

# Il paesaggio è anfibio. Per un nuovo immaginario idrologico

**Annalisa Metta**

Dipartimento di Architettura, Università Roma Tre, Italia  
[annalisa.metta@uniroma3.it](mailto:annalisa.metta@uniroma3.it)

## Abstract

*Dealing with water as a field of design asks for new practices of observation and conceptualization – in terms of ideas, graphics, and spaces – to verify and renovate the taxonomies we usually consider for setting the shapes, states, and behaviors of this substance. The paper ponders the chance to question the parting between water and land, and to consider landscape as an unescapable amphibious condition, looking for clues in two contexts, which are apparently so far: the research of Anuradha Mathur and Dilip da Cuhna and some iconic sites of the monumental heritage in Rome. Even though they belong to different geographical, temporal, and cultural frames, both the references converge toward destabilizing some ideas giving evidence that landscape is the domain of water and we need to update our current hydrological imaginary to make it able to generate new conceiving and operating tools, useful to landscape design.*

Confrontarsi con l'acqua come ambito di progetto richiede un esercizio di sguardo e di concettualizzazione – intellettuale, grafica e spaziale – in grado di verificare e rinnovare le tassonomie con cui comunemente si articolano e dispongono forme, stati e comportamenti di questa materia. Il testo riflette sull'opportunità di interrogare le separazioni tra terra e acqua e volgersi piuttosto a considerare il paesaggio come un'inevitabile condizione anfibia, trovando indizi in due ambiti in apparenza lontanissimi: le ricerche di Anuradha Mathur e Dilip da Cuhna e alcuni luoghi emblematici del patrimonio monumentale di Roma. Sebbene abbiano collocazioni geografiche, temporali e culturali diverse, entrambi i riferimenti convergono nel destabilizzare alcune convinzioni dimostrando che il paesaggio è ovunque il dominio dell'acqua e che occorre aggiornare l'immaginario idrologico corrente per renderlo capace di generare nuovi strumenti ideativi e operativi, utili al progetto di paesaggio..

## Keywords

*Anuradha Mathur & Dilip da Cuhna; Rivers; Heritage; Rome; Water.*

Acqua, Anuradha Mathur & Dilip da Cuhna, Fiumi, Patrimonio, Roma.

'L'invenzione dei fiumi' è il titolo spiazzante del libro pubblicato da Dilip da Cunha<sup>1</sup> nel 2019, immediatamente diventato un classico della letteratura in architettura del paesaggio (da Cunha, 2019). In bilico tra il riconoscimento di un'evidenza e un chiaro intento provocatorio, l'autore sostiene che i fiumi, per come comunemente ce li si figura – corsi d'acqua perenni delimitati tra due rive parallele – sono la categoria concettuale con cui abbiamo inteso semplificare e inibire l'inesauribile negoziato tra l'acqua e la terra. La trascrizione cartografica di questa idea ha disegnato i fiumi sulle mappe come linee che sanciscono le sponde e con esse l'assenza di ogni ambiguità, esitazione o contesa: qui l'acqua, lì la terra. Gli argini sono, a propria volta, la traduzione di quei segni grafici in manufatti – di tecnologia e complessità varia, ma di analogo significato – dandosi come trasposizione spaziale di quella medesima formalizzazione concettuale, orientata alla semplificazione e alla separazione. I fiumi sono perciò la costruzione intellettuale, grafica e poi architettonica di una frontiera; sono la figura con cui trattenere l'acqua dentro un recinto, perché non debordi e non invada la terra. La tesi del libro, dunque, è che i fiumi, che si suole ritenere un fatto naturale, sono invece oggetti di design (Coccia, 2021). Per argomentarla, da Cunha indaga tre manifestazioni fluviali o tre modi fondamentali di esistenza dei fiumi – la sorgente, il corso, la piena – e ne ve-

rifica la fondatezza leggendoli alla luce di altrettante contraddizioni costitutive. Sulle sorgenti: i fiumi sono i collettori delle acque pertinenti un bacino imbrifero, ove la pioggia cade ovunque e dove si riversano le acque disciolte di ghiacciai talvolta estesi su centinaia di chilometri quadrati; in questa prospettiva, diventa insensato individuarne una località di nascita specifica e puntuale e darle nome di sorgente. Sui corsi: nell'immaginario occidentale, i fiumi coincidono con il proprio letto terrestre, attribuendo prevalenza all'impronta che l'acqua lascia sulla terra piuttosto che alla presenza corrente della stessa acqua; dunque, è la forma dello spazio che lo contiene e non l'acqua che vi scorre dentro a definire ciò che, comunemente, si dice fiume. Infine, sulla piena: il concetto di esondazione ha significato solo ammettendo l'esistenza di un limite che, ove superato, determini la presenza indebita di acqua oltre la sede che le sarebbe propria; le piene, perciò, sono una proiezione umana e non un fatto 'di natura', poiché siamo noi umani a stabilire quel limite, violato il quale, il fiume straripa; 'in natura' non esiste nessuna linea che in modo oggettivo ed effettivo separi terra e acqua, giacché lo scarto tra le due è piuttosto uno spessore incerto e sempre negoziato. Dalla disamina di queste incongruenze tra la realtà e le nostre proiezioni su di essa emerge la consapevolezza che i fiumi, per l'appunto, non esistono di per sé, ma sono una nostra invenzione. Cos'è allora che esi-

