

**57/
58**

Forme del rito, forme dell'architettura

contributi di

**Enrico Prandi | Renato Capozzi | Claudia Pirina | Renato Rizzi
Tomaso Monestirolì | Paolo Giordano | Uwe Schröder
José Ignacio Linazasoro | Francesco Venezia | Mario Ferrara
Giuseppe Ferrarella | Adriano Dessì | Claudia Tinazzi | Federica Conte
BoKyung Lee | Eliana Martinelli | Libero Carlo Palazzolo
Andrea Valvason | Alessandra Carlini | Claudia Sansò
Giuseppe Tupputi | Gaspare Oliva | Fabio Guarrera | Alberto Calderoni
/ Luigiemanuele Amabile | Francesca Addario | Carlotta Torricelli
Roberta Esposito | Gennaro Di Costanzo | Susanna Pisciella.**

recensioni di

Ildebrando Clemente | Tommaso Brighenti



**Magazine del Festival
dell'Architettura**

ricerche e progetti
sull'architettura e la città

research and projects on
architecture and the city

FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città

Editore: Festival Architettura Edizioni, Parma, Italia

ISSN: 2039-0491

Segreteria di redazione

c/o Università di Parma
Campus Scienze e Tecnologie
Via G. P. Usberti, 181/a
43124 - Parma (Italia)

Email: redazione@famagazine.it
www.famagazine.it

Editorial Team

Direzione

Enrico Prandi, (Direttore) Università di Parma
Lamberto Amistadi, (Vicedirettore) Alma Mater Studiorum Università di Bologna

Redazione

Tommaso Brighenti, (Caporedattore) Politecnico di Milano, Italia
Ildebrando Clemente, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia
Gentucca Canella, Politecnico di Torino, Italia
Renato Capozzi, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia
Carlo Gandolfi, Università di Parma, Italia
Maria João Matos, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Portogallo
Elvio Manganaro, Politecnico di Milano, Italia
Mauro Marzo, Università IUAV di Venezia, Italia
Laura Anna Pezzetti, Politecnico di Milano, Italia
Claudia Pirina, Università degli Studi di Udine, Italia
Giuseppina Scavuzzo, Università degli Studi di Trieste, Italia

Corrispondenti

Miriam Bodino, Politecnico di Torino, Italia
Marco Bovati, Politecnico di Milano, Italia
Francesco Costanzo, Università della Campania "Luigi Vanvitelli", Italia
Francesco Defilippis, Politecnico di Bari, Italia
Massimo Faiferri, Università degli Studi di Sassari, Italia
Esther Giani, Università IUAV di Venezia, Italia
Martina Landsberger, Politecnico di Milano, Italia
Marco Lecis, Università degli Studi di Cagliari, Italia
Luciana Macaluso, Università degli Studi di Palermo, Italia
Dina Nencini, Sapienza Università di Roma, Italia
Luca Reale, Sapienza Università di Roma, Italia
Ludovico Romagni, Università di Camerino, Italia
Ugo Rossi, Università IUAV di Venezia, Italia
Marina Tornatora, Università Mediterranea di Reggio Calabria, Italia
Luís Urbano, FAUP, Universidade do Porto, Portogallo
Federica Visconti, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia



**Magazine del Festival
dell'Architettura**

ricerche e progetti
sull'architettura e la città

research and projects on
architecture and the city

Comitato di indirizzo scientifico

Eduard Bru

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Spagna

Orazio Carpenzano

Sapienza Università di Roma, Italia

Alberto Ferlenga

Università IUAV di Venezia, Italia

Manuel Navarro Gausa

IAAC, Barcellona / Università degli Studi di Genova, Italia, Spagna

Gino Malacarne

Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia

Paolo Mellano

Politecnico di Torino, Italia

Carlo Quintelli

Università di Parma, Italia

Maurizio Sabini

Hammons School of Architecture, Drury University, Stati Uniti d'America

Alberto Ustarroz

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de San Sebastian, Spagna

Ilaria Valente

Politecnico di Milano, Italia

FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città è la rivista on-line del [Festival dell'Architettura](#) a temporalità trimestrale.

È una rivista scientifica nelle aree del progetto di architettura (Macrosettori Anvur 08/C1 design e progettazione tecnologica dell'architettura, 08/D1 progettazione architettonica, 08/E1 disegno, 08/E2 restauro e storia dell'architettura, 08/F1 pianificazione e progettazione urbanistica e territoriale) che pubblica articoli critici conformi alle indicazioni presenti nelle [Linee guida per gli Autori degli articoli](#).

FAMagazine, in ottemperanza al [Regolamento per la classificazione delle riviste nelle aree non bibliometriche](#), rispondendo a tutti i criteri sulla [Classificabilità delle riviste telematiche](#), è stata ritenuta rivista scientifica dall'AN-VUR, Agenzia Nazionale per la Valutazione dell'Università e della Ricerca Scientifica ([Classificazione delle Riviste](#)).

FAMagazine ha adottato un [Codice Etico](#) ispirato al codice etico delle pubblicazioni, [Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors](#) elaborato dal [COPE - Committee on Publication Ethics](#).

Ad ogni articolo è attribuito un codice DOI (Digital Object Identifier) che ne permette l'indicizzazione nelle principali banche dati italiane e straniere come [DOAJ](#) (Directory of Open Access Journal) [ROAD](#) (Directory of Open Access Scholarly Resources) Web of Science di Thomson Reuters con il nuovo indice [ESCI](#) (Emerging Sources Citation Index) e [URBADOCS](#) di Archinets. Dal 2018, inoltre, FAMagazine è indicizzata da Scopus.

Al fine della pubblicazione i contributi inviati in redazione vengono valutati con un procedimento di double blind peer review e le valutazioni dei referee comunicate in forma anonima al proponente. A tale scopo FAMagazine ha istituito un apposito [Albo dei revisori](#) che operano secondo specifiche [Linee guida per i Revisori degli articoli](#).

Gli articoli vanno caricati per via telematica secondo la procedura descritta nella sezione [Proposte online](#).

La rivista pubblica i suoi contenuti ad accesso aperto, seguendo la cosiddetta gold road ossia rendendo disponibili gli articoli sia in versione html che in pdf.

Dalla nascita (settembre 2010) al numero 42 dell'ottobre-dicembre 2017 gli articoli di FAMagazine sono pubblicati sul sito www.festivalarchitettura.it ([Archivio Magazine](#)). Dal gennaio 2018 la rivista è pubblicata sulla piattaforma OJS (Open Journal System) all'indirizzo www.famagazine.it

Gli autori mantengono i diritti sulla loro opera e cedono alla rivista il diritto di prima pubblicazione dell'opera, con [Licenza Creative Commons - Attribuzione](#) che permette ad altri di condividere l'opera indicando la paternità intellettuale e la prima pubblicazione su questa rivista.

Gli autori possono depositare l'opera in un archivio istituzionale, pubblicarla in una monografia, nel loro sito web, ecc. a patto di indicare che la prima pubblicazione è avvenuta su questa rivista (vedi [Informativa sui diritti](#)).

Linee guida per gli autori

FAMagazine esce con 4 numeri l'anno e tutti gli articoli, ad eccezione di quelli commissionati dalla Direzione a studiosi di chiara fama, sono sottoposti a procedura peer review mediante il sistema del doppio cieco.

Due numeri all'anno, dei quattro previsti, sono costruiti mediante call for papers che vengono annunciate di norma in primavera e autunno.

Le call for papers prevedono per gli autori la possibilità di scegliere tra due tipologie di saggi:

- a) saggi brevi compresi tra le 12.000 e le 14.000 battute (spazi inclusi), che verranno sottoposti direttamente alla procedura di double blind peer review;
- b) saggi lunghi maggiori di 20.000 battute (spazi inclusi) la cui procedura di revisione si articola in due fasi. La prima fase prevede l'invio di un abstract di 5.000 battute (spazi inclusi) di cui la Direzione valuterà la pertinenza rispetto al tema della call. Successivamente, gli autori degli abstract selezionati invieranno il full paper che verrà sottoposto alla procedura di double blind peer review.

Ai fini della valutazione, i saggi devono essere inviati in Italiano o in Inglese e dovrà essere inviata la traduzione nella seconda lingua al termine della procedura della valutazione.

In ogni caso, per entrambe le tipologie di saggio, la valutazione da parte degli esperti è preceduta da una valutazione minima da parte della Direzione e della Redazione. Questa si limita semplicemente a verificare che il lavoro proposto possieda i requisiti minimi necessari per una pubblicazione come FAMagazine.

Ricordiamo altresì che, analogamente a come avviene per tutti i giornali scientifici internazionali, il parere degli esperti è fondamentale ma ha carattere solo consultivo e l'editore non assume, ovviamente, alcun obbligo formale ad accettarne le conclusioni.

Oltre ai saggi sottoposti a peer review FAMagazine accetta anche proposte di recensioni (Saggi scientifici, Cataloghi di mostre, Atti di convegni, proceedings, ecc., Monografie, Raccolte di progetti, Libri sulla didattica, Ricerche di Dottorato, ecc.). Le recensioni non sono sottoposte a peer review e sono selezionate direttamente dalla Direzione della rivista che si riserva di accettarle o meno e la possibilità di suggerire delle eventuali migliorie.

Si consiglia agli autori di recensioni di leggere il documento [Linee guida per la recensione di testi](#).

Per la sottomissione di una proposta è necessario attenersi rigorosamente alle [Norme redazionali](#) di FAMagazine e sottoporre la proposta editoriale tramite l'apposito Template scaricabile da [questa pagina](#).

La procedura per la submission di articoli è illustrata alla pagina [PROPOSTE](#)

ARTICLES SUMMARY TABLE

57/58 agosto-dicembre 2021.

Forme del rito, forme dell'architettura

n.	Id Code	date	Type essay	Evaluation	Publication
1	695	gen-21	Long	Peer (B)	Yes
2	712	gen-21	Long	Peer (B)	Yes
3	704	gen-21	Long	Peer (C)	No
4	707	gen-21	Long	Peer (A)	Yes
5	706	gen-21	Long	Peer (B)	Yes
6	696	gen-21	Long	Peer (A)	Yes
7	660	gen-21	Long	Peer (A)	Yes
8	703	gen-21	Long	Peer (B)	Yes
9	709	gen-21	Long	Peer (A)	Yes
10	691	gen-21	Long	Peer (B)	Yes
11	692	gen-21	Long	Peer (A)	Yes
12	722	gen-21	Long	Peer (B)	Yes
13	710	gen-21	Long	Peer (B)	Yes
14	700	gen-21	Long	Peer (B)	Yes
15	711	gen-21	Long	Peer (A)	Yes
16	697	gen-21	Long	Peer (A)	Yes
17	705	gen-21	Long	Peer (C)	Yes
18	701	gen-21	Long	Peer (A)	Yes
19	708	gen-21	Long	Peer (A)	Yes

PROSSIMA USCITA

59 gennaio-marzo 2022

Disegno e progetto

a cura di Chiara Vernizzi, Enrico Prandi

Obiettivo del numero (e della call ad esso collegata) è sollecitare l'esplorazione – da parte di studiosi e ricercatori di università italiane o straniere impegnati nelle loro ricerche in condizione non ancora strutturata – delle relazioni tra Progetto e Disegno, inteso, quest'ultimo, nella sua molteplice accezione di strumento per l'elaborazione, la messa a punto e l'espressione dell'idea progettuale, prima, e di mezzo di comunicazione finale dei dati tecnici e formali del progetto, poi.

Il numero vuole stimolare una riflessione sul senso del Disegno del Progetto di architettura, sul suo intrinseco valore dell'espressione figurativa, sul suo essere strumento di studio, di prefigurazione, valutazione e comunicazione degli esiti progettuali, ma anche (e soprattutto) sulla sua accezione di strumento di riflessione e di espressione della poetica, non solo architettonica, di chi lo utilizza per esprimersi.

I contributi selezionati andranno ad affiancare gli interventi proposti da alcuni studiosi e architetti di chiara fama che si sono occupati del tema.

57/ 58

Forme del rito, forme dell'architettura

Enrico Prandi	A partire dalla (triste) realtà	9
Renato Capozzi, Claudia Pirina	Forme del rito, forme dell'architettura	11
Renato Rizzi	Eresia del rito	19
Renato Capozzi	La sacralizzazione architettonica della morte	25
Tomaso Monestiroli	Forme del rito, forme dell'architettura. Se in un bosco troviamo un tumulo...	34
Paolo Giordano	Il restauro e la riconfigurazione architettonica del Cimitero delle 366 Fosse e del Sepolcreto dei Colerici	42
Uwe Schröder	Luce, Forma e Scala. Su <i>Sette Spazi Sacri</i> di Simon Ungers	50
Claudia Pirina	"Paesaggi" della memoria	58
José Ignacio Linazasoro	Su Valdemaveda. Progettare uno spazio sacro	68
Francesco Venezia	<i>Transitus</i>	76
Mario Ferrara	La fotografia come esperienza. La luce come guida nello spazio dell'architettura	80
Giuseppe Ferrarella	La porta del Pantheon, il muro di Alberti e il vuoto di Chillida. Forme dell'ipogeo e architettura degli spazi cavi.	81

Adriano Dessì	Divina Acqua. Il rito della “discesa” nell'Architettura del Pozzo. Trasposizioni semantiche nelle opere di Francesco Venezia e Aldo Rossi	89
Claudia Tinazzi	<i>L'azzurro del cielo</i> di Modena	97
Federica Conte	La città nascosta: il cimitero della Chacarita	105
BoKyung Lee	Dialettica in stato di quiete. Progetto per il nuovo cimitero di Pesaro di Luciano Semerani e Gigetta Tamaro	112
Eliana Martinelli	Paesaggi comuni, paesaggi trasposti. Insediamenti cimiteriali del Mediterraneo islamico	120
Libero Carlo Palazzolo	Profonde memorie. Il Cementiri Nou di Igualada di Enric Miralles e Carme Pinós	128
Andrea Valvason	Cimitero di Muda Maé a Longarone. Ricostruzione: tra memoria, sofferenza, invenzione	135
Alessandra Carlini	Tramandare l'immateriale. Temi della cremazione per l'architettura funeraria Il luogo del ritorno.	143
Claudia Sansò	Principi insediativi della tomba islamica	152
Giuseppe Tupputi	La costruzione dell'enigma. Dušan Džamonja e l'Ossario dei Caduti Slavi di Barletta	158
Gaspere Oliva	Memoria resistente. Note su alcuni monumenti (non realizzati) dedicati alla Resistenza italiana	166
Fabio Guarrera	Per una archeologia dello spazio sepolcrale	174
Alberto Calderoni, Luigi Emanuele Amabile	Vita est peregrinatio. Il Duomo di Neviges fra sacro e urbano	181
Francesca Addario	Sacralità della natura e interiorità delle forme. Interpretazioni contemporanee della cappella nel bosco	190
Carlotta Torricelli	La forma dell'assenza. Riflessioni su città, memoria e monumento a partire dal progetto per Braunschweig di Luigi Snozzi.	197
Roberta Esposito	Mundus. Fundus. La fossa che connette sotterraneo e celeste	207
Gennaro Di Costanzo	Dalla vita alla morte e nuovamente alla vita. L'archetipo del Labirinto e il Palazzo di Cnosso a Creta	214
Susanna Piscella	Scandalo del limite e anestesia della forma nella società a-mortale. <i>Io cerebro</i> di John Hejduk, una formula oltre la morte	222
Ildebrando Clemente	L'altro montaggio. Architettura come epifania del mondo	228
Tommaso Brighenti	Un “Fantastique” de bibliothèque	232

Enrico Prandi A partire dalla (triste) realtà

Abstract

Una rivista di architettura si deve occupare dei temi disciplinari anche a partire dal dato reale contingente. In questo periodo, profondamente segnato dalla Pandemia da SARS-CoV-2, è parso giusto dopo il corposo numero doppio *Coronavirus Città Architettura. Prospettive del progetto architettonico e urbano*, tornare a fare qualcosa.

Una conseguenza della Pandemia documentata da immagini che hanno fatto il giro del Mondo è stata l'annullamento del rito funebre della morte verificatosi in molti Paesi. Da questa riflessione (e dalla condivisione e discussione del tema con la redazione) nasce questo numero che ha l'obiettivo di sottolineare (e ricordare) che l'architettura è connaturata alla morte e alla ritualità in essa connessa non meno di molti altri spazi centrali nella vita dell'individuo.

Parole Chiave

FAM funebre — Cimiteri — Architettura e rito — Ritualità della morte

Una rivista di architettura si deve occupare dei temi disciplinari anche a partire dal dato reale contingente. In questo periodo, profondamente segnato dalla Pandemia da SARS-CoV-2, è parso giusto dopo il corposo numero doppio esito di una call che ha attratto oltre centocinquanta studiosi in tutto il mondo N. 52-53 (2020): *Coronavirus Città Architettura. Prospettive del progetto architettonico e urbano*, pubblicato nel novembre del 2020, tornare a fare qualcosa.

All'incirca due anni fa, a pandemia iniziata, aveva colpito tutti l'immagine dei mezzi militari dell'esercito carichi di bare sfilare in corteo per le strade di Bergamo diretti al forno crematorio.

Di fronte ad un altissimo numero di decessi, e nell'impossibilità di provvedere a normali sepolture, le bare venivano accatastate negli spazi disponibili in attesa della cremazione indotta dai motivi igienico-sanitari. Quella fotografia, come altre ben note di un passato molto doloroso, oltre a testimoniare di un grave problema in atto simboleggiava l'annullamento della ritualità della morte e l'impossibilità di occuparci dei nostri cari. Altre immagini avevano fatto il giro del mondo come quella dei morti ai lati delle strade e li lasciati e bruciati per evitare contagi in Ecuador e Cina piuttosto che le fosse comuni del Brasile.

Da rito privato familiare si era trasformato in rito collettivo.

Da quella riflessione e dalla condivisione del tema con la redazione nasce questo numero curato da Renato Capozzi e Claudia Pirina. A partire dallo spunto iniziale interessa sottolineare (e ricordare) che l'architettura è connaturata alla morte e alla ritualità in essa connessa non meno di molti altri spazi centrali nella vita dell'individuo.

Essendone la morte il culmine e la fine del viaggio merita particolare attenzione. Ignazio Gardella ricordava come tutto il viaggio umano av-

viene a contatto con l'architettura. Diceva: "si nasce in una architettura, si vive nell'architettura e si muore in un'architettura". All'ultima architettura del viaggio dell'uomo FAM (rinominata confidenzialmente per l'occasione "FAM funebre" in analogia al celebre numero monografico di «Lotus International», 38, 1983 intitolato "Lotus funebre"), la rivista ha voluto dare spazio a questo tema tanto importante quanto troppo spesso dimenticato.



Fig. 1
Marzo 2020. I mezzi militari dell'Esercito Italiano intenti a trasferire le bare al Crematorio di Bergamo.

Figg. 2, 3
Morti per le strade in Ecuador e in Cina.

Fig. 4
Una fossa comune per la sepoltura in Amazonia, Brasile.



Abstract

Obiettivo del presente numero è sollecitare l'esplorazione del senso – da parte di studiosi e ricercatori di università italiane o straniere impegnati nelle loro ricerche in condizione non ancora strutturata – delle relazioni tra la condizione della transizione dalla vita alla morte e le forme dell'architettura.

La *call*, utilizzando come occasione recenti immagini e riflessioni messe in luce dalla particolare condizione dell'attuale pandemia, ha selezionato una serie di contributi che sono andati ad affiancare gli interventi proposti da alcuni studiosi e architetti di chiara fama che, negli ultimi anni, si sono occupati del tema. I partecipanti alla *call* potevano proporre contributi relativi a due sezioni illustrate nel testo a seguire: riti che accompagnano, riti che tramandano.

Parole Chiave

Architettura — Riti che accompagnano — Riti che tramandano —
Forme

Interrogandosi sulla permanenza e il mutamento delle forme, ne *L'eterno presente: le origini dell'architettura* Sigfried Giedion individua nella religione la chiave per comprendere l'atteggiamento di un popolo di fronte al suo destino, ma soprattutto per esprimere quel «desiderio umano [...] inestinguibile ed universale [...] di una vita più lunga, di una sopravvivenza dopo la morte» (Giedion 1969, p. 7). La religione, in senso ampio, è intesa pertanto come quel «complesso di credenze, sentimenti, riti che legano un individuo o un gruppo umano con ciò che esso ritiene sacro, in particolare con la divinità» (Eliade 1982), qualunque essa sia. Lo storico ne individua la genesi «nell'aspirazione dell'uomo a mettersi in contatto con le forze soprannaturali per poter conoscere il futuro» (Giedion 1969), rintracciando una relazione tra tale aspirazione e le forme primigenie dell'arte e dell'architettura.

