp. 433-440 | Hall C.M., Higgs E.S., Hobbs R.J. (eds.), *Novel Ecosystems. Intervening in the New Ecological World Order*, John Wiley & Sons, Oxford 2013 | Jorgensen A., Keenan R. (eds.), *Urban Wildscapes*, Routledge, London-New York 2012 | Kowarik I., *Urban Wilderness: Supply, Demand, and Access*, in “Urban Forestry & Urban Greening”, no. 29, 2018, pp. 336-347 | Idem, *Das Besondere der städtischen Flora und Vegetation*, in “Deutschen Rates für Landespflege”, no. 61, 1992, pp. 33-47 | Nicolin P., *La terra incolta*, in “Lotus”, no. 87, 1995, p. 32 | Pyle R.M., *The Thunder Tree. Lessons from an Urban Wildland*, Houghton Mifflin, Boston 1993 | Solà-Morales I. de, *Terrain vague*, in “Quaders”, no. 212, 1996, pp. 35-42 | Taegio B., *La villa dialogo di m. Bartolomeo Taegio, All’immutissimo, & gloriosissimo imperatore Ferdinando Primo*, Milano 1559.

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, Cornell University
Dario Gentili, Università degli Studi Roma Tre
Sebastián Irrázaval, 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 Mendrisio, Università
della Svizzera italiana
Serenella Iovino, University of North Carolina at Chapel Hill
Andreas Kreul, Universitât Bremen
Mario Lupano, Università Iuav di Venezia
Gianfranco Marrone, Università degli Studi di Palermo
Inés Moisset, Universidad de Buenos Aires - Conicet
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
Giorgia Aquilar, Francesco Bergamo, Giulia Bersani, Noemi Biasetton,
Giovanni Carli, Egidio Cutillo, Giacomo De Caro, Stefano Eger,
Alessia Franzese, Elisa Monaci, Arianna Mondin, Andrea Pastorello,
Alberto Petracchin, Davide Zaupa, Luca Zilio.

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

Layout grafico | Graphic Layout
bruno, Venezia

Impaginazione | Layout
Redazione Vesper | Vesper Editorial Staff

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
Barbara Boifava, *dottore di ricerca*, Università Iuav di Venezia.
boogie, *photographer*, Belgrade-New York.
Fabio Bozzato, *giornalista freelance*, Venezia.
Emanuele Coccia, *Associate Professor in Philosophy*, École des Hautes
Études en Sciences Sociales, Paris.
Giovanni Corbellini, *professore ordinario in Composizione architettonica
e urbana*, Politecnico di Torino.
Agostino De Rosa, *professore ordinario in Disegno*, Università Iuav
di Venezia.
Nicola Di Croce, *assegnista di ricerca*, Università Iuav di Venezia.
Guido Guidi, *fotografo e docente*, Università Iuav di Venezia
e Alma Mater Studiorum - Università di Bologna.
Harold Fallon, *Civil Engineer-Architect and Assistant Professor
in Architecture*, KU Leuven Faculty of Architecture.
Liz Flyntz, *Artist and Writer*, Baltimore.
Antonello Frongia, *ricercatore in Storia dell'arte contemporanea*,
Università degli Studi Roma Tre.
Alessandro Gabbianelli, *ricercatore in Architettura del paesaggio*,
Politecnico di Torino.
Lara García Díaz, *Ph.D. Candidate*, Antwerp Research Institute
for the Arts & University of Antwerp.
Josep-Maria Garcia-Fuentes, *Associate Professor in Architecture*,
Newcastle University.
Lorenza Gasparella, *assegnista di ricerca*, Università Iuav di Venezia.
Dario Gentili, *professore associato in Filosofia morale*, Università
degli Studi Roma Tre.
Federica Giardini, *professoressa associata in Filosofia politica*,
Università degli Studi Roma Tre.
Amanda F. Grzyb, *Associate Professor in Information and Media Studies*,
Western University Canada.
Sebastián Irrázaval, *Architect and Professor in Architecture*,
Pontificia Universidad Católica de Chile.
Ishita Jain, *Assistant Professor in Architectural History*, Jindal School
of Art and Architecture, O.P. Jindal Global University.
Luigi Latini, *professore associato in Architettura del paesaggio*,
Università Iuav di Venezia.
Jacopo Leveratto, *ricercatore in Architettura degli interni e allestimento*,
Politecnico di Milano.
Nieves Mestre, *Associate Professor in Architecture*, Etsam-Universidad
Politécnica de Madrid.
Annalisa Metta, *professore associato in Architettura del paesaggio*,
Università degli Studi Roma Tre.
Thomas Montulet, *Civil Engineer-Architect and Ph.D. candidate
in Architecture*, Université catholique de Louvain.
Paradigma Ariadné (Dávid Smiló, Szabolcs Molnár, Attila Róbert
Csóka), *Architectural Practice*, Budapest.
Andrea Pertoldeo, *fotografo e docente*, Università Iuav di Venezia.
Recetas Urbanas, *Architectural Practice* founded by
Santiago Cirugeda, Sevilla.
Alessandro Rocca, *professore ordinario in Composizione architettonica
e urbana*, Politecnico di Milano.
Francesca Santamaria, *Center Coordinator CSAACP La Capraia*,
Museo e Real Bosco di Capodimonte, Napoli.
Guido Scarabottolo, *illustratore e docente*, ISIA Urbino.

Le fotografie in copertina e alle | The photographs on the cover and
on pp. 2-6 sono tratte da | are from G. Guidi, *In Sardegna: 1974,
2011*, MACK, London 2019. Courtesy Guido Guidi e | and MACK.
I disegni a | Drawings at pp. 40-41, 44-45, 150-151, 158-159, 166 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, Inserto e Racconto. | All published contributions
are submitted to a Double-Blind Peer Review process according with
Anvur Legislation of journals rating in “not bibliometric” scientific
fields, except for the sections Quote, Extra and Tale.

ISBN 978-88-229-0533-8
ISSN 2704-7598

Finito di stampare nel mese di novembre 2020 da | Printed
on November 2020 by Industria Grafica Bieffe, Recanati (MC)

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.