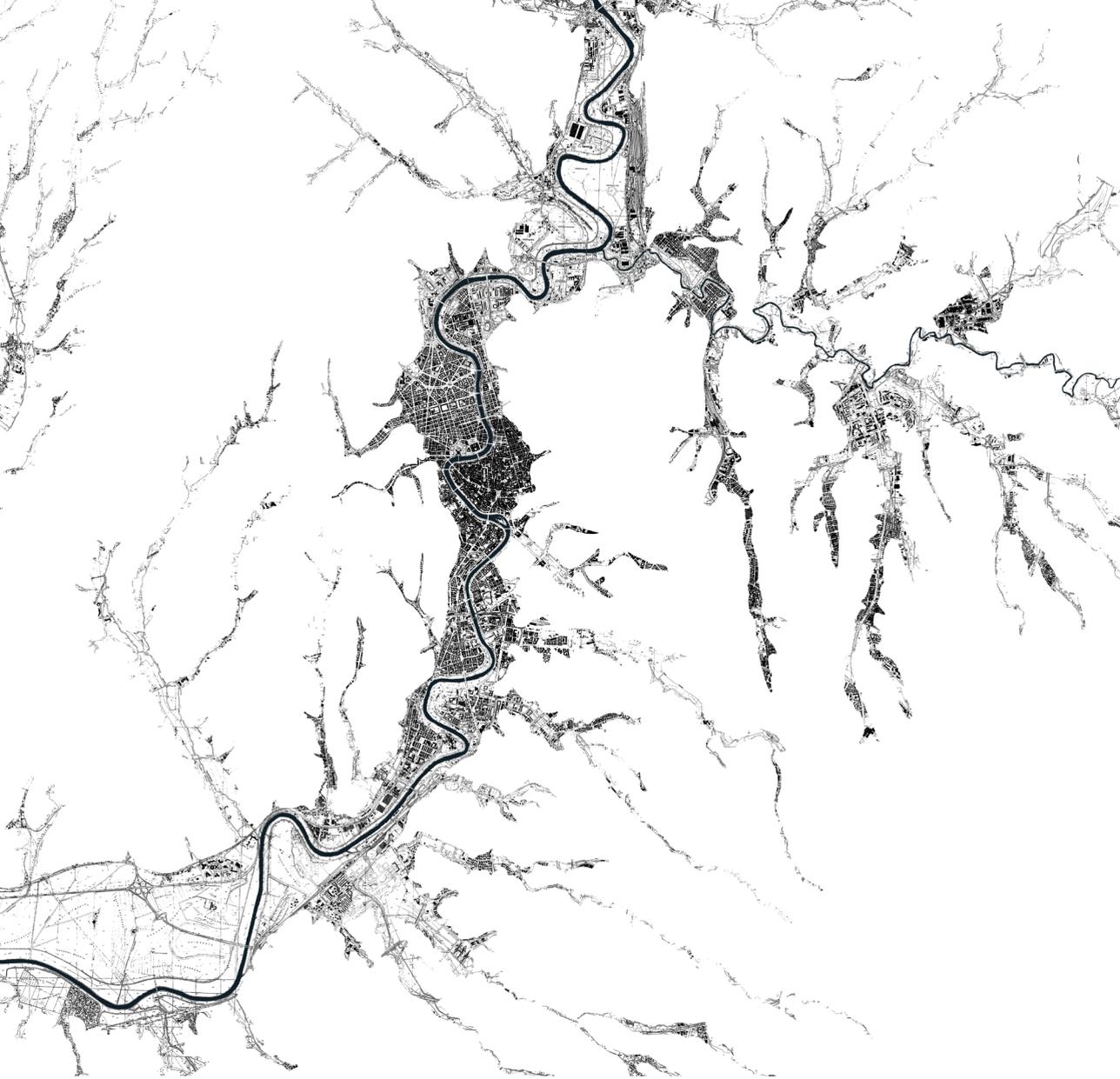


Fig. 1 - Foto aerea dell'area di Alluvioni Pivera, 2022. (Google Earth, 2023).

ste? Per dirla con il titolo di un altro libro di Dilip da Cunha, *Design in the Terrain of Water* (Mathur & da Cunha, 2014), curato insieme ad Anuradha Mathur<sup>2</sup>, a esistere sono piuttosto i territori dell'acqua<sup>3</sup>, situazioni instabili prodotte dalle alterne vicende che regolano i rapporti tra l'acqua e i suoli ove essa si spande, situazioni contese, geografie coreutiche, dove il limite tra l'acqua corrente e la terra asciutta è una soglia che si rifiuta di farsi linea, ma si dà come spessore elastico e andirivieni incessante. Lo si comprende facilmente sorvolando il pianeta, scrutandone foto satellitari, e facendo caso alle tracce lasciate dalle coreografie di acqua e terra che continuamente lo disegnano<sup>4</sup> (Fig. 1). Lo si comprende ancor più facilmente in occasione di fenomeni meteorologici estremi che, in diverse regioni del mondo, sommergono insediamenti umani più o meno estesi con conseguenze spesso drammatiche, rendendo cristallina la differenza tra una linea sottile e costante (fiume) e uno spessore che varia, si contrae e si dilata, si ritira e si

spande, come un respiro (territori dell'acqua). È proprio mettendo in dubbio la perentorietà fisica e concettuale degli argini che si può prevenire l'effetto disastroso delle piene, che arrivano quando l'acqua, forzatamente ammansita, al fine si gonfia oltre misura e quegli argini supera o abbatte, con la violenza che essi stessi hanno fatto lievitare.