Durante i mesi di pandemia da Covid-19, le immagini di fosse comuni, di bare accatastate in attesa di trovare degna sepoltura o di lunghe file di camion militari che le allontanano dai propri cari, sollecitano una nuova riflessione sulla condizione tragica, ma del tutto umana, della transizione dalla vita alla morte e sulle forme adeguate in grado di reificare, in una ierofania anche laica, la sacralità ingenerata all'abbandono e al distacco dal transito terreno. La contingente condizione ci ha posto di fronte all'impossibilità di svolgere i nostri «riti funebri». Ma cosa sono i riti funebri? Come ci avverte Alain (1975, p. 109-110)

«[...] quando il basto ci ferisce, la natura, che muore senza saperlo, non basta a richiamarci al nostro mestiere di uomini, ed occorrono altre cose, cose umane [...] ben piantate in terra, uguali dalle due parti, e precedenti secondo una regola. [...] C'è tuttavia



Fig. 1

Bassorilievo detto della "morte di Meleagro". Marmo, II secolo d.C., forse proveniente da un sarcofago romano. Collezione Borghese del Musée du Louvre. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Death_Meleager_Louvre_Ma654.jpg.

una ragione comune, figlia della terra al pari di noi, ma che della terra è il frutto più bello e il vero Dio, se ne vogliamo proprio uno, secondo la quale il coraggio si piega assieme al corpo, e per cui ognuno sa che deve alzarsi e guardare lontano, al di là delle proprie pene. Non coricati e neppure in ginocchio. La vita è un mestiere che si fa in piedi».

I “riti funebri” sono quindi riti che nel farci restare umani ci devono proiettare in-oltre, mentre l’architettura attraverso le sue forme convenienti si deve far carico di mettere *in opera* e *in scena* le ripetute sequenze di atti legati alla rammemorazione, al distacco, al ricordo, al passaggio, al sacro e al simbolo.

Il ruolo dell’architettura non può allora in essenza risiedere nella capacità di traghettare, attraverso la memoria e la sacralizzazione del passaggio, la caduca condizione umana in una condizione permanente e duratura? E nel compito di far superare il trauma della morte, che è assieme meraviglia e terrore (*Thaûma*), mettendo in scena il rito?

La proposta iniziale per il numero era di sollecitare una riflessione critica e propositiva da un lato sui modi, i luoghi e le architetture deputate ai riti di passaggio dalla vita alla morte, dall’altro di concentrare l’attenzione sui luoghi di rappresentazione della memoria, su quelle architetture che, secondo Étienne-Louis Boullée (1967, p. 121), «richiedono, in modo più particolare rispetto ad altre, la Poesia dell’architettura». Nel primo caso, al fine di promuovere possibili risposte anche a nuove istanze laiche oltre che alle specifiche esigenze dettate dal momento contingente, si proponevano interrogativi relativi a possibili temi di invenzione o reinvenzione architettonica, o a nuove tipologie e modelli quali “aule del commiato” o *funeral homes*. Nel caso invece dei luoghi deputati alla rappresentazione della memoria, si avviava una riflessione sulla condizione dei “cimiteri dei poveri”, di “monumenti” del ricordo, delle città dei morti di costruirsi frequentemente a immagine delle città dei vivi, rendendo manifeste differenti, ma confrontabili, culture e tradizioni. Se nell’Europa del nord cimiteri in forma di parchi e giardini rimandano all’archetipo del *Giardino dell’Eden*, nell’Europa meridionale è la *Città di Dio* a essere accolta nei luoghi di sepoltura come riferimento e modello per “strade” e “piazze”.

Forme elementari e simboliche, alla scala domestica o monumentale, im-

**Fig. 2**

Il sepolcro di Caio Cestio a Roma. Fotografia di Claudia Pirina.

mortalano la memoria nella solennità dei luoghi, si pensi su tutti al Cimitero di Modena di Aldo Rossi.

Anche in questi spazi, tuttavia, recenti ri-semantizzazioni ed esperienze si propongono di offrire risposta a nuove istanze ed esigenze conseguenti alla multietnicità e multiculturalità della popolazione. Spazi per sepolture laiche, o di differenti religioni, necessitano allora di un ripensamento profondo e progressivo dei luoghi e delle forme di sepoltura.

Alla dimensione privata del lutto si affianca inoltre la dimensione sociale (e talvolta politica) di “memorie collettive”, per dirla *à-la* Halbwachs, messe in scena in santuari, memoriali, mausolei o monumenti, che trasmettono il ricordo icastico (che si ricorda con fissità) di specifici eventi come quello che ha coinvolto il mondo nei mesi appena trascorsi e, purtroppo, ancora in corso. Rispetto a un’iniziale ipotesi di organizzazione del numero in due precise sezioni – riti che accompagnano il defunto nel passaggio dalla vita alla morte, e riti che ne tramandano la memoria –, i contributi ricevuti e selezionati hanno mostrato come, in molte occasioni, ai due distinti momenti del rito, in architettura, corrispondano organici sistemi o complessi architettonici espressione della coesistenza e corrispondenza dei due tempi. Tale grado di complessità impediva pertanto l’incasellamento forzato dei saggi in tale binomio, e ha comportato una conseguente operazione di riconfigurazione secondo un ordine e un indice più complesso, che raggruppasse i saggi per tematiche o categorie affini.

Nel testo di apertura, Renato Rizzi esplora il tema del “rito dell’Architettura” ovvero del «*rituale* del Progetto». Secondo l’autore, il senso profondo del progetto guida (o dovrebbe guidare) l’architetto in quel «rito che pervade comunque e ovunque gli atti della nostra quotidianità come dei nostri più reconditi pensieri» e che deve essere compreso focalizzando l’attenzione su tre punti fondamentali: «A- innanzitutto sulla struttura semantica del nome Architettura; B- sul paradigma del nostro tempo; C- sul superamento della filosofia occidentale».

A seguire, Renato Capozzi articola il saggio in una prima riflessione che ripercorre alcuni studi filosofici e teorici (Ragon e Byung-Chun Han) sul tema generale del *sacer* e sui concetti di morte e rito in rapporto all’architettura, e che costituisce il prodromo dei successivi messa a confronto di due opere esemplificative rispettivamente dei rito di passaggio e del rito

della memoria: il Tempio di cremazione a Parma di Paolo Zermani e il Cimitero de Fisterra dell'architetto galiziano César Portela.

Nel riconoscere l'«estrema icasticità» che contraddistingue i due progetti, all'interno del testo emergono «differenze tematiche e formali», ma anche «sottili legami di senso». Alla maestria del rendere «in forma la difficoltà di trasformare [...] la materia impalpabile del sacro in spazio *architettura*» del progetto di Zermani, si giustappone il riconoscimento delle qualità insediative del progetto di Portela che rivoluzionano «e non di poco la consolidata idea di cimitero come luogo separato, marginale» per trasformarlo in «un luogo felice, brulicante di vita ove celebrare la memoria dei defunti a cospetto della natura». È nella capacità di «sacralizzare la morte e, al tempo stesso la vita» l'intento e la mèta sottesa a queste due opere.

I progetti dello Studio Monestiroli per l'ampliamento del Cimitero Maggiore di Voghera e di quello sull'isola di San Michele a Venezia costituiscono invece il nucleo delle riflessioni del saggio di Tomaso Monestiroli. Nel progetto di queste architetture l'autore riconosce il ruolo fondativo di alcune preliminari domande: qual è «il senso profondo del rito funebre»? E quali sono «gli elementi architettonici adeguati a rappresentarlo»? Attraverso la lettura degli elementi dei due progetti, della loro composizione, o della declinazione del rapporto tra natura e architettura, Monestiroli intende proporre risposte a tali quesiti, marcando peculiarità o differenze. Da un lato infatti il rapporto con il luogo riveste un ruolo primario nella definizione della «forma rispondente», raccogliendo l'eredità dei cimiteri nordici «in cui il luogo di pace e del riposo eterno è rappresentato dal bosco, dove la natura è protagonista del senso del luogo». Dall'altro gli elementi dell'architettura, e ancora una volta il luogo, nei due progetti concorrono a definire quel duplice carattere – privato e pubblico – che, secondo l'autore, deve convivere nel «luogo del commiato e della custodia della memoria». Analogo interesse verso lo spazio cimiteriale è espresso dalla riflessione di Paolo Giordano che ripercorre la storia del Cimitero delle 366 fosse e del Sepolcreto dei Colerici di Napoli, con uno sguardo rivolto al presente e al futuro di questi straordinari spazi che disegnano un pezzo di città. Lo stretto rapporto che intercorre tra la configurazione architettonica, la morfologia del luogo su cui si insediano, e l'elemento naturale caratterizza questi spazi di sepoltura che, nelle loro differenti peculiarità «ben esprimono la diversità di atteggiamento nutrita nei confronti della morte e della sepoltura nella società monarchica, prerivoluzionaria, settecentesca e in quella ottocentesca, post-rivoluzionaria, di stampo borghese». All'architettura della ragione illuminista del Cimitero delle 366 Fosse di Ferdinando Fuga «basata su di un rigoroso anonimato incapace di rammemorare storie di vita vissuta» Giordano contrappone il parco romantico del Sepolcreto dei Colerici di Leonardo Laghezza «di forma irregolare e punteggiato da alberi di alto fusto, nel cui recinto sono disseminate diverse tipologie sepolcrali». Proposte di restauro e di riconfigurazioni spaziali dell'intero sistema mirano a un nuovo ordine che a partire dallo studio degli antichi assetti, e dalla successiva selezione di quello identificato come maggiormente efficace renda manifesti i loro differenti caratteri.

Uwe Schröder amplia il concetto di spazio sacro proponendo una lettura dei «*Sette Spazi Sacri* di Simon Ungers a partire da una prospettiva sensuale e simbolica» ripresa dal lavoro di Étienne-Louis Boullée. Alle categorie individuate e trasposte nei termini Poesia, Oggetto, Misura, Proporzioni, Luce, Carattere, Sublime, Schröder associa direttamente i sette tipi di spazi sacri esaminati da Ungers: la Basilica, il Duomo, la Cattedrale, la

Sinagoga, la Moschea, la Chiesa e la Cappella. Tali binomi sostanziano la convinzione di Schröder, ripresa da Boullée, che «gli edifici sono pensati per catturare i nostri sensi e [...] risvegliare in noi sentimenti», e quella mutuata da Ungers che «pensare lo spazio sacro è pensare all'architettura nella sua forma più pura».

Il mistero della permanenza è il tema indagato da Claudia Pirina nelle forme del sacro e in quei dispositivi architettonici capaci di mettere in relazione l'uomo con il divino. Tale aspirazione è rinvenibile in una serie di forme archetipiche primigenie dell'architettura che dimostrano quanto «nell'infanzia del tempo l'arte fu preghiera» (Parmiggiani 2010, p. 4). Tali forme tuttavia si perpetuano nel tempo, in una circolarità che si fa essenza, stimolando la reminiscenza. «La memoria [infatti] non significa passato ma pensiero. Mettere a contatto forme lontane, nel tempo e nella mente, far incontrare un tempo con un altro tempo, creare dei cortocircuiti; un'altra idea di tempo» (Parmiggiani 1995, p. 170). Due opere sono utilizzate, in forma di esempio, per la loro capacità di farsi espressione di un'altra idea di modernità, tra forme arcaiche e nuove figurazioni: il Giardino dei Morti di Jože Plečnik a Lubiana e il Memoriale di Kapor di Edvard Ravnikar nell'isola di Rab. L'idea di tempo permea il contributo di José Ignacio Linazasoro che affida alla descrizione del progetto della chiesa di Valdemaqueda il compito di esemplificare «il carattere che dovrebbe avere uno spazio sacro visto con occhi contemporanei». L'architetto basco racconta la genesi dell'opera, mutuata dal proprio mondo di riferimenti antichi e contemporanei, giustapposti a considerazioni retroattivamente suscitate dall'opera conclusa (utili a comprenderne le ragioni profonde), e alla descrizione e declinazione di quei dispositivi architettonici che consentono di conferire «allo spazio la massima intensità con il minor numero di mezzi possibile». La modulazione della luce e la conformazione dello spazio attraverso un attento controllo della sua struttura, secondo Linazasoro, sono quegli elementi capaci di trasformare lo spazio sacro in spazio simbolico.

Chiudono la prima parte del numero due contributi che, completandosi a vicenda, raccontano il progetto del doppio ipogeo della Cattedrale di Caserta di Francesco Venezia attraverso i differenti sguardi dell'architetto e del fotografo. Al laconico ed intenso scritto utilizzato dall'architetto partenopeo per accompagnare il progetto, si affianca infatti il lavoro del fotografo Mario Ferrara che, attraverso un brevissimo testo e una serie di fotografie, dimostra quanto fertile possa essere il rapporto tra le due discipline. Ghirri, Basilico, Guidi sono solamente alcuni di quei fotografi che hanno avuto la capacità di tessere relazioni con gli architetti, costruendo con essi un rapporto artistico, e contribuendo a offrire nuovi sguardi sul loro lavoro. L'ipogeo di Caserta esplicita icasticamente molteplici temi cari a Venezia che, a Caserta, modella lo spazio e modula la luce, accompagnando il visitatore attraverso un percorso che si fa transito per il mondo dell'al di là. La sequenza spaziale si articola secondo un andamento discendente che, attraverso la luce, guida successivamente ad un'ascesa verso l'esterno. «L'architettura, al percorrerla, si rivela ritmo d'ombra, luce, penombra», interpretando sezioni «siracusane» «ricordo lontano di una discesa nel profondo delle latomie di quella città».

Forme dell'ipogeo e architettura degli spazi cavi ritornano nel testo di apertura della seconda sezione dedicata agli articoli selezionati tramite *call for paper*, in cui Giuseppe Ferrarella utilizza il concetto dello spazio come luogo «cavato dal pieno» per proporre uno sguardo che indaga analogie e

differenze tra il Pantheon di Agrippa (Apollodoro), la basilica di Sant'Andrea a Mantova e la montagna sacra di Tindaya a Fuerteventura.

I tre progetti, secondo l'autore, possono essere intesi come spazi «prodotto di forme massive e logiche di sottrazione dei volumi» utili a innescare una riflessione sul senso dello spazio nei luoghi deputati al sacro e al rito.

Dell'atto del cavare si occupa altresì il testo di Adriano Dessì che indaga l'identità essenziale tra rito e spazio nel Pozzo Sacro. I riti propiziatori della pioggia presenti nel Mediterraneo danno luogo a tali architetture ctonie, intese come spazi «della catarsi, legati al rito della discesa, del ritorno alla 'fonte' in quanto ritorno alle 'origini'». Il testo riflette su analogie tra questo mondo e temi e progetti di Francesco Venezia e Aldo Rossi, che da quel mondo traggono diretta ispirazione per loro stessa ammissione. Aldo Rossi, con il suo ampliamento del cimitero di San Cataldo a Modena progettato con Gianni Braghieri, è anche il campo di esplorazione del saggio di Claudia Tinazzi che apre una serie di interventi incentrati su alcuni progetti di cimiteri, in cui archetipi, rapporto con il rito, con la natura e con la città e le sue forme distintive sono diversamente declinati. Se nel cimitero della Chacarita di Clorindo Testa, esaminato da Federica Conte, «il cammino senza fine, dove giochi di luce e labirintici corridoi animano lo spazio 'eterno' nel sottosuolo» rimanda a temi precedentemente citati, nel progetto per il nuovo cimitero di Pesaro, analizzato da BoKyung Lee, Luciano Semerani e Gigetta Tamaro concepiscono e sviluppano uno spazio simbolico in cui le forme del progetto ricorrono «all'analogia tra le forme della 'città dei vivi' e le forme della 'città dei morti'». «La città dei morti si relaziona sempre con la città dei vivi per analogie e contrapposizioni morfologiche, in linea con la cosmologia islamica» anche negli antichi cimiteri del mondo islamico mediterraneo del testo di Eliana Martinelli. Recinti, relazione con la topografia e con la struttura urbana sono comparati con quelli di cimiteri europei nell'intento di far emergere singolari analogie e differenze.

Il tema del percorso è declinato invece nei cimiteri Nou di Igualada di Enric Miralles e Carme Pinós analizzato da Carlo Palazzolo e in quello di Muda Maé a Longarone studiato da Andrea Valvason.

Nel cimitero catalano «i temi della discesa agli inferi, il decomporsi dei corpi, il risorgere [...] sono evocati [...] da un'architettura sospesa tra costruzione e rovina [in cui] memorie personali e collettive si stratificano per dare vita a un paesaggio non solo geografico ma anche culturale». Tale duplice rapporto costituisce altresì elemento fondativo del progetto di Muda Maé che «si configura come un'antica necropoli ritrovata, simbolo di memoria e di rinascita in seguito ai drammatici eventi provocati dal disastro del Vajont dell'ottobre 1963». Scavi e trincee, che segnano fortemente quel luogo, fanno da contrappunto alla forma del solco inciso dal cimitero sul suolo che rimanda a memorie e ferite non ancora rimarginate.

Nucleo di indagine del saggio di Alessandra Carlini è invece il tema della ri-semantizzazione del cimitero moderno al fine di dar forma architettonica alle nuove pratiche di sepoltura e dispersione delle ceneri. I progetti analizzati, nonostante a prima vista possano apparire lontani o addirittura estranei ai casi precedentemente affrontati, declinano nuovamente lo spazio del recinto e il rapporto con paesaggio e natura, dimostrando che, «come già avvenuto nella storia, ripensare i luoghi di sepoltura vuol dire rinnovare i valori culturali della comunità che li realizza» proponendo «nuove forme archetipe» per antiche e immutate istanze.

Una serie di articoli si occupano della rammemorazione in monumenti o mausolei. Se Claudia Sansò rivolge, con acutezza, nuovamente lo sguardo al mondo islamico e ai principi insediativi della tomba islamica in relazione allo spazio pubblico della città trasposti nel Memorial Rafic Hariri di Marc Barani in cui «la tomba/mausoleo dunque partecipa alla costruzione dello spazio collettivo, [...] fino a diventare un'occasione per la ridefinizione di uno spazio pubblico, offrendo i luoghi della morte allo svolgimento della vita»; i saggi di Giuseppe Tupputi e Gaspare Oliva propongono rispettivamente una lettura dell'Ossario dei Caduti Slavi di Barletta che «appare in lontananza, appoggiato sul bordo di una leggera china rivolta verso l'Adriatico» e dei tre monumenti italiani post regime fascista di Aldo Rossi, Gianugo Polesello e Luca Meda per Cuneo, di Giorgio Grassi e Luca Meda per Brescia, e di Costantino Dardi con Giovanni Morabito, Michele Rebora ed Ariella Zattera per Milano. Alla dimensione collettiva del lutto esplicitata in tali opere si contrappone quella privata della Tomba Brion progettata da Scarpa e analizzata da Fabio Guarrera che «sulla base delle argomentazioni teoriche elaborate da Vittorio Ugo in riferimento al problema degli archetipi dell'architettura» propone una lettura «archeo-logica» del complesso sepolcrale, «con lo scopo di effettuare una 'classificazione' delle forme interne al monumento».

Spostandoci su un differente tipo di spazio sacro, Alberto Calderoni e Luigi Emanuele Amabile propongono una lettura de Duomo di Neviges dell'architetto tedesco Gottfried Böhm che «raccoglie e amplifica l'esigenza rappresentativa della celebrazione del rito in una espressione formale fortemente evocativa e caratterizzante lo spazio urbano, in grado di intessere rinnovate relazioni fra lo spazio interno della chiesa e il suo esterno». Lo spazio sacro del tipo della Cappella è invece il centro dell'indagine dell'articolo di Francesca Addario che si occupa della «sacralità della natura e interiorità delle forme» attraverso l'analisi di alcuni progetti di cappelle nel bosco. L'ancestrale archetipo del bosco sacro «profondamente radicato [...] nell'immaginario dell'uomo e dell'architetto» è riconosciuto dall'autrice come «spazio topico nel quale l'architettura rivela la sua presenza» e nel quale trovano forma le idee di Vitruvio, Alberti, Loos, Asplund o Tessenow. Chiudono infine il numero della rivista quattro articoli che interpretano il tema proposto secondo differenti e inedite prospettive. Dalle riflessioni su città, memoria e monumento che indagano la forma dell'assenza nel progetto per Braunschweig di Luigi Snozzi di Carlotta Torricelli, l'attenzione si sposta sul contributo di Roberta Esposito che «analizza la forma del *mundus* quale fossa di fondazione della città romana e, al contempo, dimensione architettonica in grado di stabilire una connessione tra il mondo infero dei morti e il mondo superno dei vivi». Gennaro di Costanzo intende invece riflettere sull'archetipo del labirinto e della caverna «attorno cui si articola il discorso sul Palazzo di Cnosso, opera costruita per accogliere i riti di trapasso tra vita e morte» e in ultimo il testo di Susanna Piscicella ripercorre criticamente alcune riflessioni introdotte da Renato Rizzi nel testo di apertura, che indagano i concetti di "limite" e "morte" in varie opere e testi di John Hejduk.