Riconsiderare l'esistenza dei fiumi a favore dei territori dell'acqua incide sui modi con cui concettualizziamo i paesaggi che abitiamo, descriviamo, progettiamo. Siamo ad esempio abituati a pensare alle città fluviali come a insediamenti urbani sviluppati lungo le sponde dei fiumi e nel linguaggio comune è consuetudine dire che, ad esempio, Torino sia una città sul Po, Firenze sull'Arno, che Roma sia una città lungo il Tevere, e così via. Ma, adottando la prospettiva suggerita da Mathur e da Cunha, questo lessico si rivela inadeguato, non foss'altro perché il Po, l'Arno, il Tevere non esistono, per l'appunto, come acqua corrente compresa tra due rive lineari stabili, ma sono esten-



**Fig. 2** - Matteo Polci, *Roma città-fiume*, 2016. Elaborato di tesi di laurea magistrale in architettura, Università Roma Tre, Dipartimento di Architettura, Laurea magistrale in Progettazione Urbana, relatrice prof.ssa Annalisa Metta.

sioni ben più ampie, che inglobano intere parti di città, che si sovrappongono e convivono con le case e i palazzi e le strade e i giardini (Fig. 2). In questo caso le foto aeree, prima richiamate come utili strumenti diagnostici, possono non essere efficaci per via del-

le sovrascritture insediative operate nel tempo; ma se si consulti una carta idrogeologica, si vedrà chiaramente l'estensione dei territori dell'acqua, che corrisponde all'intelaiatura geografica di valli costituite da sedimenti accumulati in milioni di anni, e che ta- 99

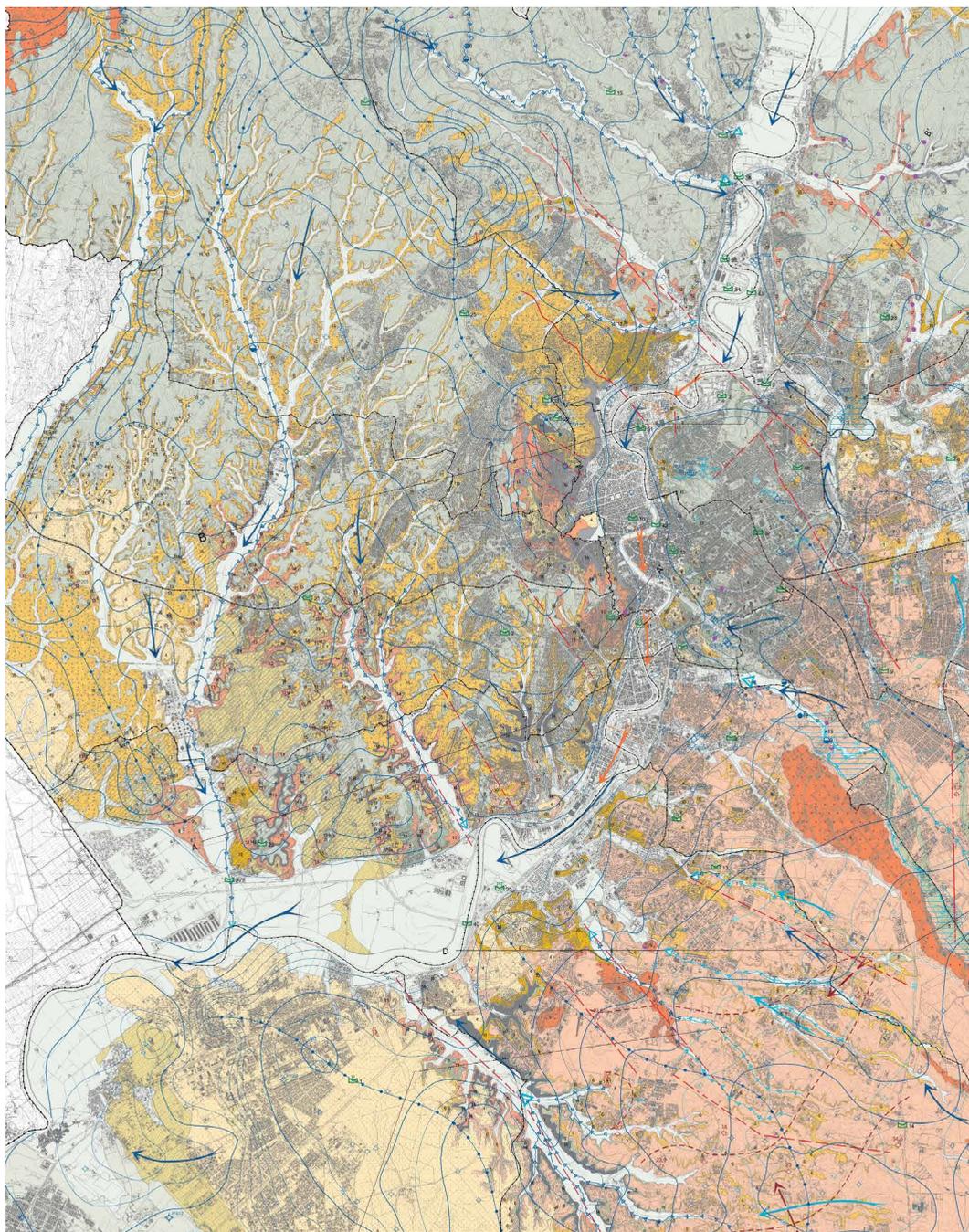


Fig. 3 - Carta idrogeologica di Roma, 2020 (ISPRA, Sistema difesa del suolo, 2020).

le estensione coincide con porzioni spesso assai consistenti delle città (Fig. 3). Perciò, a dispetto di ogni evidenza, Torino non è una città sul Po, ma nel Po; Firenze non sta lungo l'Arno ma dentro l'Arno; a propria volta, Roma non è una città sul Tevere, ma nel Tevere, e così via.

Ognuno di questi fiumi ha cominciato a esistere, nell'accezione di darsi come ambito separato dalla terra e dall'urbano, seguendo proprie vicende peculiari, talvolta gradualmente, talvolta repentine. L'invenzione del fiume Tevere, ad esempio, si è perfezionata solo piuttosto recentemente, con la realizzazione di un sistema poderoso di argini murari – i Muraglioni – che hanno estremizzato l'alterità forzata tra acqua e città. È la Vigilia di Natale del 1870 quando il Tevere comincia a gonfiarsi; cresce ancor più nei giorni successivi, sino a che, tra il 28 e il 29 dicembre, circa tre mesi dopo la breccia di Porta Pia, 'dà fori fiume', come si usa dire nel dialetto locale, e l'acqua supera abbondantemente i 17 metri sul livello del mare, come non accade da almeno due secoli. L'impressione è grande in tutto il Paese, il re accorre di gran fretta e si persuade dell'estrema urgenza di realizzare sponde di contenimento tanto alte da resistere a ogni possibile piena, e così salvaguardare la consistenza fisica e, soprattutto, la reputazione della città che si appresta a divenire la capitale del Regno. Entro qualche anno da quel grave episodio, sono avviati i lavori, poi conclusi nel 1926, per trattenere il Tevere tra mura alte quasi 20 metri in una sezione costante larga 100 metri, e così scongiurare che l'accaduto possa ripetersi, con una soluzione definitiva, una volta e per sempre.

Il Tevere ha tipicamente un temperamento gentile, con una portata media modesta rispetto ai principali colleghi europei, ma a volte può essere turbolento<sup>5</sup>. I suoi eccessi di temperamento sono da sempre parte della storia di Roma<sup>6</sup> e per lungo tempo non sono stati ritenuti eliminabili, ma fenomeni cui adattarsi: con le intemperanze del Tevere occorre convivere. Ad esempio, in antichità l'ampiezza dell'alveo era ben maggiore della dimensione odierna<sup>7</sup> e i porti fluvia-

li erano dotati di banchine articolate su quote diverse per adattarsi ai diversi regimi di portata, a differenza della sezione attuale, che è costante. Inoltre, le parti di città realizzate nelle valli erano considerate allagabili – assegnando alle mura fortificate il compito di estrema difesa in caso di piene eccezionali – e per lungo tempo vi sono stati eretti solo edifici pubblici e specialistici, di rapida evacuazione in caso di emergenza, mentre la popolazione abitava stabilmente i colli. Molti di questi edifici realizzati in antichità nei territori dell'acqua di Roma erano vere e proprie architetture fluviali. Il Circo Massimo, ad esempio, è un grande recinto ovale allungato, progettato per i giochi e le corse dei carri, e si trova nell'alveo che raccoglie le acque della valle Murcia e le conduce al Tevere. Di fatto, il Circo Massimo è una porzione di valle trasformata in monumento, un edificio come un enorme invaso, capiente tanto per l'acqua, quando arriva, quanto per i rituali sociali, ancor oggi accogliente per gli eventi della Roma contemporanea. Il Circo Massimo è la trascrizione monumentale di un dato geografico, è la geografia che si fa architettura, non operando contro l'acqua, ma con essa, ed è per questo che ancora oggi la pioggia vi si raccoglie dopo precipitazioni intense. Lungi dall'essere un oltraggio al patrimonio archeologico, l'occasionale allagarsi del Circo Massimo è piuttosto il compimento della sua natura costitutiva, è la rivelazione della ragione della sua forma ed è persino incantevole: in senso letterale, è una sollecitazione all'incanto che, per il tempo della pioggia, cambia il modo di vederlo, percorrerlo, abitarlo, e di comprenderlo nella sua dimensione più intima e vera di spazio anfibio (Figg. 4-5-6).

Vicenda analoga si svolge nell'area non distante di Campo Marzio. In termini altimetrici è la zona più bassa della città, una vasta depressione<sup>8</sup> da sempre esposta alle intemperanze del Tevere, ma anche luogo di raccolta e ristagno dell'acqua meteorica, al punto che per lunghissimo tempo è stata un acquitrino permanente che i Romani antichi chiamano *Palus Caprae*, probabilmente per via di rituali religiosi che pre-



Fig. 4-5-6 – Il Circo Massimo allagato dopo piogge abbondanti, dicembre 2022. (Foto: Annalisa Metta, 2022).

vedevano il sacrificio di una capra (Fig. 7). Per queste sue caratteristiche, è rimasto a lungo disabitato ed esterno alle mura, sino a quando, in età augustea, Agrippa ne ha avviato l'urbanizzazione: per recuperare spazi, in dimensione e salubrità, ha prosciugato parte del *Palus Caprae*, trasformando quanto ne rimaneva in un bacino monumentale, lo *stagnum Agrippae*; erigendo poi il Pantheon, la basilica di Nettuno, il primo anfiteatro permanente di Roma, un'enorme meridiana al fianco dell'Ara Pacis, le terme che portano il suo nome, delle quali lo *stagnum* era la *natio*. Domiziano fece poi costruire il suo Stadio, riservato a competizioni atletiche, proprio accanto alle terme agrippine. Come già il Circo Massimo, il progetto dello Stadio interpreta e rispetta il dato geografico, quello di un avvallamento dove l'acqua giunge per gravità e si raccoglie, dando all'edificio la forma di una grande vuoto. Nelle epoche successive, il sito ha attraversato alterne vicende, ma ne è rimasto costante l'uso ludico, protratto fino ad età rinascimentale avanzata, quando ancora era adibito ad addestramento cavalleresco e ludi carnevaleschi. Ristrutturato per farne piazza Navona, nel corso del Seicento era lo spazio pubblico di maggior successo della città<sup>9</sup>, ancor più da quando, il 23 giugno 1652, papa Innocenzo X vi inaugurò la consuetudine del 'lago': era sufficiente otturare le caditoie delle fontane, in mo-