Per tornare, infine, ai temi proposti per la costruzione del numero, si ritiene e si ribadisce quanto siano proprio le forme di raffigurazione ed evocazione dell'oggetto assente e inattingibile ad essere al centro dell'interesse dell'architetto mediante l'ineludibile e inesauribile capacità educativa e di *monère* dell'architettura quale *nova sed antiqua* rappresentazione appropriata e riconoscibile della memoria della vita dell'uomo nella fissità immota delle pietre.

Bibliografia

- ALAIN (CHARTIER É.-A.) (1975) – *Cento e un ragionamenti*, (cura e tr. di) E. Solmi. Einaudi, Torino.
- BOULLÉE É.-L. (1967) – *Architettura. Saggio sull'arte*, introduzione di Aldo Rossi. Marsilio, Padova.
- ELIADE M. (1982) – “Religione”. Enciclopedia del Novecento Treccani. [online] disponibile a: http://www.treccani.it/enciclopedia/religione_%28Enciclopedia-del-Novecento%29/>.
- GIEDION S. (1969) – *L'eterno presente: le origini dell'architettura*. Feltrinelli, Milano.
- PARMIGGIANI C. (1995) – *Stella sangue spirito*. Nuova Pratiche, Parma.
- PARMIGGIANI C. (2010) – *Una fede in niente ma totale*, (a cura di) A. Cortellesa. Le Lettere, Firenze.

Renato Capozzi (Napoli, 1971), architetto e dottore di ricerca in Composizione Architettonica allo IUAV di Venezia, professore associato di Composizione Architettonica e Urbana al DiARC dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, è membro del Collegio dei docenti del Dottorato in Architettura e Costruzione della Sapienza Università di Roma e del Consiglio Direttivo della Società Scientifica ProArch. Sue tematiche di ricerca sono: il progetto di architettura nella sua dimensione teorica; la lezione dei maestri; il rapporto tra architettura e realtà. Tra le sue pubblicazioni: *Le architetture ad Aula: il paradigma Mies van der Rohe* (Clean, Napoli 2011), *L'idea di riparo* (Clean, Napoli 2012), *L'architettura dell'ipostilo* (Aión, Firenze 2016), *L'esattezza di Jacobsen* (LetteraVentidue, Siracusa 2017), *Lo spazio universale di Mies* (LetteraVentidue, Siracusa 2020).

Claudia Pirina architetto, ricercatrice in Composizione Architettonica all'Università di Udine è membro del Comitato scientifico del Dottorato in Architettura, città e design (ambito di ricerca Composizione architettonica) dell'Università luav di Venezia. Si è laureata con lode a Venezia, con periodi di studio a Lisbona, Coimbra, Liegi, Madrid. È dottore di ricerca presso l'Università luav di Venezia dove ha svolto attività di ricerca e didattica. È stata docente a contratto anche presso l'Università di Parma e visiting research alla FAUP di Porto. Partecipa a convegni e workshop, e organizza seminari e mostre. Tra i temi di ricerca: l'archeologia, i maestri dell'architettura spagnola, il rapporto tra architettura e arti, i paesaggi teatro della prima guerra mondiale. Partecipa al Comitato per il Centenario della GG dell'Università di Padova e al progetto culturale del Comune di Padova per le celebrazioni del Centenario della GG. È co-curatrice del Memoriale Veneto di Montebelluna (MEVE). All'attività universitaria ha affiancato la pratica professionale partecipando a concorsi di progettazione, vincendo premi e menzioni, e fondando con Pietro Ferrara lo studio CPF architetti. Nel 2018 ottiene l'abilitazione.

Renato Rizzi
Eresia del rito*

Abstract

Il rito come contemplazione profonda del binomio che compone la parola *Architettura*: τέχνη (*Téchne*) e ἀρχή (*Archè*). L'architettura, in questo senso, è intesa come arte dove convergono tutte le cose materiali e immateriali, in un continuo confronto/scontro tra eterno e presente.

Il nostro tempo però è dominato dalla sola tecnica che ci allontana dalla ragione profonda delle cose. Il Progetto di architettura (con la 'P' maiuscola quando appartiene a tempi lontani e dunque all'*Archè*) descrive dunque la struttura razionale dettata dai paradigmi architettonici – legati all'origine – con l'obiettivo di riscoprire quel significato condiviso che è proprio della disciplina architettonica e che ambisce alla ricerca della verità.

Parole Chiave

Rito — Archè — Téchnè — Progetto architettonico

Il rituale maggiore, la vita. Il rituale minore, i giorni. Il battito dell'esistenza pulsa con la stessa formula nel binomio di *Architettura*. *Archè*, il rituale maggiore. *Téchne*, il rituale minore. Una somiglianza epistemica temuta come la peste. Non sarà difficile capirne le cause. Infatti, la prima radice, *archè*-, è stata recisa dal proprio nome come si recide la testa da un corpo. Ma più che di un'esecuzione si è trattato di un sacrilegio che continua a ripetersi, ancora oggi, nel luogo più insospettabile. Nella presunta sacralità delle aule universitarie.

Tutto questo però non avrebbe assunto il carattere dello scandalo se il nome di *Architettura* fosse stato sostituito con quello di Edilizia. Almeno non si sarebbe compiuto alcun crimine. Invece l'aura della parola *Architettura* doveva rimanere intatta nel prestigio della sua effigie, mentre il suo contenuto doveva essere completamente svuotato. Sostituito da altro. Ma per comprendere l'inganno compiuto dai saperi della nostra epoca dobbiamo focalizzare la nostra attenzione almeno su tre punti:

A- innanzitutto sulla struttura semantica del nome *Architettura*;

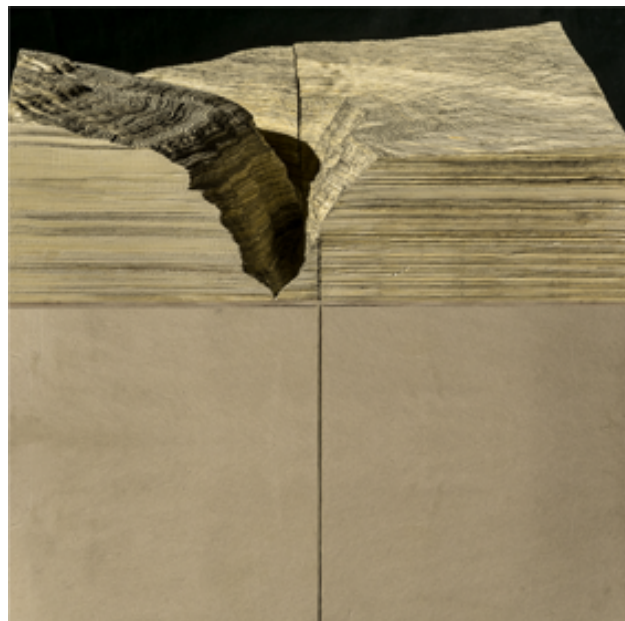
B- sul paradigma del nostro tempo;

C- sul superamento della filosofia occidentale.

Solo in questo modo potrà emergere la radicale differenza tra rituale maggiore e rituale minore. Poiché il rito pervade comunque e ovunque gli atti della nostra quotidianità come dei nostri più reconditi pensieri.

A- La struttura semantica del nome architettura.

Il binomio *archè-téchne* porta sulla scena del mondo le coppie dei principi tra loro in opposizione: *indominabile*-dominabile; *immutabile*-mutevole; *eterno*-divenire; *invisibile*-visibile, ecc...

**Figg. 1 a-b**

Renato Rizzi con Susanna Pisciella e la collaborazione di Marco Renzi e Stefano Gobetti, La Cattedrale di Solomon a Lampedusa. Veduta zenitale e sezione trasversale del canale attraversato dalla discenderia di progetto.

Modello in cartoncino, scala 1:500, dimensioni cm. 42x42.

Nel nome *Architettura* sono quindi presenti tutte quelle potenze provenienti dall'orizzonte degli *indominabili* (l'*apparire* del tutto, l'*estetico*) che non potranno in alcun modo essere sottomesse alla nostra volontà razionale o irrazionale. In maniera più esplicita, nella struttura semantica del nome convergono i *vincoli indissolubili* (l'*estetico*) appartenenti alle leggi cosmiche. A quei *legami* che regolano ogni minima parte col tutto. I *dogmi* della *forma*.

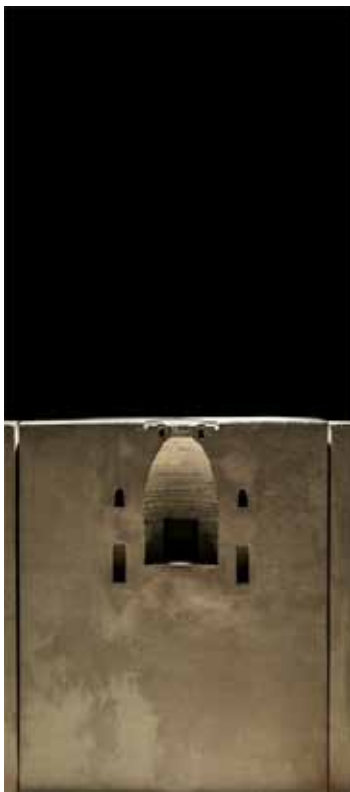
B- Il paradigma contemporaneo.

La cultura tecnico-socio-scientifica del nostro tempo ha fondato il proprio potere sul principio opposto. Tutte le cose (gli enti) sono irrelate, slegate, separate, dal tutto. Questo il dominio della *tecnica*. Il paradosso e la contraddizione estrema del nostro tempo. Un impossibile. Solo la nostra fede (di atei) crede sia possibile.

C- Il superamento della metafisica occidentale.

Se mettiamo allora a confronto i 3 millenni del pensiero occidentale, al quale appartiene l'orizzonte del nome *Architettura*, con il paradigma della cultura contemporanea, emerge nella sua evidenza il dramma. La radicale contraddizione epistemica tra il *Grande Passato* (il tutto vincolato) e il *Grande Presente* (il tutto svincolato). Ma, come già anticipato, essendo *impossibile* che un *indominabile* possa essere scalzato da un *dominabile*, vuol dire che il nostro tempo continua a credere all'interno di una fede negativa. E una contraddizione negativa non può che produrre *violenza*. Nonostante tutto, non vogliamo *vedere*. La prova evidente è sotto gli occhi di tutti. L'immensa plaga *informe* delle nostre megalopoli o di qualsiasi altra urbanizzazione o periferia (*peri-pherein*, portare in giro senza scopo). La perdita della forma nell'*informe* avvolge ormai nella sua morsa culturale e fattuale l'intero pianeta Terra. Abbiamo infatti dimenticato che nel sinonimo di *informe* risuona un'altra parola rimossa (per scaramanzia o tracotanza?): *morte* (un altro *indominabile*).

Solo nell'orizzonte della totalità dei tempi e delle storie, solo oltrepassando la metafisica occidentale (la metafisica greca ha portato a compimento nel nostro tempo il progetto della tecnica; metafisica e tecnica sono ormai due termini che si sovrappongono a vicenda) solo con questa consapevolezza possiamo allora affrontare il senso autentico della parola *Architettura* e del

**Figg. 2 a-b**

Renato Rizzi con Susanna Pisciella e la collaborazione di Marco Renzi e Stefano Gobetti, La Cattedrale di Solomon a Lampedusa. Sezione e veduta zenitale della cattedrale.

Modello in gesso, scala 1:500, dimensioni cm. 360x31,4x165.

nuovo rituale che l'accompagna. Infatti, le considerazioni appena fatte spostano l'asse culturale dal polo esclusivo delle tecniche verso il baricentro del nome *Architettura*. Tale spostamento provoca delle ripercussioni semantiche rispetto: al nostro nome (A1); alla nostra responsabilità (B2); al senso del progetto (C3).

A1- Il nostro nome.

La parola *persona* (da *prosopon*, la maschera: una faccia esterna rivolta all'esterno; una faccia interna rivolta all'interiorità individuale) possiede una straordinaria somiglianza strutturale con il nome di *Architettura*. Anima, *arché*. Corpo, *techné*. Anima, quanto abbiamo in comune, ciò che ci lega e ci vincola (non solo socialmente). Il corpo, quanto non è in comune, ci distingue e separa individualmente. All'anima appartiene *zoè*, la vita eterna. Al corpo, *bios*, la vita cronologica (entità indisgiungibili). Per i greci, la collana della vita eterna: il filo di *zoé* tiene insieme tutte le perle di *bios*. Noi siamo dunque l'esempio vivente di questo imperscrutabile mistero *indominabile* (che dovremmo celebrare con le nostre opere). L'analogia con *Architettura* è comunque più forte di qualunque altra legge. Eppure, nello stesso tempo, siamo anche denominati *soggetto*. Parola separata dalla sua origine remota. *Sub-iacere*, dal latino; *ipokeimenon*, dal greco. Comunque: "ciò che sta sotto". Ma questa condizione dello "stare sotto" non è una preclusione, né una condanna, nemmeno un castigo. (Mentre per la tecnica noi saremmo coloro che stanno sopra, coloro che occupano la posizione preminente del comando, anche se questo presupposto si fonda su una fede alla quale crediamo ciecamente!). Quindi tutt'altro. Piuttosto è il *dono* che ci viene offerto gratuitamente dall'apparire dei mondi.

Del tutto. Dall'infinito orizzonte degli eterni del cielo stellato. Noi abbiamo ricevuto un privilegio speciale: *contemplare* gli spettacoli dei mondi. Siamo gli spettatori dell'incanto, dello stupore, della meraviglia, come del terrore, della paura, dell'angoscia di un universo che ci accoglie, ci protegge, ci interroga, ci inquieta. E nello stesso tempo ci scruta, curioso più di noi di specchiarsi nell'incanto delle opere che dovremmo realizzare.

Ecco allora come cambierebbe il rito se vincolato alla nuova (e da sempre originaria) condizione del nostro essere: da *nominativi* a *dativi*. Non sarebbe più l'Io individuale a prevalere come sorgente della volontà di potenza: la condizione *nominativa*. Bensì il Sé, quella condizione che riemergendo dalle profondità dell'anima, rovescerebbe la nostra visione nella condizione *dativa*. Il centro-propulsore dell'Io viene sostituito dal centro-ricettore del Sé. Per destino, dal tempo dei tempi, da sempre noi saremmo i *privilegiati*. Questo capovolgimento radicale della nostra *visione* è la prova maggiore del *dono* più grande che appartiene a ciascuno di noi. Fino a poter ipotizzare che il nostro corpo, unità di spirito e di carne, sia la lente più complessa e misteriosa dell'universo attraverso la quale si manifestano gli *eterni* per essere contemplati qui, su questa Terra, sulla quale viviamo come in un miracolo la nostra esperienza sensibile. Appunto! Noi siamo questo mistero-miracoloso. Siamo coloro che ricevono dall'orizzonte eterno degli *indominabili* (*archè*) i raggi che riaccendono le matrici delle immagini, da sempre impresse e mute nella lente delle nostre anime (*zoè*), dalle quali si generano fino poi a staccarsi le *forme* finali dell'opere, per essere contemplate da quegli stessi eterni dalle quali provengono e alle quali appartengono ritornandovi.

B2- La nostra responsabilità.

Questo radicale cambio della visione implica uno sforzo intellettuale, oltre che individuale, molto severo. Il passaggio dall'arbitrarietà (delle *téchnai*) alla *singularità* (delle *arcuai*) non è certo facile da attuare. E nemmeno è automatico. Dobbiamo piuttosto avere la forza di uscire dal mondo della (falsa) sicurezza (paradosso semantico, *sine-cura*) dei saperi tecnico-normativi per inoltrarci nel mondo dell'*apparire* (l'orizzonte eterno degli immutabili). Dobbiamo avere il coraggio di affrontare il regno del *rischio*, quello della *forma*. Un vero *esilio* per la nostra mente e per la nostra educazione. Dall'anonimato acritico alla solitudine della *singularità* il passo è lungo. Poiché ciascuno di noi, essendo un assoluto temporale, è sempre un nuovo *adamo* che si presenta sulla scena del modo, destinato a ripetere l'originalità dell'inizio nella sua infinita ricchezza. Così come siamo costretti ogni volta ad uscire poi dal nostro *eden* per sviluppare il *progetto* che ci attende.

C3- Il senso del progetto.

Ed ora ci troviamo di fronte al segreto nascosto nella parola *Architettura*. Se i termini posti dalla struttura semantica del suo nome stanno agli estremi del tutto (*indominabile*-dominabilità, *eterno*-divenire, ecc.); se gli estremi della nostra esistenza stanno tra i limiti *invalidabili* di *nascita* e *morte*, allora anche i termini del *progetto* devono occupare una spazialità analoga. Proprio perché ciascuno di noi è un *progetto* che deve essere portato alla sua manifestazione. Infatti, ogni *progetto*, come ogni esistenza, sta tra un *debito* contratto con i nostri predecessori (*nascita*) e un *dono* da restituire ai nostri successori (*morte*). In altre parole, tra un *eden* dell'inizio e un *eden* da consegnare. L'intera infanzia è pervasa dal rito dell'incan-



Figg. 3 a-b-c-d

Renato Rizzi con Susanna Pisciella e la collaborazione di Marco Renzi e Stefano Gobetti, La Cattedrale di Solomon a Lampedusa. Dall'alto, discenderia di progetto vista da Levante; sezione est e sezione ovest della cattedrale; sezione longitudinale

della galleria rastremata che corre in direzione sud-nord. Modello in gesso, scala 1:500, dimensioni cm. 360x31,4x165

to del mondo. Non c'è alcuna differenza per un bimbo tra *indominabile* e dominabile. Lui è il tutto. E in tutte le cose si identifica. Unità totale. Ma come ogni *adamo* anche lui deve uscire, abbandonare quel mondo *incantato* (e pericoloso) per incamminarsi nei luoghi della coscienza. Ci vorrà l'intero arco della vita per rielaborare l'esperienza infantile (l'anamnesi greca) e tradurre nella consapevolezza delle opere (qui intese nel senso più generale della parola) l'incanto del tempo iniziale. Solo allora, al culmine della maturità, o al culmine del proprio tempo giungerà il momento opportuno per la *consegna* del *progetto* ai nostri futuri successori. In questa prospettiva profonda si espande il senso del *Progetto Architettonico*. Dovremmo però abituarci a scrivere, e nello stesso tempo a pensare la parola almeno con due modalità diverse. Con la lettera "P" maiuscola quando si riferisce alla prima radice, *archè*. Con la lettera "p" minuscola quando si riferisce alla seconda radice, *téchne*. Solo il Progetto dell'*archè* potrà garantire l'unità di senso alla pluralità e diversità dei progetti delle *téchnai*, mantenendo sempre attivo il vincolo indominabile tra eterno e presente.

Ecco come si può delineare la dinamica del (nuovo) *rituale* del *Progetto* alla quale dovremmo adeguarci nel rispetto della *singularità* di *Architettura*. Delle opere. Di noi stessi. Del mondo. Per quel senso del pudore (*aidôs*, la *religio* di ogni autentico fare) che dovrebbe pervadere le nostre opere sempre inscritte tra i due estremi: l'*Eden* dell'inizio, il debito-*dono* dell'incanto; l'*Eden* della consegna (*NaTaN* in ebraico, *paradosis* in greco), per restituire quel *dono* iniziale.

*Avvertenza

L'orizzonte culturale al quale questo scritto fa riferimento proviene da molte opere diverse, antiche e moderne. Ma in questo contesto è preferibile ricordare i principali autori eretici contemporanei: Emanuele Severino, filosofo (Brescia, 1929-2020). Carlo Enzo, teologo (Venezia, 1927-2019). Derek Walcott, poeta (Castries, S. Lucia, 1930-2017); Andrea Tagliapietra, filosofo della storia delle idee (Venezia, 1962). Se poi si dovesse indicare un esempio concreto, sebbene totalmente ignorato, relativo ai temi esposti, si rimanda all'opera poetica e architettonica, di John Hejduk, architetto (New York, 1929-2000). Cfr. Rizzi R. (2010) – *John Hejduk. Incarnatio*, Marsilio, Venezia, et, Rizzi R. e Piscicella S. (2021) – *John Hejduk. Bronx. Manuale in versi*, Mimesis, Milano-Udine.

Renato Rizzi (Rovereto 1951) è professore ordinario di Composizione Architettonica allo IUAV di Venezia. Ha collaborato con Peter Eisenman a New York tra gli anni '80 e '90 del Novecento. Nel 1984 ha vinto il concorso per l'area sportiva Ghiaie, a Trento, opera alla quale viene assegnato il premio nazionale In/Arch 1992. Il progetto per la Casa Museo Depero realizzato nel 2008, vince la Medaglia d'oro all'Architettura Italiana della Triennale di Milano 2009. Nel 2014 realizza il Teatro Elisabetiano a Danzica, opera nominata al Mies van derRohe Award 2015 e premiata con la Medaglia d'Oro dell'Architettura Italiana nello stesso anno. Molti suoi lavori sono stati esposti alla Biennale di Architettura di Venezia nel 1984, 1985, 1996, 2002, 2010. Nel 2019 riceve il Premio del Presidente della Repubblica Italiana per l'Architettura, su indicazione dell'Accademia Nazionale di San Luca. Ha pubblicato numerosi saggi tra cui: *Il Daimon di Architettura* (2006), *La muraglia ebraica: l'impero eisenmaniano* (2009), *John Hejduk: Incarnatio* (2010).