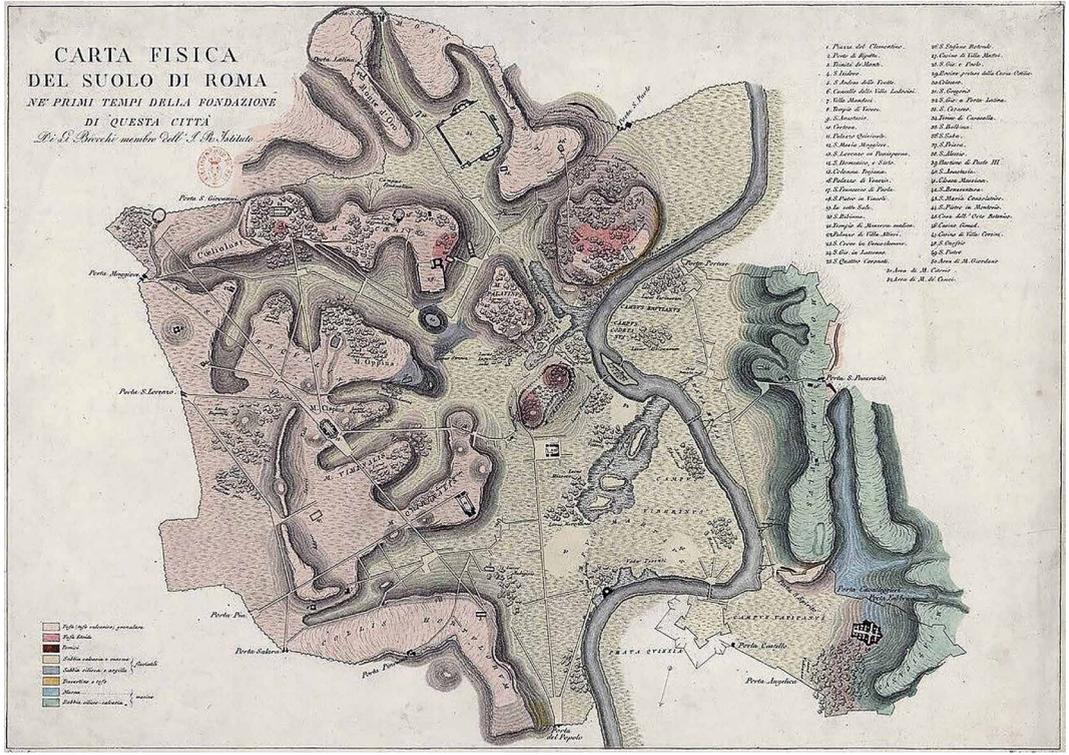


Fig. 7 – Giovan Battista Brocchi, *Mappa fisica del suolo di Roma*, 1820. Il *Palus Caprae* è ben visibile in riva sinistra. (Fonte: Bibliothèque nationale de France, Département Cartes et Plans, GE D-13125).

do che l'acqua tracimasse dalle vasche e potesse raccogliersi nel naturale invaso della piazza, per trasformarla in un lago profondo non più di 50 cm. Da allora e per circa due secoli, nei sabati e domeniche estivi, i nobili vi accorrevano in carrozze camuffate da vascelli di legno e cartapesta, con gare di invenzione e sfarzo; gli altri si immergevano per fare il bagno e giocare, in uno spazio trasfigurato. A quel tempo, molti palazzi della piazza erano dipinti del 'color dell'aere', tonalità di celeste cinerino chiarissimo, appunto il colore del cielo, che smaterializzava gli edifici, dando l'illusione che potessero dissolversi nell'atmosfera. Lo testimoniano i dipinti, come *Veduta di Roma con piazza Navona inondata d'acqua e giochi di carrozze* realizzata da Giovanni Paolo Pannini nel 1756<sup>10</sup>, dove le facciate degli edifici si fondono con il cielo e, a loro volta, edifici e cielo sono riflessi dalla superficie del lago, dan-

dosi l'insieme come una camera di luce, acqua, e meraviglia, fuse nel colore dell'aria (Fig. 8). Il lago intermittente era anche capace di attivare una narrazione della storia geografica della piazza, rammentando che, prima e oltre a essere una straordinaria scena barocca, era parte della valle del fiume, stava nel fiume, partecipava all'incessante ridefinirsi della città-fiume e della sua continua metamorfosi. La tradizione del lago è proseguita fino alla seconda metà dell'Ottocento; l'ultimo allagamento risale al 1865, poi la piazza fu ristrutturata per renderla adatta al nuovo tono di Roma capitale d'Italia: si realizzò la pavimentazione in lastre di basalto e sanpietrini, si definirono i marciapiedi laterali, i corselli per le carrozze e le prime autovetture, e il plateau centrale con le fontane. Soprattutto, si modificò la topografia dell'invaso, che da concavo, come era da sempre, da quando era una pa-



**Fig. 8** – *Piazza Navona*, Giovanni Paolo Pannini, 1756. L'opera è conservata presso il Landesmuseum Hannover, Das WeltenMuseum. (Fonte: Wikipedia.org).

lude frequentata da capre, diventò convesso, rendendo impraticabile qualsiasi ipotesi di nuovi allagamenti. Lo scopo era allontanare l'acqua il più rapidamente possibile, nascondendola facendola defluire e scomparire nel sistema fognario, dimentichi del suo potere di raccontare le relazioni fondative tra geografia e progetto e di consentire le condizioni di continuo mutamento e di riscrittura, di compresenza, molteplicità, immaginazione e desiderio. Non sfugge la contemporaneità di questo intervento con la realizzazione degli argini murari del Tevere: le due opere, così diverse per tema e scala, condividono lo stesso intento di separare acqua e città, per medesime ragioni di igiene, efficienza e decoro.

Sempre a Campo Marzio, a pochi passi da piazza Navona, si trova il Pantheon, celebrato per la sua im-

monda. Se ne è talmente rapiti che si tende a far poco caso al pavimento, una splendida tarsia di marmi policromi, con 22 piccole fessure, integrate nelle decorazioni; sono caditoie, parte di un sofisticato sistema di drenaggio (Fig. 9). Il pavimento è una superficie con diverse curvature, convessa verso l'esterno, concava al centro, con la parte più alta sopraelevata di circa 30 cm rispetto al punto più basso. Questi accorgimenti suggeriscono che il pavimento avesse una stretta relazione con l'acqua, per geometria e tecnologia. Sul finire del Seicento, alcuni disegni investigativi di Carlo Fontana<sup>11</sup> ricostruivano il Pantheon con un pavimento ribassato rispetto alla quota del portico, a sua volta rialzato rispetto alla quota della piazza antistante, in modo che l'acqua, ove sopraggiunta, vi rimanesse raccolta, mentre indagini archeologiche successive hanno testimoniato la presenza di un



Fig. 9 – Caditoie nel pavimento del Pantheon, Roma, dicembre 2022 (Foto: Annalisa Metta, 2022).

collettore sotterraneo, collegato ai principali canali di scolo di cui la città era dotata sin dai tempi augustei (Lanciani, 1893). È indubbio che il Pantheon si sia allagato innumerevoli volte, non solo durante le piene del fiume (Aldrete, 2006), ma anche a seguito di precipitazioni copiose, perché si trova nel punto più depresso di Campo Marzio, a circa 12 metri sul livello del mare. Perciò, inevitabilmente, vi si riversavano le acque meteoriche ed è ragionevole pensare che andasse regolarmente sott'acqua per qualche giorno diverse volte l'anno in occasione delle piogge più abbondanti. Giovanni Paolo Pannini alla metà del Settecento lo ha ritratto allagato, al punto da essere navigabile con piccole imbarcazioni a remi (Fig 10). Richard Krautheimer sostiene che quella rappresentazione testimoni il degrado raggiunto all'epoca dalla città, che aveva ormai del tutto dismesso i sistemi di drenaggio dell'antichità (Krautheimer, 2000). Non dubito abbia ragione. Eppure, mi è impossibile pensare che i Romani, idraulici abilissimi, non sapessero che stavano costruendo nientemeno che il tempio dedicato a tutti gli dèi nel punto più depresso della città, ove certamente l'acqua del fiume e delle piogge sa-

rebbe sopraggiunta, e ripetutamente. Allora mi persuado che quell'oculo aperto verso il cielo e quell'invaso capiente facciano di questo edificio un'architettura meteorologica, un edificio-paesaggio, capace di collaborare con le acque del fiume e della pioggia, esserne complice, assecondarne le intemperanze, accoglierle in maniera morbida e dialogante. E mi chiedo se non stia proprio qui la dimensione del 'tutto' (pan), che suona nel nome di questo edificio, in questa capienza di spazi, elementi e significati, talmente dilatata da essere totalizzante, in questo aprirsi al mondo, questo fare mondo, senza barricate, dove architettura, pioggia, vento, possano infine confondersi nella realizzazione più autentica di una città-fiume e di un paesaggio anfibio.

L'intuizione incarnata di questa totalità riporta di nuovo alle posizioni di Mathur e da Cuhna, che alla separazione ontologica tra terra e acqua, tra siccità e umidità, oppongono un nuovo immaginario idrologico, che interpreta il pianeta come uno spazio di 'umidità onnipresente'. Questa è la tesi sostenuta nel loro ultimo lavoro insieme, *Ocean of Wetness* – realizzato per la mostra *Critical Zones. Observatories for Earthly*



Fig. 10 – *Il Pantheon allagato dal Tevere*, Giovanni Paolo Pannini, n.d. [Fonte: Stanford University, The Rodolfo Lanciani Digital Archive].

*Politics*, curata da Bruno Latour e Peter Weibel per il Center for Art and Media di Karlsruhe (2020-2022) – che radicalizza ancor più le posizioni dei due lavori precedenti, prima evocati. L'intento è interrogare la comune convinzione che la pioggia e le altre forme di precipitazione cadano dalle nubi sulla superficie della terra e che l'acqua scorra sulla terra ferma nei fiumi per poi gettarsi negli oceani, secondo le tradizionali descrizioni del ciclo dell'acqua. Lo scopo è invitare a considerare che in realtà l'acqua è ovunque e quel che interpretiamo come fenomeni o elementi diversi sono solo variazioni della sua densità e concentrazione, variazioni di intensità di un gradiente di umidità universale. L'acqua è dappertutto, nell'aria, nella terra, nel nostro corpo, nella flora e nella fauna, nella polvere, anche nei materiali inerti e da costruzione.