Renato Capozzi
La sacralizzazione architettonica della morte

Abstract

Partendo da una riflessione teorica sugli scritti di Ragon e Byung-Chun Han sulla profonda relazione tra rito e architettura e, più in generale, sul tema della sacralizzazione il testo seleziona due opere icastiche in cui si traduce, in forme durature e stabili, la complessità del rito funebre: il Tempio di cremazione a Parma di Paolo Zermani e il Cimitero de Fisterra dell'architetto galiziano César Portela.

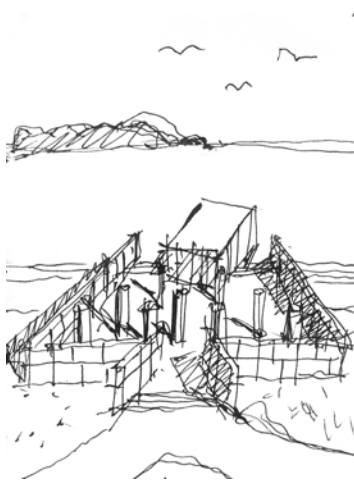
Parole Chiave

Forme — Rito — Sacro

La morte, i riti e l'architettura

La paura o l'inspiegabilità della morte è all'origine del pensiero, il movimento autentico della nascita della filosofia e della scienza. Ma la morte, che è parte della vita, per Svevo è «l'unica malattia sempre mortale». Chi vive spera di farlo il più a lungo possibile e uno dei modi per farlo è esorcizzare la morte sacralizzandola.

Come ha lucidamente rilevato Michel Ragon (1981) nel suo fondamentale studio *L'espace de la mort*, i riti, e le molteplici pratiche¹ connesse alla morte, sono antichissimi consustanziali all'uomo che per Thomas «è l'unico animale che seppellisce i suoi morti» e, anche se «non tutti i popoli hanno avuto il culto dei morti», secondo François Carpenter invece «nessun gruppo umano si disinteressa dei propri morti». Secondo Ragon «all'origine dei riti funebri, sta la credenza nella sopravvivenza dei defunti e il desiderio di impedirne il ritorno, piuttosto che il rispetto. Tutto ciò è ancora dentro di noi nostro malgrado» e altrove «l'uomo primitivo, che attribuisce spesso ai sussulti dei morti i terremoti, ma anche i fulmini, la siccità, la carestia, le malattie deve conciliarsi con questi pericolosi spiriti con la persuasione, la conciliazione, l'astuzia o la forza. La maggior parte dei riti funebri hanno questa origine e questo senso». Secondo lo storico e critico d'arte francese la radice dei riti è sostanzialmente apotropàica [dal gr. ἀποτρόπαιος *che allontana*, der. di ἀποτρέπω *allontanare*] della morte attraverso la conciliazione col defunto, col suo spirito, ritenuto pericoloso. Su questo primordiale innesto archetipico naturalmente le regioni, i loro dogmi di fede (immortalità dell'anima, vita dopo la morte, ricongiunzione delle anime) e i loro riti codificati hanno costituito una modalità della necessaria riconciliazione che risarciva sia il distacco tra parenti e cari, sia la paura della morte in quanto *Thauma*.

**Fig. 1**

Renato Capozzi, La sacralizzazione architettonica della morte, penna su carta.

Heidegger nel definire l'uomo come un «progetto gettato» nel mondo gli attribuisce lo stato di «essere per la morte» con condizione destinale inemendabile e irrimediabile. Si potrebbe continuare ad argomentare su quest'aspetto spesso trascurato del rito funebre come modo riconciliato in cui amore e dolore per il distacco si mescolano con la paura del ritorno del defunto e lo si potrebbe anche declinare e attualizzare, in senso ampliato, con la paura delle vittime della pandemia da Covid-19 a difesa, *à-la* Agamben, della «nuda vita», che portò nel 2020 in Italia e non solo – in mancanza di alcun rimedio oltre il c.d. aporetico “distanziamento sociale” – alla abolizione di ogni funerale o esequie, di ogni rito di commiato, di ogni possibile riconciliazione privata o collettiva coi defunti colpiti dal male. Su questo ci sarà modo, quando la crisi sarà davvero superata ma a partire da ora, si dovrà continuare a riflettere e rimediare, rielaborando quel lutto collettivo che ancora ci attanaglia. Il tema della sacralizzazione della morte ha naturalmente un corrispettivo naturale e una manifestazione tangibile nell'architettura che tra i suoi compiti, mettendo insieme forme del rito e forme dell'architettura, avrebbe appunto quello di «traghetare, attraverso la memoria e la sacralizzazione del passaggio, la condizione caduca umana in una condizione permanente e duratura [...] e di far superare il trauma della morte, che è assieme terrore e meraviglia (*Thaûma*), mettendo in scena il rito» (Capozzi e Pirina 2021, p. 2).

Lo stesso Ragon nel presentare il suo studio lamentava la mancanza di studi attorno alla morte (indaga sul piano storico, filosofico, psicologico, sociologico e semiologico) dal punto di vista «dello spazio architettonico, dell'urbanistica, delle arti decorative» (Ragon 191, p. 29), dei luoghi occupati dai riti e dai bisogni della sepoltura. Dalla sua centralità in epoca medioevale si giunge, a partire dell'epoca dei lumi, alla sua progressiva de-sacralizzazione, ad un «allontanamento della testimonianza della fine della vita celebrato [...] nei cimiteri-grattacieli e negli anonimi ospedali-obitorio della nostra civiltà» (Ragon 1981, risvolto di copertina) dimenticando che «il primo architetto conosciuto, Imhotep, l'autore della grande piramide a scalini del re Zoser, della III dinastia egiziana, il solo architetto che sia stato divinizzato, fu prima di tutto il progettista di una tomba» (Ragon 1981, p. 29). Del resto, anche Adolf Loos nella sua celebre definizione di architettura afferma «Se in un bosco troviamo un tumulo, lungo sei piedi e largo tre, disposto con la pala a forma di piramide, ci facciamo seri e qualcosa dice dentro di noi: qui è sepolto qualcuno. Questa è architettura» (Loos 1972) e nel suo famoso saggio *Architektur* esplicita che soltanto «una piccola parte dell'architettura appartiene all'arte, il sepolcro e il monumento».

Un altro significativo contributo a definire i contorni del tema della sacralizzazione è quello offerto – sui riti e la loro progressiva scomparsa come riflesso della condizione contemporanea – dal filosofo sudcoreano-tedesco Byung-Chun Han (2021) nel recentissimo saggio *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*. Han osserva che «i riti sono azioni simboliche, tramandano e rappresentano quei valori e quegli ordinamenti che sorreggono una comunità. Creano una 'comunità senza comunicazione', mentre oggi domina una 'comunicazione senza comunità'. [...] Oggi il mondo è assai povero di simboli [...]. Nel vuoto simbolico si perdono quelle immagini e quelle metafore capaci di dare fondamento al senso e alla comunità, stabilizzando [attraverso medesimezza (*Selbigkeit*) e la ripetizione (*Wiederholung*)] la vita. [...] La ripetizione è il tratto essenziale dei riti» (Han 2021, p. 11). In altri termini il rito (funebre), che non è altro che codificazione di atti simbolici ripetuti, si oppone al “distanziamento sociale” che distrugge l'idea stessa di comunità.

Se, come afferma Antoine de Saint-Exupéry (1999, p. 24), «i riti sono nel tempo quello che la casa è nello spazio» e se vi è – secondo Mary Douglas (1979, p. 13) – «un ampio ed esplicito rifiuto dei rituali in quanto tali [e di conseguenza] assistiamo ad una rivolta contro la forma» allora si comprende come l’architettura nella sua durevole condizione oggettuale “resistente” (*la resistenza delle cose* direbbe Hannah Arendt) riferita all’abitare (che necessita della durata) possa e debba consentire e mettere in scena il rito. Ancora per Han (2021, p. 23), «nel rito funebre, il lutto rappresenta un sentimento oggettivo, collettivo, è impersonale [...] Nel rito funebre è la comunità il vero soggetto del lutto: dinanzi all’esperienza della perdita. È essa stessa che se lo impone, e questi sentimenti collettivi la consolidano [...]. I sentimenti collettivi si formano sempre più di rado». Come osserva Roland Barthes (2005, p. 210) «La cerimonia [...] protegge come una casa rende il sentimento abitabile. Un esempio è il lutto» e quindi essa «[...] si stende come una vernice protettiva sulla pelle e la isola dalle tremende bruciature del lutto dinanzi alla morte di una persona amata. Laddove vengono meno i riti, espedienti di protezione, la vita è del tutto inerme» (Han, 2021, p.27). In altri termini il rito diviene una sorta di “antidoto al caos” (Peterson 2018) e se i riti oggettivando riassumono il mondo allora l’architettura, come arte cosmica che si oppone al *Cháos* per proporre un *Kósmos*, non può che predisporre ad essere teatro, e scena fissa della ierofania del rito della vita e della morte. Il “rito” come si è visto designa una «cerimonia articolata secondo una successione fissa di eventi» e in generale «il complesso di norme che regolano le cerimonie di un culto»². Il rito è il modo effettuale, oggi si direbbe “evenemenziale”, per manifestare ad una comunità il sacro a partire da una struttura normativo-dogmatica che definisce un particolare “culto”. Rendere manifesta la condizione ultramondana, inconoscibile e “infinita nel finito”, insita nel rito in ossequio ad un particolare culto diventa l’arduo compito cui qualunque edificio religioso deve provare ad assolvere. La manifestazione del sacro, in tal senso, può essere associata al termine “ierofania” che è specificamente «il senso della presenza o della manifestazione di qualcosa di 'sacro' cioè di connesso, di inerente il divino, non necessariamente di un dio, che l’uomo avverte o può avvertire, a qualsiasi tipo di religione appartenga» cui corrisponde l’aggettivo “numinoso” coniato nel 1917 dal teologo Rudolf Otto (1917) per indicare «l’esperienza peculiare, extra razionale, di una presenza invisibile, maestosa, potente, che ispira terrore ed [al tempo stesso] attira». Una apparizione/manifestazione del sacro che può ipostatizzarsi in oggetti, pietre, piante, simboli che rimandano all’oltre, *à-la* Otto, all’“interamente altro” (*ganz Andere*) nel voler caricare di significati ulteriori irreali, attraverso oggetti e forme reali. Analogamente agli oggetti il problema investe le forme che edificano lo spazio sacro (Eliade 1982) ove avviene il rito culturale, spazi capaci di rendere manifesto il sacro attraverso una struttura non solo simbolica e aderente al rito ma anche propriamente formale, a patto che tali forme siano in grado di palesare e amplificare il senso del mondo che tale spazio ricrea ontologicamente. In queste due riflessioni emerge significativamente la stretta relazione di senso tra la sacralizzazione della vita e quindi della morte e l’architettura come reificazione e condizione di possibilità di tale manifestazione *sub specie aeternitatis*. Se i riti dovessero, *tout à coup*, scomparire cosa mai potrebbe rappresentare l’architettura?

**Fig. 2**

Paolo Zermani, Tempio di cremazione, Parma, 2010.
Veduta prospettica. Foto di Mauro Davoli.

Fig. 3

Paolo Zermani, Tempio di cremazione, Parma, 2010.
Interno. Foto di Mauro Davoli.

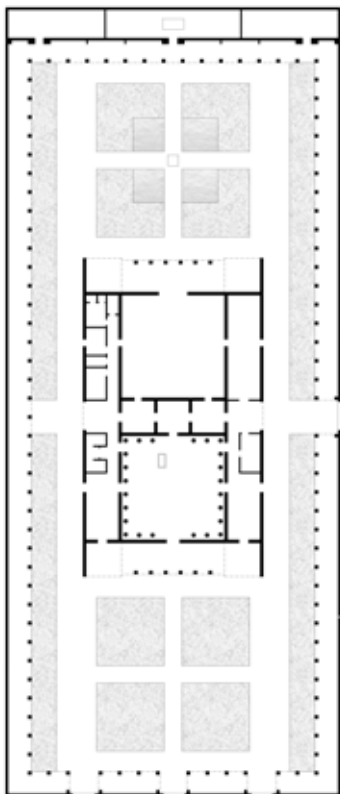
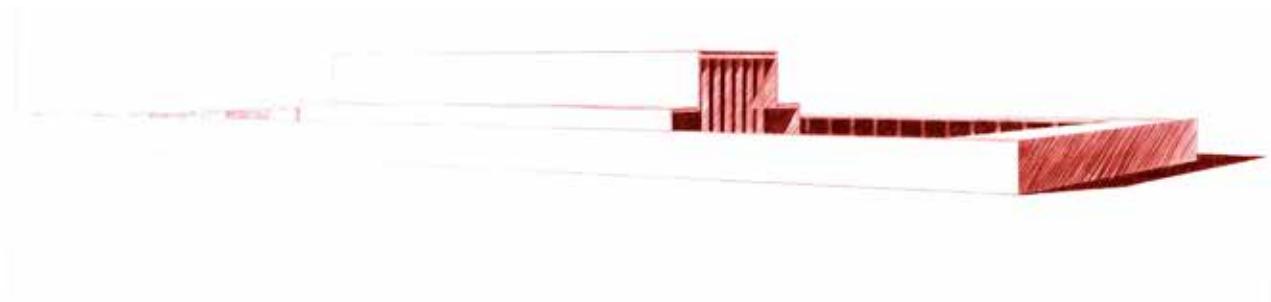
Due esempi di reificazione del rito del passaggio e del rito della memoria

L'architettura che coincide col sepolcro, nel senso più essenziale del tumulo, manifesta nelle sue forme codificate, negli spazi che tali forme definiscono il senso e il valore del trapasso e della memoria dei defunti oppure costruendo una dimora "per chi non ne ha più bisogno", o magnificando la morte nel monumento come veicolo e rappresentazione ilemorfica di valori senza tempo. Moltissimi e costanti sono stati i modi di tramutazione e trasfigurazione della morte e dei riti ad essa concessi *sub specie architecturæ*: dalle tombe egizie ai mausolei, alle aree sacrificali, dai templi alle chiese, ai cimiteri e in tempi recenti dai luoghi per il commiato spesso connessi alle pratiche di cremazione.

Tra i numerosissimi esempi che si potrebbero fare e mettere in questione al fine di emblemizzare due casi esemplari rispettivamente della reificazione del rito del passaggio e del rito della memoria, di seguito, saranno sinteticamente analizzate due opere di due autori contemporanei che singolarmente nella estrema icasticità che li contraddistingue intrattengono, nelle differenze tematiche e formali, non pochi e sottili legami di senso: il Tempio di cremazione a Parma di Paolo Zermani e il Cimitero de Fisterra dell'architetto galiziano César Portela³. Il Tempio di cremazione di Parma, collocato tra la via Emilia e la città e la campagna ordinata dalle tracce della persistente centuriazione si isola, attraverso un recinto, che ne costituisce il crepidoma, dal contesto circostante ridefinendone il paesaggio attraverso la sua presenza icastica. Come si legge nella relazione di progetto:

Quale frammento tagliato, ospita e sospende nel tempo il rito del passaggio, rendendolo un unico grande simbolo urbano, quasi altare, in cui la città celebra, in modo incessante, la memoria di sé attraverso la memoria dei suoi morti.[...] un recinto fatto di spazio architettonico perché pensato come un muro porticato e abitato dai cellari che ospitano le polveri, contiene, in un percorso ininterrotto, il rapporto tra vita e morte, fissandone la lettura nel senso di una continuità ideale della vita. [Il Tempio] segna, anche spazialmente, i tempi del rito, tra esterno e interno, dividendo, in un percorso processionale, la zona dell'accoglienza del defunto e dei famigliari, posta in prossimità dell'ingresso, da quella del Giardino di aspersione delle ceneri, collocato dopo gli spazi di commiato e di cremazione, caratterizzandosi per due facciate analoghe a Nord e a Sud, quasi due sezioni che consentono di ricavare altrettanti spazi aperti e coperti. (Zermani 2006)





Un tempio di esatte proporzioni è posto all'interno del *temenos* quasi a ribadire il distacco, il taglio che lo spazio *sacer* deve poter realizzare rispetto alla condizione prosaica per poter far avvenire il rito. Uno spazio per il commiato orientato, delimitato e protetto con un solo ingresso e una sola uscita poiché

nell'eccesso dell'apertura e dell'abbattimento dei confini che domina il presente, perdiamo la capacità di chiudere [e il luogo è una forma di chiusura]. In tal modo la vita diventa meramente additiva. La morte presuppone che la vita stessa abbia una conclusione, quindi se si priva la vita di qualsiasi possibilità di conclusione, essa finirà nel momento meno opportuno. [...] Negli spazi dotati di infinite possibilità di accesso, la conclusione diventa impossibile.

Il Tempio compone due quadrati connessi da un quadrato che rappresenta la soglia. Il primo quadrato ospita la Sala del Commiato un'aula indivisa anticipata da un portico e definita da un peribolo interno di colonne addossate alle pareti chiamate a sostenere una copertura cassettonata da cui poter far entrare la luce che illumina l'ambone del celebrante il rito. Il quadrato intermedio più piccolo, che connette attraverso un alto varco la sala col crematorio vero e proprio, costituisce una «camera di luce illuminata zenitalmente, completamente vuota. La salma così scompare nella luce», un sacello che sacralizza con le forme dell'architettura il passaggio e il distacco. Come rimarca Han:

I riti modellano i passaggi fondamentali della vita [e] i riti di passaggio, *rites de passage*, strutturano la vita come le stagioni. Chi varca una soglia conclude una fase della vita ed entra in una nuova. Le soglie come passaggi ritmano, articolano e raccontano proprio lo spazio e il tempo, rendono possibile una profonda esperienza dell'ordine. Sono le soglie, passaggi temporalmente intensi, che oggi vengono abbattuti a favore di una comunicazione e di una produzione accelerate prive di fratture. In tal modo ci impoveriamo di spazio e di tempo: nel tentativo di *produrre* più spazio e più tempo, finiamo per perderli. [...] Le soglie parlano. Le soglie *trasformano*. Oltre la soglia c'è l'Altro, l'Estraneo. Senza la fantasia della soglia, senza la magia della soglia esiste solo l'*inferno dell'Egual*. (Han 2021, pp. 50-51)

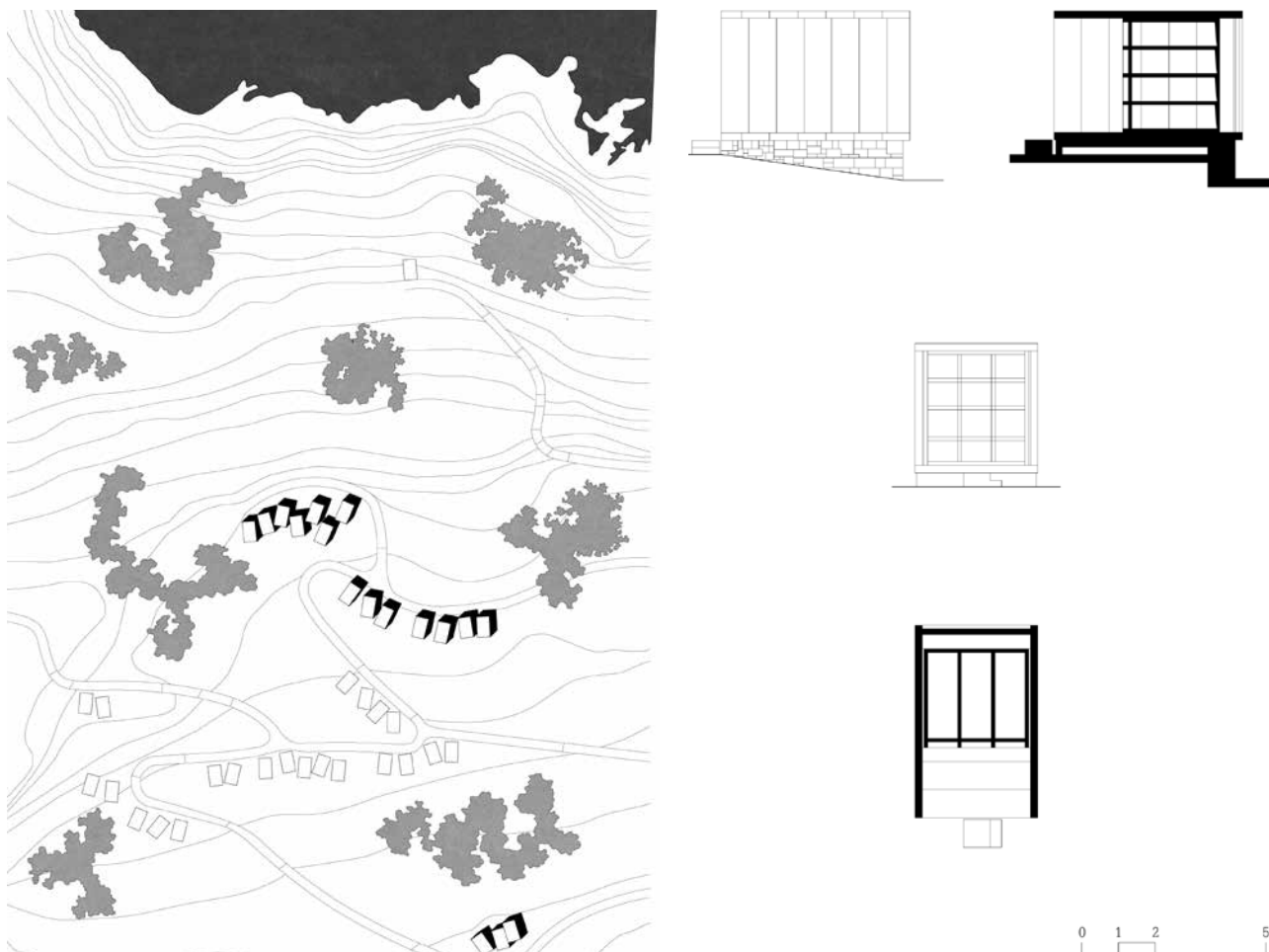
Fig. 4

Paolo Zermani, Tempio di cremazione, Parma, 2010.
Disegno prospettico di progetto.