Si muove e si trattiene, impregna, soffia, trasuda, e traspare, accumulandosi talvolta in concentrazioni di umidità talmente fitte da diventare oceani, che non sono altro che la forma più estrema di umidità (Mathur, da Cuhna, 2020). Come nella scena chiave del film *The shape of water* di Guillermo del Toro (2017), in cui i protagonisti fluttuano in una stanza completamente sommersa, così il pianeta è assimilabile a un'enorme e complessa stanza completamente immersa nell'acqua, che è in tutto e che tutto unisce. Si tratta di una visione molto sfidante per il progetto di paesaggio che, per essere efficace, è chiamato a mediare e indirizzare negoziati tra diverse materie e diversi stati, facendosi a propria volta poroso, operando come una membrana osmotica e mostrando la finezza necessaria a condurre accordi e orchestrare tensio-

ni. Il progetto è una regolazione di gradi e stati di umidità ed è perciò la configurazione di paesaggi inevitabilmente terracquei o anfibi, 'dalla doppia vita'. È così sia quando si sia chiamati a governare eccessi d'acqua, proponendo soluzioni di contenzione o rallentamento di flussi, sia nelle circostanze opposte, quando l'acqua sia insufficiente o paia del tutto assente e vada riconosciuta a dispetto del suo nascondersi, certi, come Anuradha Mathur e Dilip da Cunha, che siamo sempre e ovunque immersi in un'umidità planetaria e ubiqua. Lo insegna la storia millenaria di Garóé (*Ocotea foetens*) un albero di El Hierro, nell'arcipelago delle Canarie, che distilla le nebbie perenni degli alisei, trasformandole in acqua: il vapore in sospensione nell'aria, continuamente rinnovato dal vento vorticoso che se ne rifornisce passando sull'oceano, viene catturato dalla chioma e, per coalescenza, tramutato in gocce d'acqua, prontamente raccolte dalla popolazione. Lo insegnano le reti tese sugli altopiani sudamericani per catturare l'umidità dall'aria della notte e farne acqua corrente, raccolta goccia a goccia (Gali Izard, 2005) o le superfici smaltate di bianco delle piazze delle isole mediterranee, dove far condensare l'acqua nascosta in forma di vapore nell'atmosfera e farla precipitare nelle cisterne comunitarie.

Come raddomanti, l'acqua bisogna saperla vedere. Che sia abbondante o scarsa, corrente o invisibile nell'aria e nel nostro respiro, l'acqua richiede sempre un esercizio proiettivo, che sia volto a rendere evidente ciò che si sottrae alla vista o, viceversa, a dubitare della fondatezza di ciò che appare incontrovertibile dinanzi ai nostri occhi, come le sponde perentorie di un fiume. Quel che ci propongono le ricerche di Mathur & da Cunha e i monumenti di Roma antica è dunque che l'acqua è priva di una propria forma non solo perché si adatta alla geometria di quel che la contiene, ma perché ci sottopone a un continuo esercizio interpretativo e definitorio: occorre saper vedere la sponda di un fiume come intermediazione elastica che continuamente interroga i limiti e i confini, per poter poi dubitare della sua inconfutabilità e proget-

tarla come soglia e non come sbarramento; occorre saper vedere un sito archeologico come un fatto geografico, prima e oltre che come un fatto architettonico e monumentale, per immaginare che accoglierli l'acqua piovana sia una rivelazione e un'occasione narrativa; occorre saper vedere un edificio come una continuità osmotica tra interno ed esterno, a dispetto della più muscolare separazione muraria, per considerare che possa essere allagato in modo intenzionale e convivere con i territori dell'acqua. Quel che ci suggeriscono le ricerche e i progetti assunti come testimoni di questa ricognizione – sebbene tra loro lontanissimi, per coordinate geografiche, temporali e culturali – è che saper vedere, e di conseguenza rappresentare, con immagini e parole, è già parte di un processo trasformativo che inizia nel fidarsi o nel dubitare di quel che si usa vedere, di quel che si usa chiamare. Vedere e nominare sono azioni progettuali tonanti. In questo senso, confrontarsi con l'acqua, proprio perché essa, forse più di qualsiasi altro elemento, è volubile e sfuggente, è un formidabile medium per interrogare in termini generali la cultura contemporanea del progetto di paesaggio. Come nota Emanuele Coccia, in una delle più consistenti recensioni di *The invention of rivers*,

[...] in un classico saggio Alain Roger ha distinto due forme di *artificialisation* del naturale: la prima è diretta e si realizza attraverso la manipolazione dell'oggetto naturale [*in situ*, ndt], la seconda è indiretta e avviene attraverso la mediazione dello sguardo [*in visu*, ndt]. Il paesaggio, sosteneva, sarebbe stato in Occidente soprattutto un processo di *artificialisation* del secondo tipo: lo sforzo di trasformare la natura attraverso lo sguardo che si posa su di essa e che trasforma il 'paese', la realtà geografica dello spazio, in paesaggio. L'intuizione di da Cunha sembra dimostrare che non esiste una soglia di pura naturalità, perché iniziamo ad artificiare il pianeta nel semplice gesto con cui nominiamo le sue forme. Parlare di montagne, fiumi, pianure significa aver già organizzato gli elementi e la realtà in un paesaggio artificiale. [...] Non esiste un paese sulla terra, esiste solo il paesaggio (Coccia, 2021, p. 750).

Ed è anfibio.

**Note**

<sup>1</sup> Dilip da Cunha è architetto e urbanista, professore alla GSAPP, Columbia University. In precedenza, ha insegnato alla GSD, Harvard University, e alla Stuart Weitzman School of Design, University of Pennsylvania. *The Invention of Rivers: Alexander's Eye and Ganga's Descent* (University of Pennsylvania Press, 2019) è il suo libro più recente. Tra gli altri libri, a firma sua e di Anuradha Mathur, si ricordano *Mississippi Floods: Designing a Shifting Landscape* (Yale University Press, 2001), *Deccan Traverses: The Making of Bangalore's Terrain* (Rupa, 2006), *Soak: Mumbai in an Estuary* (National Gallery of Modern Art, 2009).

<sup>2</sup> Anuradha Mathur è stata un'architetta e architetta del paesaggio, professoressa al Department of Landscape Architecture, Stuart Weitzman School of Design, University of Pennsylvania. È prematuramente scomparsa nel 2022. Questo testo è dedicato alla sua memoria, con gratitudine.

<sup>3</sup> Il titolo del libro *Design in the Terrain of Water* (AR+D, 2014) gioca sull'ambiguità tra terreno e acqua, facendo coincidere due sostanze che si suole invece separare. Inoltre, in termini metaforici, il terreno dell'acqua è il suo campo di pertinenza, l'ambito in cui è competente, anche qui con l'intento di dimostrare l'infondatezza di ogni separazione tra i due mondi-materie.

<sup>4</sup> Ci sono luoghi dove la continuità storica della contesa tra le due materie è particolarmente flagrante e persino si fa ragione identitaria delle località, come nel caso di Alluvioni Cambiò, comune in provincia di Alessandria, alla confluenza tra Po e Tanaro, dal nome inequivocabile. Nel 2018 si è fuso con Piovera per formare il nuovo comune di Alluvioni Piovera.

<sup>5</sup> Si stima che nella piena del 24 dicembre 1598, la maggiore mai registrata, il Tevere abbia raggiunto una portata di 4.000 metri cubi al secondo; si consideri che la portata media del Nilo è di circa 3.000 metri cubi al secondo.

<sup>6</sup> Secondo la leggenda sulla fondazione della città, fu proprio il Tevere in piena a trasportare la cesta di Romolo e Remo fino al Velabro, dove i gemelli furono trovati da una lupa.

<sup>7</sup> I resti dell'antico *Emporium*, nei pressi dell'attuale via Marmorata, erano arginati da tre ordini di banchine; da una larghezza di 70 m per le magre, arrivavano a circa 130 m per le piene (Lanciani, 1897). A dimostrazione dell'efficacia di questo principio, si noti che sulla modulazione delle sponde su piani diversi si basava anche il monumentale porto di Ripetta, realizzato ben più tardi, nel 1703, da Alessandro Specchi e Carlo Fontana, nella forma di una sontuosa scalea che si adatta alle diverse quote dell'acqua, dandosi come un teatro da cui poter osservare il Tevere e le sue instancabili coreografie. Il porto è stato demolito nel 1875 nell'ambito delle opere previste per la realizzazione dei Muraglioni.

<sup>8</sup> Campo Marzio è di fatto un avvallamento nella pianura del Tevere, di cui si trova eco nella dedicazione delle chiese di Sant'Andrea della Valle e Santa Maria in Vallicella; il punto più elevato, Montecitorio, raggiunge appena i 15 metri sul livello del mare.

<sup>9</sup> Si consideri la splendida cronaca che ne fa Caspar van Wittel nell'ultimo decennio del XVII secolo, ritraendo con ossessione amorosa e instancabile i rituali dei nobili che vi passeggiano in carrozza e del popolo minuto che vi si reca per incontrarsi, stabilire accordi, protestare o sedursi; e poi è luogo di giochi e divertimenti pubblici e di spettacoli, giostre ed esibizioni circensi, oltre a ospitare un mercato quotidiano di generi alimentari.

<sup>10</sup> L'opera è attualmente parte della collezione del Museo Statale della Bassa Sassonia ad Hannover.

<sup>11</sup> Carlo Fontana, *Profilo del Pantheon secondo la prima edificazione; Profilo con l'aggiunta degli ornati datti da Agrippa*, 1694. Incisioni tratte da Carlo Fontana, *Templum Vaticanum*, 1694, opera conservata presso il Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia 'Leonardo Da Vinci', a Milano.

## Bibliografia

Aldrete G.S. 2006, *Floods of the Tiber in Ancient Rome*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Coccia E. 2021, *La nature est design*, «Critique», vol. 8-9, n. 891-892, pp. 741-750.

da Cuhna D. 2018, *The Invention of Rivers: Alexander's Eye and Ganga's Descent*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

Gali Izard T. 2005, *Los Mismos Paisajes: Ideas e Interpretaciones*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

Krautheimer R. 2000, *Rome: Profile of a City, 312-1308*, Princeton University Press, Chichester.

Lanciani R. 1893, *Forma Urbis Romae* (<https://geoportale.cittametropolitanaroma.it/cartografia-storica/23> Ultima consultazione maggio 2023).

Lanciani R. 1897, *The Ruins & Excavations of ancient Rome: a Companion Book for Students and Travellers*, Macmillan & Co., London.

Latour B., Wiebel P. (eds.) 2020, *Critical Zones – The Science and Politics of Landing on Earth*, The MIT Press, Cambridge.

Mathur A., da Cunha D. (eds.) 2014, *Design in the Terrain of Water*, Applied Research + Design Publishing, New York.

Mathur A., da Cunha, D. 2020, *Wetness Is Everywhere: Why Do We See Water Somewhere?*, «Journal of Architectural Education», vol. 74, n. 1, pp. 139-140.

Roger A. 2009, *Breve trattato sul paesaggio*, Sellerio, Palermo [Prima pubblicazione Court traité du paysage 1997].