Fig. 5

Paolo Zermani, Tempio di cremazione, Parma, 2010.
Pianta del primo piano. Ridisegno critico di Oreste Lubrano.

Un'opera questa di Paolo Zermani, che più e più volte si è cimentato col tema del sacro e delle forme in grado di manifestare il rito – si pensi alla raffinata e diafana cappella nel bosco, o al cimitero di San Sepolcro, al monumento ai primi martiri cristiani, alla chiesa di San Giovanni a Ponte d'Oddi o al nuovo ingresso per le cappelle medicee di San Lorenzo a Firenze –, che rende con maestria la difficoltà di trasformare il rito in forma, la materia impalpabile del sacro in spazio “architettato”, il distacco e la morte manifestati attraverso una calibrata sequenza di atti e di soglie ritmati dalla luce a testimoniare la presenza del divino.

**Figg. 6 a-b**

César Portela, Cemiterio de Fisterra, Coruña, Spagna, 1998-2000.

Disegni di Claudia Sansò.

Il Cemiterio de Fisterra⁴, chiamato a presidiare verso l'Oceano l'omonimo capo, rivoluziona e non di poco la consolidata idea di cimitero come luogo sperato, marginale, confinato, definito da cappelle o campi di inumazione all'interno di un recinto escludente in un luogo articolato e discontinuo ottenuto dalla ripetizione sincopata di stanze, o meglio di *cajas* stereometriche, con differenti giaciture ad assecondare la forma del suolo, aperte su una delle sei facce verso l'orizzonte. Stanze, sacelli dischiusi «che si adagiano sul terreno cercando di conquistare la vista dell'oceano, dove non esistono limiti tra i luoghi designati ai vivi e quelli per i morti ma l'unica soglia è un confine sacro che sancisce la fine della terra annunciando l'infinito» (Sansò 2021, p. 43). Per Portela «L'immagine del cimitero è quella di un sentiero che attraversa un agglomerato di case, un serpente che striscia lungo il fianco della montagna fino al mare, adattandosi alle improvvise variazioni del terreno [...]. È un lavoro per perdere la paura della morte» (Portela 2010) per cui:

Il cimitero ha un carattere tragico, certo, ma in Galizia c'è una grande abitudine di visitare il cimitero non solo in un certo periodo dell'anno, ma ogni settimana o ogni giorno. I parenti di coloro che sono sepolti si incontrano lì [...]. Stabiliscono relazioni. Volevo incoraggiare questo, non volevo che fosse solo un luogo dove si rende omaggio ai morti, ma dove i vivi si comportano come i vivi: parlano, camminano, si siedono [...]. (Trujillo e Ferreirós 2017)

Come ha segnalato appropriatamente Claudia Sansò si tratta di «Un'architettura 'apotropaica' e fiduciosa nella riconciliazione con la vastità naturale che è scaturigine e intimo albergo della vita di ognuno» (Sansò 2021, p. 45).



Figg. 7 a-b-c-d

César Portela, Cemiterio de Fisteria, Coruña, Spagna, 1998-2000. Foto di Giovanni Menna.

Litici ripari preceduti anche qui, come a Parma, da luoghi per la ricomposizione delle salme e per la meditazione e la preghiera. Una piccola cappella ruotata rispetto alle due congiunte con unica fenditura su di una lastra di Cor-ten, come una composizione di Fontana, da dove osservare il mare, tre panche che abitano lo spazio illuminato dall'alto da un lucernario e poi le 14 *cajas* sino ad un agognato *mirador* – purtroppo non realizzato – che avrebbe dovuto concludere il percorso rituale. Un luogo felice, brulicante di vita ove celebrare la memoria dei defunti a cospetto della natura, infatti come osserva Carlos Martí Arís (2010) «[...] Le casse funerarie, come granai della memoria trasmettono non tanto un sentimento di tristezza e di cupezza, ma una strana sensazione di serenità e di riconciliazione con la vita, con quella precaria e fragile vittoria transitoria sulla morte che chiamiamo vita». Un luogo dove il riposo dei defunti, accompagnato solo dallo sciabordio delle onde del mare e dal fruscio degli alberi, consente a chi li onora di godere, per dirla *à-la* Nietzsche (1882), della «sublimità del meditare e dell'appartarsi». Un luogo dove la soglia si sposta sull'estremo confine del mare e dell'abisso che, come ci dice Galimberti (2006), «[...] tutte le cose sottende, vuole che così si ami il mondo. Le linee del mare sono infatti, la 'profondità' dell'abisso e il 'senza-confine' dell'orizzonte, due dimensioni che inquietano l'uomo». Un'architettura adamantina quella di César Portela, allo stesso modo del Tempio di Zermani, in cui si riesce al sommo grado a sacralizzare la morte e, al tempo stesso la vita, proiettandone il senso verso quell'orizzonte che separa e unisce il cielo dalla terra, i divini dai mortali, ove «nel silenzio del grande spazio [della Natura] sorge non l'anelito a perdersi, ma la speranza di ritrovare se stessi» (Schwarz 1927, p. 289).

Note

¹ Come riporta Rangon «Secondo W. Croocke i riti funerari sono classificabili in ben 13 categorie: 1. Cannibalismo; 2. dolmen ed altri monumenti in pietra; 3. abbandono agli animali feroci e ad altri uccelli predatori; 4. sepoltura sotto cumuli di pietre; 5. in una grotta; 6. in una casa; 7. immersione nell'acqua; 8. deposizione entro un albero; 9. su una piattaforma; 10. in un'urna; 11. posizione contratta; 12. in una nicchia; 13. Sepoltura segreta con occultamento di ogni segno esteriore». Croocke W. (e.d.) – *Death and Disposal of Dead*, Encyclopedia of Hasting, cit. in Rangon M. (1981), Op. cit., 11.

² Cfr. voce “culto”, in Nocentini A. e Parenti A. (2010) – *L'Etimologico. Vocabolario della lingua italiana*. Le Monnier, Firenze.

³ Su César Portela si veda la recentissima monografia: Sansò C. (2021) – *César Portela. Estremo atlantico*, intr. di Barrionuevo Ferrer A.. Clean, Napoli.

⁴ Il cimitero, progettato nel 1998 e costruito nel 2000, che ha ricevuto nel tempo numerosi premi ed è stato oggetto di varie pubblicazioni, purtroppo a ventun anni dalla realizzazione, anche a seguito di una cattiva ricezione da parte degli abitanti e da varie controversie è ancora inutilizzato. Nel 2011 il regista Alejandro Gaspar gli ha dedicato il film *El cementerio marino* mutuando il titolo di una nota raccolta di poesie di Paul Valéry (Valéry P. (1947) – *Il cimitero marino*, Sansoni, Firenze).

Bibliografia

- BARTHES R. (2005) – *Das Nautrum*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, tr. it. ID. (2022 in print) – *Il Neutro. Corso al Collège de France (1977-1978)*. Mimesis, Milano-Udine.
- CAPOZZI R. e PIRINA C. (2021) – “Forme del rito, forme dell’architettura”. *FAMa-gazine International call for papers*, 57/58.
- DE SAINT-EXUPÉRY A. (1999) – *Cittadella*. Borla, Roma.
- DOUGLAS M. (1979) – *I simboli naturali. Sistema cosmologico e struttura sociale*. Einaudi, Torino.
- ELIADE M. (1982) – “Religione”. *Enciclopedia del Novecento Treccani*. [online] disponibile a: <http://www.treccani.it/enciclopedia/religione_%28Enciclopedia-del-Novecento%29/>.
- GALIMBERTI U. (2006) – “Tra calma e burrasca le metafore della vita”. [online] disponibile a: <<https://m.feltrinellieditore.it/news/2006/08/28/umberto-galimberti-tra-calma-e-burrasca-le-metafore-della-vita-7181/>>.
- HAN B.-C. (2021) – *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*. Nottetempo, Milano.
- LOOS A. (1972) – *Parole nel vuoto*. Adelphi. Milano.
- MARTÍ ARÍS C. (2010) – “César Portela: geografía y arquitectura”. In: PORTELA C. (2010) – *Cementerio Municipal en Fisterra 1997-1999*, a cura di MARTÍ ARÍS C.. Archivos de arquitectura, Almería.
- NIETZSCHE F. (1882) – “Die Fröhliche Wissenschaft”. KSA.
- OTTO R. (1917) – tr. it. (1966) *Il Sacro*. Feltrinelli, Milano.
- PETERSON J.B. (2018) – *12 regole per la vita. Un antidoto al caos*. My Life Edizioni. Rimini.
- PORTELA C. (2010) – “Descripción técnica del proyecto”. In: Id. (2010), *Cementerio Municipal en Fisterra 1997-1999*, a cura di MARTÍ ARÍS C.. Archivos de arquitectura, Almería.
- RAGON M. (1981) – tr. it. (1986) *Lo spazio della morte*. Guida editori, Napoli.
- SANSÒ C. (2021) – *César Portela. Estremo atlantico*. Clean, Napoli.
- SCHWARZ R. (1927-28) – “Vom Sterben der Anmut”. *Die Schildgenossen*, VIII, 3, 289.
- TRUJILLO N.L. e FERREIRÓS M. (2017) – “El cementerio del que no podría ‘resucitar’ ningún muerto porque 20 años después sigue vacío”. *El Español*. [online] disponibile a: <https://www.elespanol.com/reportajes/grandes-historias/20170414/208479262_0.html>.
- ZERMANI P. (2006) – “Tempio di cremazione. Parma 2006-2009”. [online] disponibile a: <<https://studiozermaniassoc.wixsite.com/zermaniassociati/selezione-opere-tempio-cremazione>>.

Renato Capozzi (Napoli, 1971), architetto e dottore di ricerca in Composizione Architettonica allo IUAV di Venezia, professore associato di Composizione Architettonica e Urbana al DiARC dell’Università degli Studi di Napoli Federico II, è membro del Collegio dei docenti del Dottorato in Architettura e Costruzione della Sapienza Università di Roma e del Consiglio Direttivo della Società Scientifica ProArch. Sue tematiche di ricerca sono: il progetto di architettura nella sua dimensione teorica; la lezione dei maestri; il rapporto tra architettura e realtà. Tra le sue pubblicazioni: *Le architetture ad Aula: il paradigma Mies van der Rohe* (Clean, Napoli 2011), *L’idea di riparo* (Clean, Napoli 2012), *L’architettura dell’ipostilo* (Aión, Firenze 2016), *L’esattezza di Jacobsen* (LetteraVentidue, Siracusa 2017), *Lo spazio universale di Mies* (LetteraVentidue, Siracusa 2020).

Tomaso Monestiroli
Forme del rito, forme dell'architettura.
Se in un bosco troviamo un tumulo...

Abstract

Attraverso la lettura e l'analisi, *a posteriori*, dei progetti dello Studio Monestiroli per il Cimitero Maggiore di Voghera e il Cimitero sull'isola di San Michele a Venezia, il testo individua in alcuni specifici elementi, che costruiscono il *luogo dei morti*, le ragioni di senso e di forma per la messa in figura dello spazio sepolcrale. Dal confronto delle due opere ne scaturisce altresì una profonda interrogazione sugli elementi architettonici permanenti che concorrono alla rappresentazione del culto dei morti. La volontà di dare la forma più appropriata alla costruzione della sepoltura è l'elemento necessario al suo riconoscimento e di conseguenza al sentimento trasmesso. Misura, forma, e costruzione, nella loro adeguatezza proporzionale e geometrica, unite alla corrispondenza con il luogo, consentono il riconoscimento della costruzione, attribuendogli un valore sacrale che suscita un sentimento di rispetto in chi ci si imbatte. Questa è la forza dell'architettura e la responsabilità dell'architetto sta proprio nella messa in opera del riconoscimento delle sue forme.

Parole Chiave

Recinto — Isola — Bosco — Portale — Tumulo

Il ricordo, la memoria di coloro che ci hanno lasciato, è un sentimento personale spesso affidato a un oggetto, a un'immagine, a uno scritto o a una serie di elementi occasionali che ciascuno di noi conserva oltre che fisicamente, anche nella propria mente. Elementi custoditi gelosamente, spesso in solitudine, che hanno un significato particolare molto personale e intimo che non necessariamente vengono condivisi con altre persone.

Poi vi è il ricordo collettivo, quello civile, che per essere istituzionalizzato necessita di un luogo. Un luogo adatto, deputato esclusivamente all'atto del ricordare, un luogo riconosciuto e riconoscibile dall'intera comunità di cittadini. Il genere umano ha sempre attribuito al momento della morte un significato importante, ultraterreno, avvolto dal mistero e spesso dal timore del "dopo", che lo ha portato alla definizione di un rito di accompagnamento nella ricerca di un significato capace di alleviare quel sentimento di malinconica tristezza che ci coinvolge quando qualcuno a noi caro conclude la sua esistenza terrena. Questo accade a prescindere dalla religione, dall'epoca storica e dalla struttura sociale di appartenenza. Il rito funebre ha sempre costituito quell'ultimo atto terreno in cui la comunità riconosce e celebra la vita umana proiettandola, in modi diversi secondo il proprio credo, nel mondo delle idee, nel tempo della memoria. È questo che rende "immortali" gli uomini, il loro ricordo, che per essere tramandato nel tempo necessita di essere custodito.

Nella cultura del nostro tempo il luogo deputato alla custodia del ricordo è il cimitero. Un luogo riservato ai defunti ed evocativo del tempo. Un luogo che necessita delle forme dell'architettura per essere definito.

All'architettura è demandato il compito di rendere riconoscibile il carattere dei luoghi della città dei vivi e, allo stesso modo, deve costruire l'identità della città dei morti.

Le regole che definiscono i rapporti tra le parti delle città in cui viviamo (strade, case, parchi, edifici collettivi) sono analoghe a quelle che definiscono le parti del luogo dei defunti con la sola differenza che la città per come la viviamo è un insieme di funzioni diverse, il cimitero, invece, pur costruendosi sulla medesima struttura formale, è un luogo legato ad una sola funzione.

Già Adolf Loos, con la sua celeberrima definizione lega il sentimento che l'architettura fa scaturire in chi la osserva, al tema della sepoltura. Nelle poche righe in cui Loos ci esprime quale sia per lui il significato più profondo dell'architettura sono concentrate tutte le questioni teoriche proprie della nostra disciplina: «Se in un bosco troviamo un tumulo, lungo sei piedi e largo tre, disposto con la pala a forma di piramide, ci facciamo seri e qualcosa dice dentro di noi: qui è sepolto qualcuno, questa è architettura» (Loos 1972, p. 255). In questo brano è chiaramente enunciato il senso profondo dell'architettura, ovvero la sua riconoscibilità espressa dall'adeguatezza della forma e della sua costruzione.

Loos ci ammonisce del fatto che l'architettura, a differenza di un qualsiasi altro manufatto costruito, è in grado di suscitare nell'uomo degli stati d'animo, che Le Corbusier in un'altra celeberrima definizione di architettura farà poi corrispondere alla *meraviglia*¹, e che il compito principale dell'architetto è proprio quello di saper precisare, attraverso l'arte della composizione, proprio questo stato d'animo. In questo senso è possibile affermare che ciò che distingue una buona architettura da una non-architettura è la rispondenza tra le forme rappresentative dell'architettura e lo stato d'animo suscitato da tali forme, dalla loro misura, dalle loro proporzioni.

Fine ultimo dell'architettura è *commuovere*.

Il rito, per essere tale, ha la necessità di essere riconosciuto e condiviso dalla comunità che vi prende parte. Innanzitutto ha bisogno di un luogo, che può essere sia un luogo naturale che urbano. Di sicuro dovrà essere un luogo deputato al suo svolgimento.

Un luogo adatto per dimensione e forma alla messa in atto di tutte quelle azioni dell'uomo che il rito in questione prevede.

L'architettura ha proprio questo compito: rendere adeguato il luogo e lo spazio destinato allo svolgimento del rito, con la forma necessaria, l'esatta dimensione, il carattere riconoscibile in grado di suscitare un'emozione in chi vi partecipa. Pensiamo a quanto sia importante, nel progetto di una chiesa, la profonda conoscenza del rito che vi si svolge. Il rapporto con la liturgia è fondativo nella costruzione di un'aula sacra.

Progettare una chiesa significa cimentarsi con la costruzione di uno spazio collettivo nel quale la comunità che vi si riunisce prende parte al rito che la accomuna e nel quale si riconosce.

Di fatto si tratta di un'aula fondata sul rapporto tra due parti: il presbiterio dove il rito viene celebrato, e l'assemblea, dove la comunità è chiamata a partecipare al rito. È attraverso la relazione tra queste due parti, attraverso la continua ricerca compositiva che trae fondamento dall'interpretazione del tema, che si consolidano nel tempo le diverse tipologie di aula sacra, confrontandosi ogni volta con le regole che determinano lo svolgimento del rito, la liturgia.

Tornando alla definizione di Loos vediamo come tutto ciò sia magistralmente espresso. Innanzitutto Loos identifica il luogo dell'architettura: un bosco, un luogo naturale che nella cultura anglosassone spesso viene associato a luogo di sepoltura, e quindi coerente con il tema che stiamo affrontando. Successivamente Loos descrive il tumulo e di esso illustra

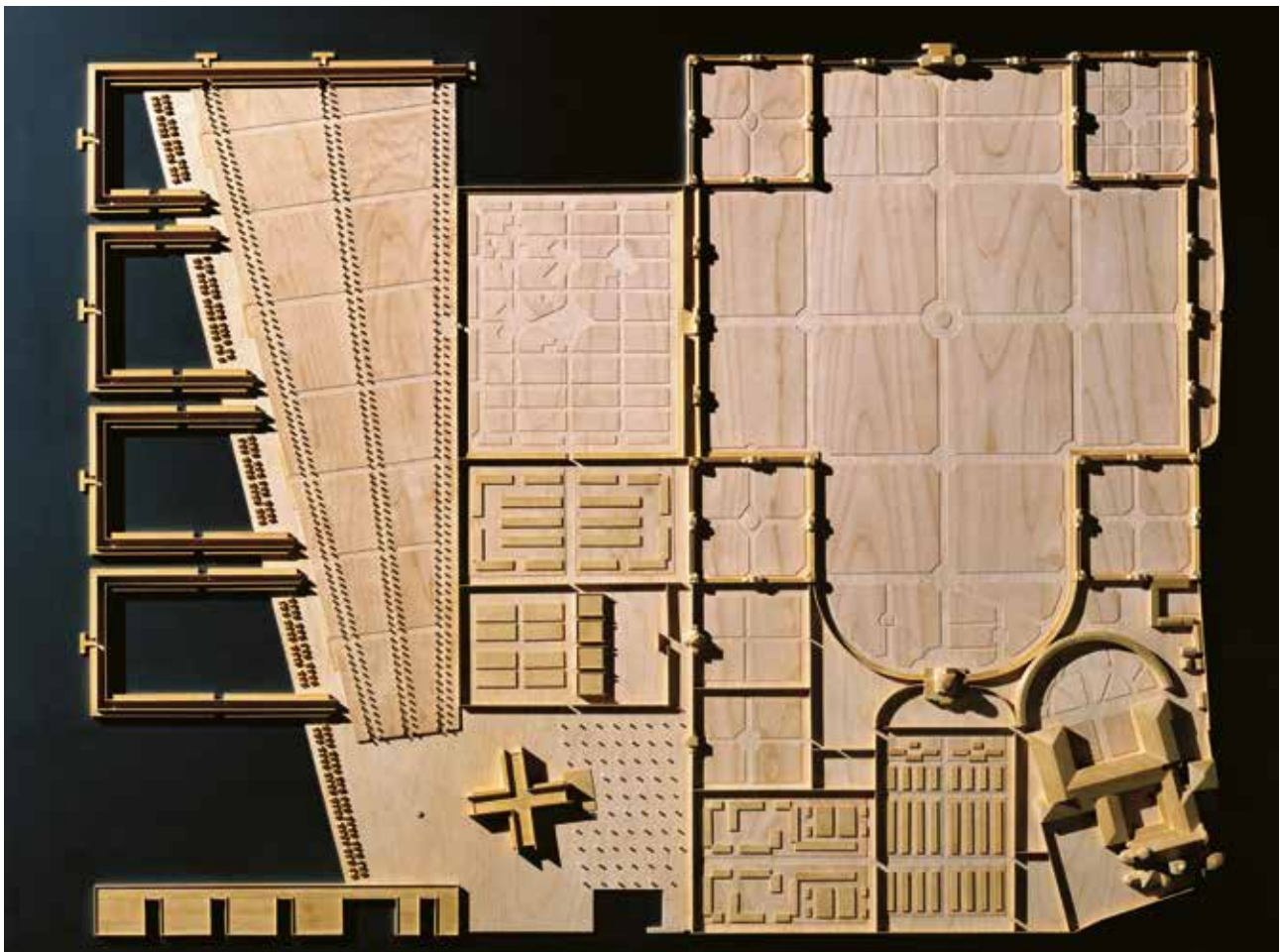
precisamente la misura e la forma costruita ottenuta tramite la lavorazione con la pala. La volontà di dare la forma più appropriata alla costruzione della sepoltura è l'elemento necessario al suo riconoscimento e di conseguenza al sentimento trasmesso. *Misura, forma, e costruzione*, nella loro adeguatezza proporzionale e geometrica, unite alla corrispondenza con il luogo, consentono il riconoscimento della costruzione, attribuendogli un valore sacrale che suscita un sentimento di rispetto in chi ci si imbatte. Questa è la forza dell'architettura e la responsabilità dell'architetto sta proprio nella messa in opera del riconoscimento delle sue forme.

L'architettura deve emozionare, in maniera sincera, affidandosi all'onestà costruttiva e senza delegare alcunché all'effimero. Ancora una volta Loos ci dimostra come questo sia possibile senza fare uso dell'ornamento, ma affidandosi esclusivamente al decoro. Tuttora una delle questioni più dibattute dalla nostra disciplina, e forse veramente poco compresa, è la netta differenza che c'è tra decoro e ornamento. La confusione tra questi due elementi del processo architettonico è storica ed è certamente stato Adolf Loos, con i suoi scritti e con le sue architetture, a precisare una volta per tutte il diverso significato dei due termini.

L'*ornamento* non è parte della costruzione, si sovrappone ad essa rendendo spesso impossibile un suo riconoscimento. Al contrario il *decoro* è parte integrante della costruzione, ne definisce la forma che diviene espressiva del suo ruolo. Per Ernesto Nathan Rogers «il decoro è un modo di esaltare la realtà delle cose» e, nel nostro caso, non è e non può essere separabile dalla costruzione. La differenza tra un sostegno e una colonna sta proprio in questo passaggio. Entrambi svolgono la stessa funzione pratica del sostenere, ma la colonna assume la forma appropriata a rendere espressivo l'atto del sostenere, ne “esalta” la sua funzione portante. L'entasi, che di per sé non ha nessuna funzione statica, è la rappresentazione formale dello sforzo sopportato dalla colonna nello svolgimento della sua funzione. Il rigonfiamento centrale del fusto della colonna è in qualche modo analogo all'immagine di un uomo, che caricato di un peso importante sulle spalle, tende ad incurvarsi in avanti per resistere meglio allo sforzo a cui è sottoposto. Questa è forse una delle maggiori criticità dell'architettura contemporanea: la persistente confusione tra decoro e ornamento.

Per tornare al tema centrale di questo scritto, ovvero al rapporto esistente tra le forme del rito e le forme dell'architettura, bisognerebbe quindi chiedersi quale sia la forma rispondente al tema della custodia e del ricordo per la cultura del nostro tempo.

Custodire significa *conservare, serbare con cura, avere cura di qualcosa o di qualcuno* oltre a *difendere o proteggere*, quindi il luogo deputato alla custodia dovrà essere rappresentativo del suo significato. Quando si progetta un luogo di sepoltura è necessario porsi la domanda su quale sia il senso profondo del rito funebre e quali siano gli elementi architettonici adeguati a rappresentarlo. Il *recinto* è forse l'elemento architettonico più adeguato a rappresentare il tema della custodia. L'atto del recintare è un atto primordiale dell'architettura; determinare un *dentro* e un *fuori*, significa di per sé stabilire il perimetro di un luogo. Questo atto non stabilisce a priori una forma né tantomeno una dimensione. Può essere definito da un muro continuo, da un colonnato o da un semplice solco nel terreno, e più il recinto è definito in termini architettonici più assume un ruolo determinante nell'individuare il carattere di un luogo. Se ad esempio consideriamo il tempio greco davanti al quale tutti noi rimaniamo affascinati, la chiarezza compositiva delle sue parti e l'espressività

**Fig. 1**

Monestiroli Architetti Associati,
Concorso per l'ampliamento del
cimitero sull'isola di san Michele
a Venezia, 1998.

Vista zenitale del modello. Foto
di Stefano Topuntoli.

delle sue forme è tale da rendere ogni volta possibile il riconoscimento dell'atto del recingere e del proteggere qualcosa a cui viene dato grande valore. Il tempio protegge e recinge la cella della divinità a cui è dedicato, e seppur non sia un luogo accessibile alla collettività suscita in questa un sentimento di profondo rispetto, rivolto al rito che vi viene celebrato. Il tempio antico è certamente un edificio nel quale le forme dell'architettura sono corrispondenti alle forme del rito.

Nell'epoca contemporanea il luogo nel quale sia possibile provare un sentimento analogo è certamente il cimitero.

Il cimitero rappresenta il luogo del commiato e della custodia della memoria con la particolarità che in esso devono convivere due parti: una domestica, privata, nella quale ciascun individuo possa dedicarsi al culto della singola sepoltura, l'altra pubblica, rivolta alla città, dove l'intera comunità dei cittadini possa riconoscersi e riconoscere il cimitero come luogo di sepoltura di tutti i defunti. La difficoltà nel progetto di un cimitero risiede nel rendere esplicito questo doppio carattere. Se da un lato non si può negare il diritto ad un rapporto privato con la tomba, dall'altro è impossibile rinunciare alla rappresentazione di un unico ed indistinto sentimento che lega fra loro tutti i cittadini di fronte alla morte. Questi due modi di vedere il luogo, ambedue irrinunciabili, sono alla base delle scelte progettuali dei cimiteri qui presentati. Nel progetto del V ampliamento del Cimitero Maggiore di Voghera, così come più tardi, nel progetto per l'ampliamento del cimitero sull'isola di San Michele a Venezia questo duplice carattere è stato interpretato con la messa in opera di una doppia lapide.

Una lapide montata all'interno delle gallerie dei loculi e destinata alla singolarità del rito, alla memoria del singolo individuo, riportante tutte

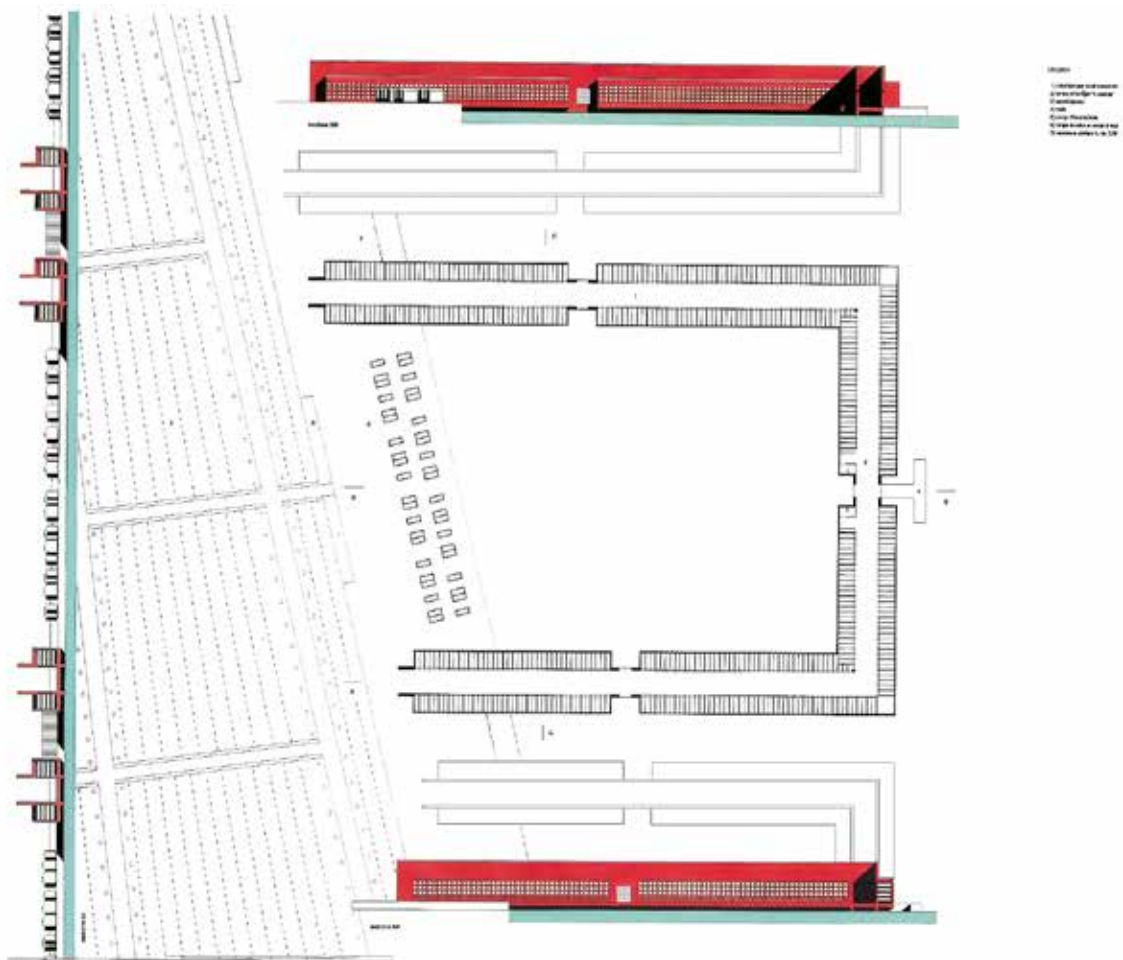


Fig. 2

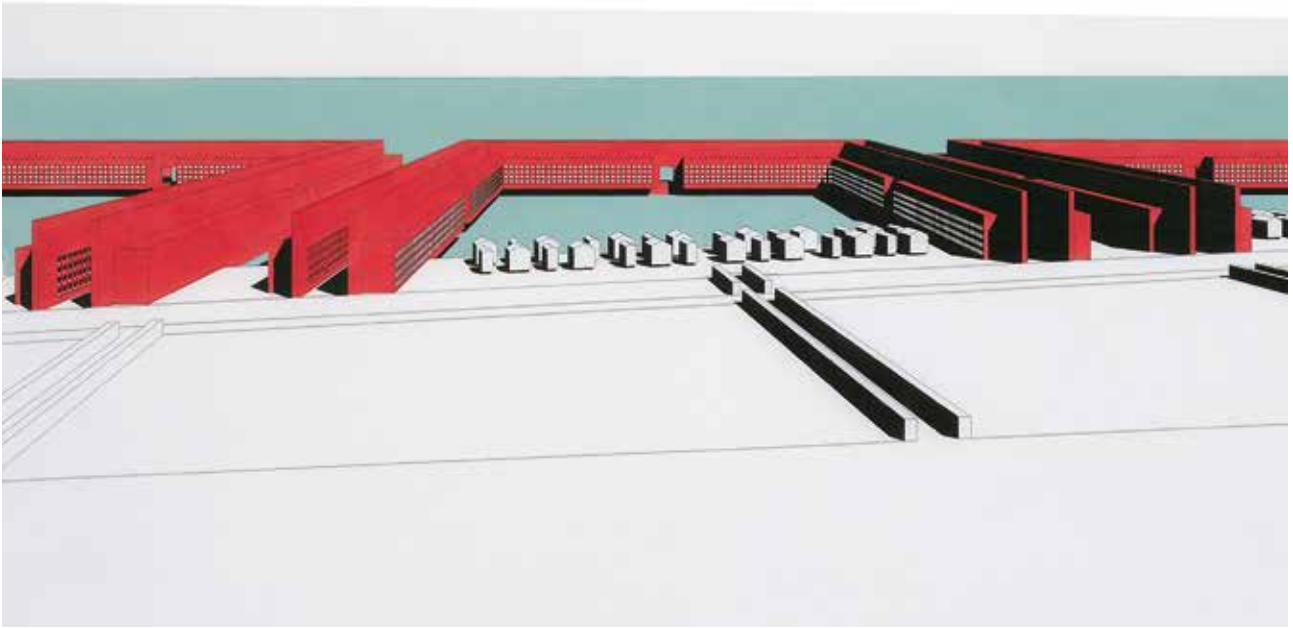
Monestiroli Architetti Associati,
Concorso per l'ampliamento del
cimitero sull'isola di san Michele
a Venezia, 1998.

Pianta e sezioni della corte dei loculi.

le informazioni necessarie all'individuazione della persona sepolta – l'iscrizione del nome e della data di nascita e morte, la fotografia, il lumino, i fiori – dove è concessa una libertà di scelta compositiva necessaria al consolidamento della sfera privata.

Vi è poi una seconda lapide, di forma e dimensione diversa, con solo una croce leggermente scavata, incastonata, secondo il preciso ritmo della tessitura, nel muro di mattoni che definisce la grande corte centrale, a cui è affidato il compito espressivo del valore collettivo della morte rappresentazione di quel *là è sepolto un uomo*.

A Voghera i loculi si dispongono sui tre lati della corte aperta verso il tramonto. La corte affacciata sul paesaggio agricolo incontra la strada di collegamento al centro della città e assume il ruolo di nuovo atrio a tutto il complesso cimiteriale. Attraverso di essa, dalle tre porte poste ad est, nord e sud si può accedere rispettivamente alla parte più antica del cimitero, al più recente ampliamento, e al nuovo bosco delle inumazioni a terra, oggi ancora non realizzato. L'edificio dei loculi si distribuisce su tre piani, di cui uno interrato, ed è separato dal grande prato centrale da una vasca d'acqua che, come il fossato di una fortezza, impedisce a chi lo attraversa, di poter toccare il muro e le lapidi in esso incastonate. Inoltre la vasca d'acqua profonda 15 cm ed interamente rivestita di pietra nera riflette sulla sua superficie l'immagine delle mille lapidi bianche, aumentando la percezione emotiva del senso del luogo e svelando la presenza di un piano interrato dove sono collocati altri loculi. All'interno della corte si forma così un'isola, originariamente pensata come il nuovo famedio del cimitero, un grande prato suddiviso in quadranti dai percorsi di attraversamento, che è il luogo dei punti di vista delle lapidi circostanti.

**Fig. 3**

Monestiroli Architetti Associati,
Concorso per l'ampliamento del
cimitero sull'isola di san Michele
a Venezia, 1998.

Vista prospettica delle corti dei
loculi.

Nel progetto di concorso per l'ampliamento del cimitero sull'isola di San Michele a Venezia le corti dei loculi definiscono quattro piazze d'acqua affacciate sul parco delle inumazioni, e segnano il nuovo limite dell'isola verso est. Le corti, costruite da due edifici paralleli che costituiscono una strada a cielo aperto "sospesa" sull'acqua, riferimento alle strette calli veneziane, hanno lo stesso valore rappresentativo della corte dei loculi del cimitero di Voghera. Anche qui la presenza della doppia lapide garantisce da un lato quel sacro momento di riflessione individuale, privata, personale al cospetto del singolo defunto, dall'altro restituisce al luogo il valore collettivo del ricordo di cui ogni monumento deve essere portatore. A differenza del progetto di Voghera, qui le corti non possono essere attraversate liberamente, ma ne è possibile la contemplazione dalla sponda della nuova riva interna dell'isola, aumentandone ancor più il loro valore simbolico e rappresentativo.

Le corti, essendo costruite su palafitte, consentono nel rispetto del carattere di luogo recintato ed invalicabile tipico del cimitero, di garantire il continuo muoversi delle acque seguendo l'andamento delle maree, definendo una nuova relazione con la laguna. In questo caso l'acqua non è tanto un elemento a supporto delle forme dell'architettura, quanto un elemento necessario alla riconoscibilità del luogo. Infatti una volta giunti sull'isola di San Michele, varcato l'ingresso al cimitero passando per l'antico convento dei monaci, si perde totalmente il rapporto con l'acqua della laguna. Il luogo è interamente recintato e dal suo interno si perde ogni riferimento con Venezia e le altre isole della laguna. Il progetto ha quindi cercato da un lato la definizione delle più appropriate forme del rito e dall'altro di definire un nuovo rapporto con il luogo specifico, con la laguna. Ecco perché in questo caso l'acqua ha un valore simbolico particolare. In uno dei primi schizzi di progetto le quattro grandi corti dei loculi erano rappresentate come zattere attraccate alla banchina mosse dalla corrente marina, quasi in maniera casuale. Nella versione finale, invece, si è voluto sottolineare il valore della costruzione del nuovo fronte est dell'isola.

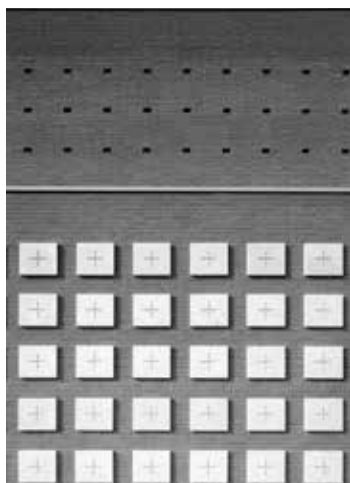
Nel cimitero di Voghera l'acqua definisce un limite che stabilisce una distanza di rispetto dalle lapidi e al contempo costruisce l'isola da cui contemplare il luogo; in quello di Venezia l'acqua rappresenta l'essere in laguna restituendo riconoscibilità al luogo. Un secondo elemento in comune tra questi due progetti è il parco delle inumazioni a terra.

**Fig. 4**

Monestiroli Architetti Associati,
Quinto ampliamento del cimitero
maggiore di Voghera, 2003.
Planivolumetrico.

A Voghera il parco delle inumazioni è rappresentato da un bosco piantato seguendo un tracciato cartesiano che individua una serie di campi di circa 12 m di lato. Per ogni campo sono piantati 4 alberi sotto ciascuno dei quali sono disposte otto tombe a terra (quattro coppie di tombe), così che ognuno possa sperare di essere sepolto sotto un albero. Il riferimento è quello dei cimiteri della cultura nordica in cui il luogo di pace e del riposo eterno è rappresentato dal bosco, dove la natura è protagonista del senso del luogo. A Venezia, il parco delle inumazioni è il luogo dei punti di vista sulle corti dei loculi costruite sull'acqua. Qui il parco è costruito come un giardino pensile dove tre viali di cipressi alti e snelli disposti a tridente si dipartono dalla piazza del tempio crematorio e percorrendo longitudinalmente l'intero giardino conducono all'estremità sud dell'isola direttamente affacciata alla riva delle fondamenta nuove di Venezia. In entrambi i progetti comunque è chiara la volontà di interpretare il tema dell'inumazione a terra con l'esplicito riferimento al bosco loosiano nel quale luogo naturale e luogo della sepoltura coincidono e in cui le forme dell'architettura lasciano il posto al progetto del verde per rendere esplicite le forme del rito. Vi è poi un terzo e ultimo elemento in comune tra i due progetti descritti. L'edificio dell'ossario.

A Voghera l'edificio dell'ossario, costruito con le stesse regole dell'edificio dei loculi, ma con misure e proporzioni radicalmente diverse, rappresenta un imponente fronte urbano posto in asse alla direzione verso la città antica. Costruito come un grande portale e diviso in cinque settori tra cui si aprono quattro porte, disposto su due piani l'ossario può ospitare 1200 celle per il culto. Ognuna delle celle è rappresentata sulla muratura esterna da una lapide di dimensioni minori rispetto a quella dei loculi, che testimonia

**Fig. 5**

Monestiroli Architetti Associati, Quinto ampliamento del cimitero maggiore di Voghera, 2003. Particolare del prospetto dei loculi. Foto di Stefano Topuntoli.

Fig. 6

Monestiroli Architetti Associati, Quinto ampliamento del cimitero maggiore di Voghera, 2003. L'ossario. Foto di Marco Introini.

Fig. 7

Monestiroli Architetti Associati, Quinto ampliamento del cimitero maggiore di Voghera, 2003. Foto di cantiere. Foto di Tomaso Monestiroli.

una presenza in quel punto e alla quale internamente corrisponde una lapide adornata delle informazioni del defunto.

A Venezia l'edificio dell'ossario è coincidente con il tempio crematorio al centro dell'intera composizione verso cui tutto affaccia. Il tempio crematorio, a pianta centrale a croce greca, è anche il luogo della cerimonia funebre dell'ultimo saluto, oltre che della funzione pratica della cremazione e soprattutto della custodia delle urne. La croce greca, corrispondente agli assi dei quattro punti cardinali, è definita dalla costruzione di quattro setti murari di mattoni disposti a L con al centro l'ara funeraria. Anche qui, come a Voghera, la presenza della custodia delle urne è "raccontata" dall'incastonatura di lapidi in pietra bianca di Vicenza, nella muratura esterna di mattoni. Il muro, il recinto, la lapide, l'acqua, il bosco, il portale sono tutti elementi dell'architettura che nella loro composizione definiscono il luogo, il decoro è invece ciò che ne determina il carattere. In questi progetti «La qualità deriva dall'aver individuato la giusta misura, il giusto numero dei corsi di mattoni o di pietre, la giusta dimensione delle lastre di marmo, e quindi la giusta fornace o la giusta cava, la giusta cottura o la giusta vena, l'esatto profilo della putrella, l'aggetto migliore per usare dell'ombra come di una residua mobile modanatura» (Semerani 2004, p. 11).

Note

¹ «L'architettura è il gioco sapiente, corretto, magnifico dei volumi sotto la luce... Mediante l'uso di materiali grezzi deve stabilire rapporti emotivi [...] L'architettura è arte nel senso più elevato, è ordine matematico, armonia compiuta grazie all'esatta proporzione di tutti i rapporti». Tratto da: Le Corbusier (1923) - *Verso un'architettura*, ed. it., Longanesi, Milano 1973, pp. 9, 16, 121.

Bibliografia

LOOS A. (1972) – "Architettura". In: Id., *Parole nel vuoto*, Adelphi edizioni, Milano.
SEMERANI L. (2004) – "Il tema della pace". In: Ferrari M. (a cura di), *Il cimitero maggiore di Voghera*. Federico Motta Editore, Milano.

Tomaso Monestiroli (Milano 1967) si è laureato in architettura al Politecnico di Milano nel 1996. Nel 2004 ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in progettazione architettonica alla Facoltà di Architettura di Firenze dove ha insegnato Teoria della ricerca architettonica contemporanea. Dal 2006 insegna Progettazione Architettonica alla facoltà di Architettura Civile del Politecnico di Milano. Nel 2006 ha partecipato alla X^a Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia, come progettista invitato al Padiglione Italiano e vinto il premio speciale della giuria del *Brick Award 2006* a Vienna. Collabora con alcune riviste di architettura tra le quali *AL* mensile di informazione degli Ordini degli Architetti lombardi, *Firenze Architettura*, *Il Disegno di Architettura*.

Paolo Giordano

Il restauro e la riconfigurazione architettonica del Cimitero delle 366 Fosse e del Sepolcreto dei Colerici a Napoli

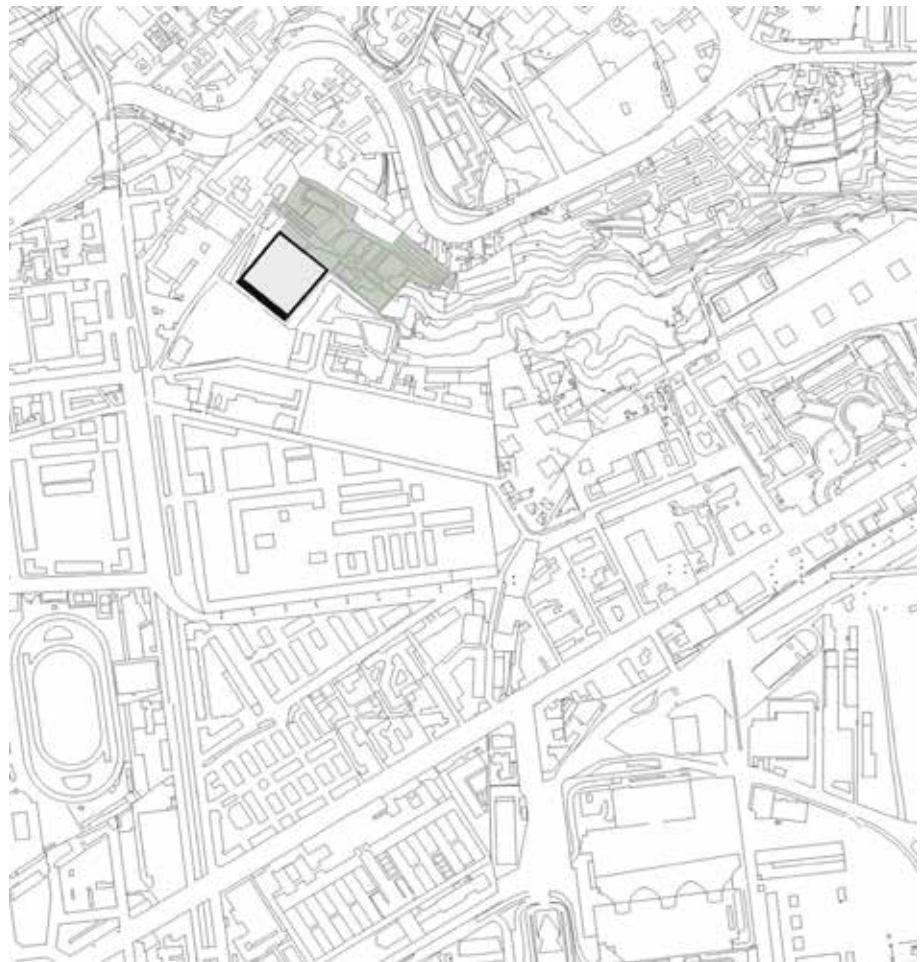
Abstract

Il Cimitero delle 366 Fosse e il Sepolcreto dei Colerici rappresentano, in forme diverse, due dei più importanti complessi monumentali della città di Napoli. La necessità di operare il restauro nasce dalla volontà di far riaffiorare le originarie singolarità – architettoniche e simboliche – che tali monumenti instauravano con il luogo di insediamento. Due opere singolari, le cui peculiarità appaiono oggi oscurate dal degrado e dalle superfezioni che mal raccontano le originarie configurazioni spaziali che hanno disegnato questa parte di città. La risignificazione delle qualità spaziali insite in questo luogo è dunque da intendersi come una opportunità per restituire, alla città e alla collettività, una storica porta di accesso al parco cimiteriale della collina di Poggioreale.

Parole Chiave

Ferdinando Fuga — Leonardo Laghezza — Restauro — Radura — Monumento

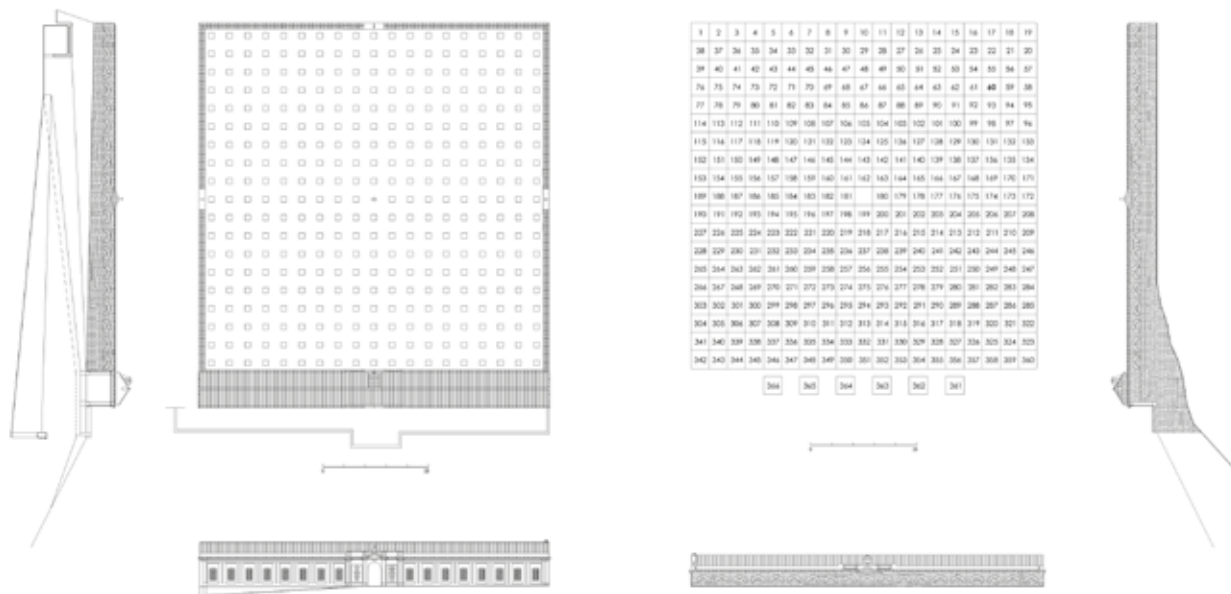
Il Cimitero delle 366 Fosse e il Sepolcreto dei Colerici rappresentano ciascuno l'alter ego architettonico dell'altro: il primo, infatti, è un camposanto settecentesco caratterizzato da una corte interna, di forma quadrata e lastricata in pietra lavica, all'interno della quale non esiste un nome, una data, un volto raffigurato bensì solo numeri, da 1 a 366, che relazionano altrettante fosse comuni ai singoli giorni dell'anno, compresi quelli bisestili; il secondo, viceversa, è un parco funebre ottocentesco, di forma irregolare e punteggiato da alberi di alto fusto, nel cui recinto sono disseminate diverse tipologie sepolcrali arricchite da nomi, date, epigrafi e, a volte, raffigurazioni di volti e decorazioni simboliche scolpite in bassorilievo o in altorilievo. Il Cimitero delle 366 Fosse è un'architettura razionalista il cui ciclico e perpetuo meccanismo di sepoltura comune rimanda ad un'idea di omologazione funebre basata su di un rigoroso anonimato incapace di rammemorare storie di vita vissuta: il cimitero di Ferdinando Fuga, quindi, è una potente metafora simbolica, per il tramite dell'architettura, della caducità umana; di una umanità ordinaria alla quale non si vuole ancora riconoscere il valore e la dignità del proprio vissuto terreno. Il Sepolcreto dei Colerici di Leonardo Laghezza, di contro, è un parco romantico che, attraverso la presenza di alberi secolari e singole tombe monumentali, propone una doppia metafora simbolica, intreccio di vita e di morte: da una parte il fitto impianto vegetazionale che, attraverso il suo periodico appassire e rifiorire stagionale, rappresenta la ciclicità della vita; dall'altra parte, la presenza di sepolcri individuali che, tramite le diverse iscrizioni commemorative dedicate ai defunti, assicura l'immortalità dell'uomo, quantomeno al livello del ricordo e della memoria. In tal senso i due cimiteri, collocati sulla collina di Poggioreale e tra loro confinanti, ben esprimono

**Fig. 1**

Paolo Giordano, Cimitero delle 366 Fosse e del Sepolcreto dei Colerici, Napoli. Planimetria

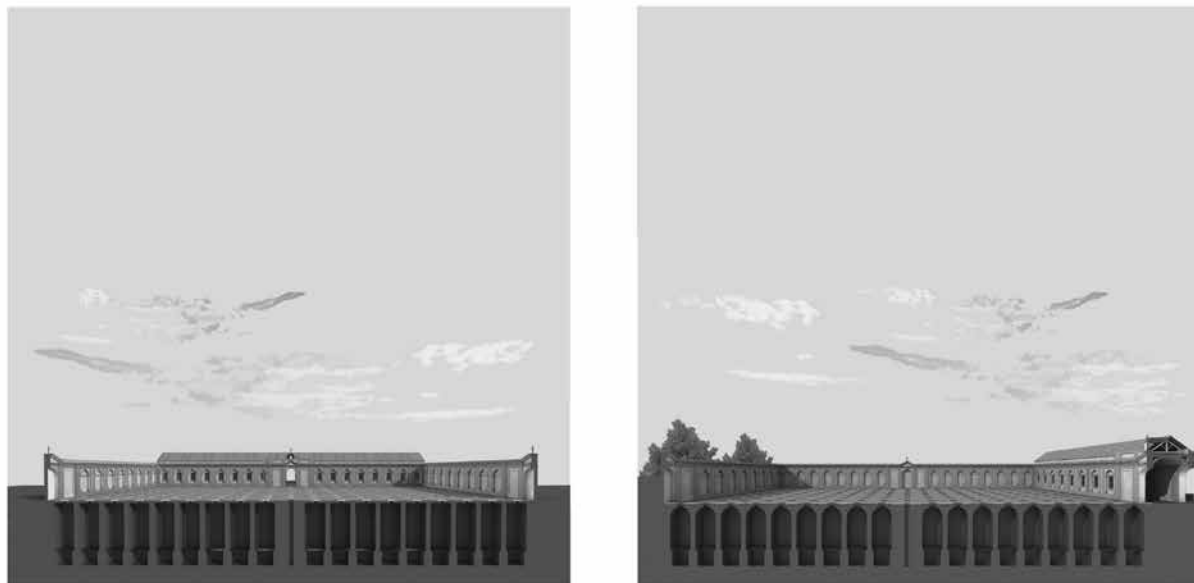
la diversità di atteggiamento nutrita nei confronti della morte e della sepoltura nella società monarchica, prerivoluzionaria, settecentesca e in quella ottocentesca, post-rivoluzionaria, di stampo borghese.

Nonostante le chiare matrici culturali d'adozione, le due strutture cimiteriali, allo stato attuale, non riescono a rappresentare compiutamente le loro originarie peculiarità architettoniche sia a causa del diffuso degrado ambientale che le avvolge e sia per le consistenti trasformazioni apportate su di esse soprattutto negli ultimi decenni. Nello specifico, il Cimitero delle 366 Fosse ha subito nel corso dei secoli diverse trasformazioni che, seppur azzardate, non ne hanno stravolto l'impianto originario: tra queste, oltre all'ampliamento ipogeo al di sotto del corpo principale di fabbrica realizzato nel 1871, la collocazione, all'interno dei vani finestra della parete separante lo spazio interno del suddetto corpo di fabbrica dalla corte quadrata, di sepolcri monumentali simili a quelli presenti nel confinante Sepolcreto dei Colerici. La realizzazione, tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX secolo, di tali monumenti funebri rappresenta, dal punto di vista architettonico, una contaminazione di carattere e stile romantico all'interno di una struttura razionale che, per la loro alta qualità decorativa e tipologica, non è da ritenersi invasiva per l'equilibrio compositivo del cimitero di Ferdinando Fuga. Sono, viceversa, da ritenersi di tutt'altra portata quegli interventi strutturali e funzionali realizzati al di sotto del sagrato di accesso al cimitero ed all'interno della sua corte quadrata negli anni Sessanta del secolo scorso e riguardanti, nello specifico, la rimozione del pendio rurale con la relativa realizzazione di un muro di contenimento in cemento armato occultante un nuovo ipogeo cimiteriale e la sistematica utilizzazione delle nicchie decorative collocate nei prospetti interni

**Figg. 2 a-b**

Paolo Giordano, Cimitero delle 366 Fosse e del Sepolcreto dei Colerici, Napoli. Rilievo. Pianta e sezioni.

– occidentale, settentrionale e orientale – del recinto funebre per la realizzazione di nuovi loculi: interventi invasivi, questi ultimi, che hanno compromesso fortemente la chiarezza compositiva espressa dal progetto originario di Ferdinando Fuga. Oltre a questo, sempre all'interno della corte funebre, una folta vegetazione, spontanea e non, comprometteva con le sue radici la delicata statica dell'intradosso e dell'estradosso dell'impianto ipogeo a 360 fosse. Una vegetazione ibrida che, recentemente è stata completamente eliminata al fine di restituire alla corte del Cimitero delle 366 Fosse l'originario aspetto di piazza quadrata pavimentata in pietra vulcanica che la diversifica fortemente dal retrostante recinto funebre, alberato ed irregolare, del Sepolcreto dei Colerici. Un recinto cimiteriale abbandonato, quest'ultimo, custode di memorie funebri tragiche che hanno segnato, dal 1836 al 1913, la storia sociale della città partenopea. L'inspiegabile abbandono del Sepolcreto dei Colerici ha prodotto, così, un duplice danno: innanzitutto all'impianto vegetazionale originario, non curato e sopraffatto dalla vegetazione spontanea, nonché alle diverse tipologie funebri attaccate dagli agenti atmosferici ed oltraggiate da ripetuti saccheggi e atti vandalici che hanno messo a repentaglio la tenuta testimoniale di un importante ambito architettonico e paesaggistico. Danni recenti, questi ultimi, aggiuntisi a passate trasformazioni che hanno compromesso il disegno originario dei tracciati pedonali e dei campi di sepoltura progettati da Leonardo Laghezza, nel 1837, all'interno del primo recinto funebre del Sepolcreto dei Colerici. In tal modo, quella che potrebbe rappresentare la testata occidentale monumentale della collina Cimiteriale di Poggioreale – la porta d'ingresso ai cimiteri di S.Maria del Pianto, al futuro campo d'inumazione del Fondo Zevola, al Monumentale, al Pietà nonché al Nuovissimo – rischia di avvicinarsi a quel fatidico punto di non ritorno oltre il quale si comprometterebbero definitivamente due testimonianze funebri tra le più importanti della storia cimiteriale europea. In tal senso risulta evidente che l'area racchiusa tra Corso Malta, la Via Nuova Poggioreale e la soprastante via Don Bosco rappresenta un insieme orografico-architettonico di grande valore paesaggistico. Un importante parco cimiteriale storico in cui è possibile leggere la genesi e lo sviluppo sette-ottocentesco della cultura cimiteriale partenopea che, in virtù di tale caratteristica architettonico-ambientale, merita un consistente intervento di riconfigurazione capace

**Figg. 3 a-b**

Paolo Giordano, Cimitero delle 366 Fosse e del Sepolcreto dei Colerici, Napoli. Sezioni prospettiche a confronto.

di rivalutare, contemporaneamente, sia il cimitero di Ferdinando Fuga e sia il Sepolcreto dei Colerici. Un intervento che, anche se per strade diverse, si è finalmente messo in atto. Nello specifico l'intervento di recupero per il Cimitero delle 366 Fosse dovrebbe, innanzitutto, dopo l'eliminazione della vegetazione interna alla corte, restaurare il progetto di suolo originario della stessa ovvero quello composto dalle 366 pietre tombali e della pavimentazione di base ordita secondo una giacitura trasversale a queste ultime; inoltre restaurare il corpo principale del Cimitero destinandolo a museo e centro documentazione della collina cimiteriale di Poggioreale; infine, liberare dai loculi, realizzati recentemente, le nicchie decorative dei prospetti interni del muro perimetrale della corte interna. Operazione, quest'ultima, che se, da un lato, è di fondamentale importanza per restituire al cimitero di Ferdinando Fuga la sua cornice architettonica originaria, dall'altro lato necessita di un grande senso di rispetto e cautela per gli evidenti problemi connessi alla traslazione delle salme ivi riposte. Viceversa per quel che concerne il Sepolcreto dei Colerici l'intervento di recupero riguarda il restauro della piccola chiesa progettata da Leonardo Laghezza ed ubicata in prossimità dell'ingresso del cimitero ottocentesco; la riconfigurazione dei tracciati e dei campi di sepoltura nel primo settore, quello risalente al 1837, e nel terzo settore, quello risalente all'ampliamento del 1884, nonché una serie di piccoli interventi di modificazione del disegno di suolo attraverso l'introduzione, in specifici punti, di nuova pavimentazione, di nuove scale, cordunate e piccole rampe in grado di superare i diversi dislivelli rintracciabili all'interno del parco funebre. Il restauro della maggior parte dei sepolcri disseminati nel recinto funebre dei Colerici, attualmente giacenti in sito ed in pessime condizioni di conservazione, completerebbe il quadro degli interventi necessari alla rivalorizzazione dei luoghi.

Le operazioni di restauro così elencate, separatamente per il Cimitero delle 366 Fosse e per il Sepolcreto dei Colerici, pur soddisfacendo le specifiche esigenze di recupero dei due monumenti funebri, non coglierebbero le reali potenzialità di una più ampia riconfigurazione generale capace, non solo, di risolvere i punti di criticità sopradescritti ma, anche e soprattutto, in grado di proporre un innovativo scenario architettonico-paesaggistico per la collina di Poggioreale.

Tali considerazioni sono riferite a quanto si evince dall'analisi del disegno di rilevamento del Sepolcreto dei Colerici eseguito dagli Uffici tecnici del Comune di Napoli nel suo assetto del 1837 e da un brano della descrizione dello stesso fatta dal Chiarini nel suo *NOTIZIE DEL BELLO DELL'ANTICO E DEL CURIOSO DELLA CITTÀ DI NAPOLI. Divise dall'autore in dieci giornate per guida e comodo de' viaggiatori con aggiunzioni de' più notabili miglioramenti posteriori fino al presente estratti dalla storia de' monumenti e dalle memorie di eruditi scrittori napoletani per cura del Cavaliere Giovanni Battista Chiarini* in cui si racconta che, in conseguenza dell'epidemia del 1836, a causa dell'altissimo numero di vittime di colera furono sospese le inumazioni nel Camposanto Vecchio, ovvero il Cimitero di Ferdinando Fuga, per l'avvenuto riempimento delle fosse e che le successive inumazioni di circa diciottomila salme furono effettuate in uno spiazzo retrostante a quest'ultimo. Ebbene dal rilievo del 1837 si nota che il tracciato trasversale principale del Sepolcreto dei Colerici, quello giacente secondo l'asse nord-sud, presentava (presenta tuttora), pur nell'avvenuta modificazione dei tracciati originari, un segmento aggiuntivo che si spingeva (si spinge tuttora) sino al muro perimetrale del Cimitero delle 366 Fosse in corrispondenza del frontone triangolare che corona la retrostante nicchia decorativa centrale del prospetto interno alla corte quadrata. Quest'ultima, tra l'altro, allo stato attuale, è l'unica nicchia che, priva di loculi, presenta nel suo fondo un muro in mattoni di cotto laterizio rosso che si diversifica dal resto della struttura muraria del recinto funebre, realizzata interamente con pietre di tufo giallo, testimoniando, quindi, un intervento di manomissione sul setto murario in questione. Da queste due circostanze deriva la supposizione che, per un breve periodo ovvero tra il 1836 ed il 1837, il Cimitero delle 366 Fosse ed il Sepolcreto dei Colerici, nonostante la diversa quota d'impostazione dei due diversi piani di campagna, siano stati collegati tra loro attraverso un varco ricavato nella nicchia centrale del prospetto settentrionale del recinto funebre progettato da Ferdinando Fuga. Precedente funzionale e presupposto conoscitivo fondamentali al fine d'ipotizzare una complessiva riconfigurazione capace di connettere, nuovamente e direttamente tra loro, i due cimiteri soddisfacendo al contempo tutte le esigenze che derivano dalla necessità di un meticoloso ed improcrastinabile restauro dei due recinti funebri. In tal senso, se, come rilevato nel passato, tra i due cimiteri si è già verificata una interrelazione non solo di tipo funzionale, ma anche di carattere architettonico – come la contaminazione “romantica” del Cimitero delle 366 Fosse avvenuta attraverso la realizzazione di sepolcri individuali – è possibile ipotizzare, allo stato attuale, un restauro e riconfigurazione basato su una nuova connessione relazionale e su di una nuova contaminazione, questa volta di impostazione “razionale”, del Sepolcreto dei Colerici. Una contaminazione che propone, quindi, nel recinto romantico del Sepolcreto dei Colerici la realizzazione di nuovi sepolcri – per la tumulazione e l'inumazione – caratterizzati da una definizione tipologica, morfologica e decorativa fortemente rigorosa, chiara ed essenziale.

In tale prospettiva, la ragione capace di supportare un progetto siffatto trae la propria legittimazione perlomeno da tre motivazioni fortemente connesse tra di loro: innanzitutto l'esigenza di un restauro comune per i due cimiteri; inoltre l'esigenza d'individuare nuovi loculi nelle immediate vicinanze del Cimitero delle 366 Fosse al fine di liberarne il recinto perimetrale interno dalle salme ivi collocate, erroneamente, negli ultimi decenni; infine, la necessità di individuare una o più aree all'interno del Sepolcreto



Figg. 4 a-b-c-d-e-f

Paolo Giordano, Cimitero delle 366 Fosse e del Sepolcreto dei Colerici, Napoli. Progetto. Planimetria e vedute prospettiche.

dei Colerici per un limitato numero di nuove tumulazioni ed inumazioni capaci di innescare un nuovo processo di ordinaria manutenzione per una struttura cimiteriale altrimenti destinata all'oblio, all'abbandono e quindi ad un irrecuperabile degrado. La proposta di un disegno di modificazione consapevole di tali esigenze, oltre che delle pregresse vicende e realtà configurazionali che hanno segnato la storia funebre del Cimitero delle 366 Fosse e del Sepolcreto dei Colerici, rappresenta una risposta metodologica che affonda le proprie radici culturali in un'ipotesi di lavoro che assume il restauro quale disciplina in grado di governare i processi conoscitivi e propositivi che sottendono alla modificazione del territorio: soprattutto di quelle porzioni di territorio su cui il tempo ha depositato i segni e le tracce architettoniche delle proprie molteplici e passate contemporaneità. Il progetto di restauro e riconfigurazione proposto per la testata monumentale occidentale del Parco cimiteriale di Poggioreale prevede, nello specifico, oltre alla connessione diretta tra il Cimitero delle 366 Fosse ed il Sepolcreto dei Colerici anche la realizzazione di tre nuove strutture funebri da realizzare all'interno del perimetro di quest'ultimo: la Corte delle 366 Tombe, la Radura delle 36 Fosse e la Collina dei 6 Sepolcri.

La Corte delle 366 Tombe rappresenta il fulcro architettonico della connessione tra il cimitero settecentesco di Ferdinando Fuga ed il parco funebre ottocentesco di Leonardo Laghezza. Si tratta di un edificio a corte semi-ipogeo, ubicato all'interno del Sepolcreto dei Colerici, collocato alla stessa quota del Cimitero delle 366 Fosse e collegato a quest'ultimo attraverso un corridore sotterraneo. Essendo il piano di calpestio del cimitero di Ferdinando Fuga posto ad una quota inferiore di quattro metri rispetto a quello del Sepolcreto dei Colerici, la nuova Corte delle 366 Tombe risulta interrata rispetto a quest'ultimo non alterandone così la continuità percettiva. Il collegamento tra la nuova corte funebre e il soprastante Sepolcreto dei Colerici è assicurato da un percorso carrabile in pendenza, a due rampe ed un tornante, sviluppatosi ad occidente della nuova struttura cimiteriale. Dal punto di vista tipologico la Corte delle 366 Tombe è costituita da un corpo di fabbrica a "C" che si dischiude verso il corridore sotterraneo che la collega alla corte del Cimitero delle 366 Fosse. Il corpo ipogeo a "C" è composto da un sistema tripartito strutturato su di un corridoio centrale

**Fig. 5**

Paolo Giordano, Cimitero delle 366 Fosse e del Sepolcreto dei Colerici, Napoli. Progetto. Claude-Nicolas Ledoux, *Elevation du Cimetière de la ville de Chaux*. In *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*. Tome 1, 1804. Source Gallica. BnF.Fr / BnF.

largo 2,60 m disimpegnante, a destra e a sinistra, i loculi previsti per ospitare esclusivamente le salme traslate dalle nicchie decorative del recinto perimetrale del cimitero di Ferdinando Fuga. Operazione, quest'ultima, che si potrebbe così effettuare, senza ricorrere all'uso di autocarri e senza uscire all'esterno della struttura cimiteriale settecentesca, con una traslazione a spalla, in corteo, secondo gli antichi cerimoniali della ritualità funebre. Nello specifico, trecentosessantacinque loculi sono organizzati secondo una successione di cinque unità verticali per ognuno dei 73 moduli che concretizzano, distributivamente, il ritmo architettonico dell'ipogeo. Un'organizzazione distributiva che ricalca, numericamente, quella ricavata, forzatamente, nella corte centrale del Cimitero delle 366 Fosse attorno agli anni Sessanta del secolo scorso. Tale struttura ipogea prende luce da un'asola continua ricavata nel soffitto del corridoio centrale del corpo a "C". L'estradosso del corpo di fabbrica a "C", la cui altezza è inferiore alla quota delle aree circostanti, è coperto da un sistema a prato che ne mimetizza la presenza rispetto alle aiuole confinanti. Il 366° loculo è invece collocato all'interno della corte a cielo aperto che si apre al di sotto del piano di campagna del parco cimiteriale dei Colerici. Corte che, essendo perimetrata dal muro rivestito in pietra dell'edificio semi-ipogeo a "C", risulta muta e silenziosa ovvero semplicemente abitata da un'alta croce in acciaio collocata nell'angolo nord-orientale della stessa e da alcune vecchie lapidi del Sepolcreto dei Colerici quasi galleggianti su un velo d'acqua ricoprente tutta la sua superficie. Una corte, quella delle 366 Tombe, non percorribile ma semplicemente percepibile sia dal corridoio di collegamento tra quest'ultima ed il cimitero settecentesco e sia dal soprastante Sepolcreto dei Colerici.

La stessa esigenza di mimesi architettonica caratterizzante la Corte delle 366 Tombe definisce anche gli altri due nuovi impianti funebri ubicati nel Sepolcreto dei Colerici: la Radura delle 36 Fosse e la Collina dei 6 Sepolcri. Strutture funebri, queste ultime, previste per consentire una nuova utilizzazione del parco cimiteriale ottocentesco nel rispetto delle sue specifiche caratteristiche d'identità che, come descritto precedentemente, non sono rintracciabili esclusivamente nella qualità architettonica dei sepolcri, ma anche e soprattutto in quella dell'impianto vegetazionale.

La Radura delle 36 Fosse è collocata nell'estremo settore angolare sud-orientale del Sepolcreto dei Colerici: un'area di circa cinquecento metri quadrati posta alla quota più bassa rinvenibile all'interno del parco funebre. Nello specifico il nuovo impianto è costituito da due siepi di bosso topiato, parallele tra loro, giacenti secondo la direttrice nord-sud ed ubicati sui due lati, orientale ed occidentale, di una radura a pianta quadrata nella quale trovano posto trentasei fosse per inumazione disposte su sei file per sei file. Solo un'alta stele in pietra ubicata nell'angolo nord-orientale della Radura delle 36 Fosse, sulla quale sono incise diverse tipologie di croci in bassorilievo, segnala, dai settori confinanti, la presenza della nuova struttura funebre.

Se la Radura delle 36 Fosse è ubicata nella depressione altimetrica più bassa del Sepolcreto dei Colerici, di contro, l'ultimo insediamento funebre proposto, ovvero la Collina dei 6 Sepolcri, è collocato al di sopra dei quattro gradoni che strutturano la parte terminale, nord-orientale, del cimitero ottocentesco. Gradoni terrazzati sui quali sono dislocati sei vecchi sepolcri risalenti al periodo compreso tra il 1884 ed il 1887. Nello specifico, il terzo insediamento funebre previsto all'interno del Sepolcreto dei Colerici è caratterizzato da quattro corpi di fabbrica in linea ubicati, ognuno di essi, su un singolo terrazzamento e presentante i prospetti posteriori verso mezzogiorno. In tal modo l'accesso ai loculi avviene dal retro di tali volumi consentendo a queste quattro strutture in linea di apparire come una sorta di muro di contenimento a quattro ricorsi completamente rivestiti in pietra lavica. In tal modo, anche in questo caso, è garantita una mimesi architettonico-ambientale rispettosa dei caratteri d'identità propri del recinto funebre dei "Colerici".

Paolo Giordano (Napoli, 1956) è professore ordinario del settore scientifico disciplinare ICAR/19 "RESTAURO" presso il Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale dell'Università della Campania "Luigi Vanvitelli", commissario ASN in SC. 08/E2 - Storia e Restauro dell'Architettura, nominato con Decreto Direttoriale n. 3479 del 20/12/2016. Laureato in Architettura nel 1982 presso l'Università di Napoli "Federico II" con una tesi dal titolo Il progetto del Palazzo della città sulla Riviera di Chiaia, Napoli. Nel 2019 è stato Visiting Professor presso la Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa in Portogallo. Nel 2018 è stato Visiting Professor alla Dia di Dessau in Germania. Nel 2017 è stato Visiting Professor presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Tirana in Albania. Dal 2013 ad oggi, è coordinatore del dottorato in "Architettura, Disegno Industriale e Beni Culturali" presso il Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale dell'Università della Campania "Luigi Vanvitelli". Dal 2011 al 2013, Coordinatore del Dottorato di Ricerca in "Rappresentazione, Protezione e Sicurezza dell'Ambiente delle Strutture e del Governo del Territorio" presso la Facoltà di Architettura "Luigi Vanvitelli" della Seconda Università di Napoli. Dal 2009 al 2012, Vice Direttore del Dipartimento di Cultura del Progetto presso la Facoltà di Architettura "Luigi Vanvitelli" della Seconda Università di Napoli.

È stato membro del Collegio dei Docenti del Dottorato di Ricerca in "Rilievo e Rappresentazione dell'Architettura dell'Ambiente", presso il "Dipartimento di Cultura del Progetto". Oltre a libri monografici, ha pubblicato articoli e saggi critici su «Domus», «AU», «Stadt Bauwelt», «Building Design». Dal 1985 al 1995 ha collaborato con la rivista internazionale rivista internazionale di architettura «Domus».

Uwe Schröder
Luce, Forma e Scala.
Su *Sette spazi sacri* di Simon Ungers¹

Abstract

Partendo dalla figura di Étienne-Louis Boullée si tenta di affrontare una inedita lettura dei *Sette spazi sacri* di Simon Ungers. Attraverso l'associazione di sette tipi di spazi sacri si determinano dei binomi che legano indissolubilmente l'idea di *spazio sacro*, maturata da Ungers, e la capacità degli edifici, come la poesia, di *risvegliare i nostri sensi* che, per Boullée, conduce l'architettura – in quanto arte – verso il *sublime*.

Parole Chiave

Poesia — Misura — Luce — Sublime — Carattere

Sette Spazi Sacri (*Sieben Sakrale Räume*) è il titolo di una serie di opere esposte dall'architetto e artista Simon Ungers (1957-2006) – cresciuto in Germania e trasferitosi poi negli Stati Uniti – nello spazio espositivo della Sankt Peter a Colonia nel 2003. In concomitanza con la mostra è stato pubblicato il catalogo *Sieben Sakrale Räume*, che contiene una introduzione molto interessante del teologo Friedhelm Menneke sulle dimensioni dello spazio sacro (Ungers 2003). Nei progetti architettonici esposti, definibili anche “opere artistiche”², Simon Ungers esamina sette fondamentali tipi di architettura sacra: la Basilica, il Duomo, la Cattedrale, la Sinagoga, la Moschea, la Chiesa e la Cappella. Al fine di un utile confronto, le diverse architetture sono esposte nella stessa scala sia in pianta che in alzato e in sezione, e sono arricchite con disegni sulla spazialità degli ambienti interni ed esterni. Dal punto di vista architettonico, le varie “descrizioni degli oggetti architettonici” sono integrate con modelli in legno esemplificativi. In questa serie, la dimensione architettonicamente costitutiva del “luogo” è del tutto elusa, dotando ogni progetto architettonico di un aspetto teorico o modellistico, o – a seconda della “educazione” dell'occhio dell'osservatore – ogni opera artistica di un carattere oggettuale o scultoreo. In questa ottica, il “luogo” è rilevante solo in quanto spazio in cui questi progetti, o opere d'arte, sono esposti.

L'unico “luogo” rilevante è lo spazio sacro di Sankt Peter dal momento che le “opere”³ non sono in alcun modo legate a luoghi specifici, piuttosto sono autonome a prescindere dal fatto che esse siano viste come opere di architettura o come sculture. Allo stesso modo, anche nei progetti architettonici di Ungers, il “luogo” assume un ruolo secondario: le caratteristiche topografiche possono certamente essere cruciali ed essere sfruttate per intensificare la monumentalizzazione della forma, ad esempio con la T-House o con altre

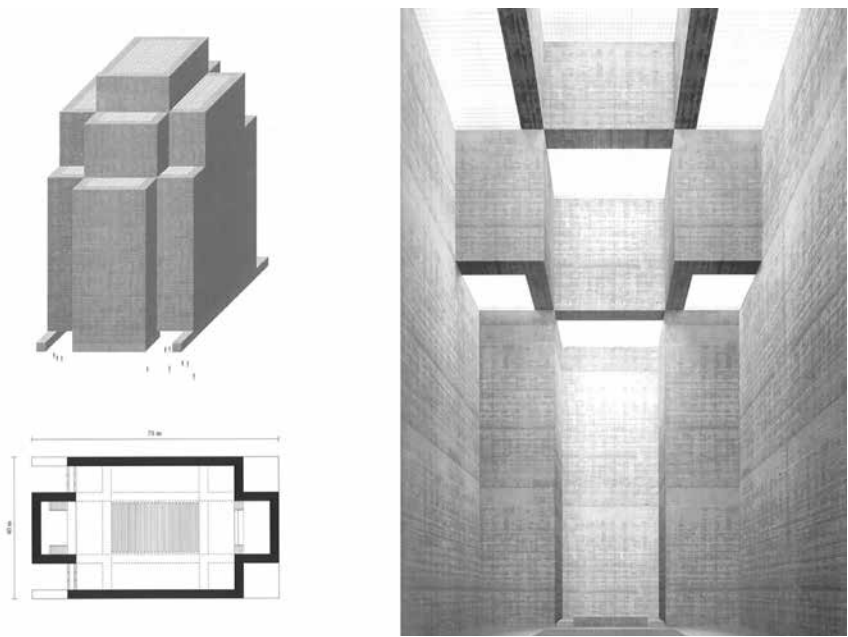


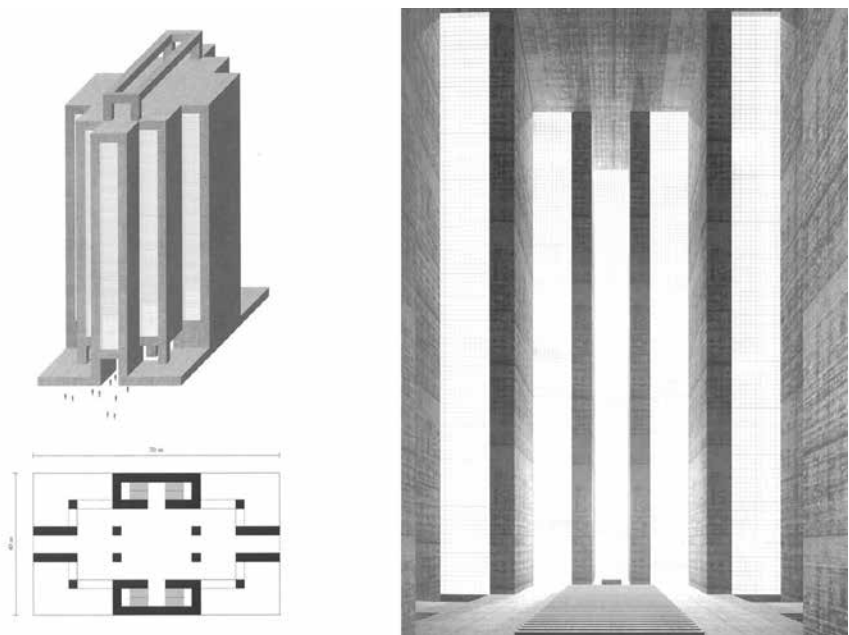
Fig. 1
Simon Ungers, «Basilika» (da
Sieben sakrale Räume, Köln
2003).

opere dell'architetto tedesco, ma i suoi edifici sono oggetti autonomi, autoreferenziali, cioè sculture funzionali, accessibili, abitabili. In particolare, nelle architetture di Simon Ungers è l'interno, strettamente connesso alla forma dell'edificio, ad assumere un ruolo primario: questi sono spazi architettonici, e come tali “spazi dell'internità” costantemente impregnati di intenzionalità. E probabilmente è proprio il termine “funzione”, apparentemente privo di significato, che equivale ad un pre-requisito costitutivo dello spazio e della forma nelle opere dell'architetto tedesco che attribuisce alle sue opere sempre un programma tipologico. Si fa riferimento a tipi architettonici, cioè il museo, il teatro, la biblioteca e così via, che vengono continuamente elaborati fino a giungere a variazioni sempre diverse in virtù di idee sovraordinate e condizioni ampliate – ad esempio, la massività, il giunto, l'apertura o la materia – e tali tipi sono elevati al livello di un linguaggio architettonico nello spazio e nella forma, e quindi al livello della parola.

Analogamente, nella recente storia dell'arte ci sono riferimenti a questo lavoro di ricerca – ad esempio, nelle opere artistiche di Richard Serra, Carl Andre, Kazimir Malevich –, *exempla* che si ritrovano anche nella storia dell'architettura: basti pensare ai progetti costruttivisti di El Lissitzky, e in particolare all'architettura “parlante” di Étienne-Louis Boullée. A partire dalla figura dell'architetto francese, si tenta di comprendere i *Sette Spazi Sacri* di Simon Ungers da una prospettiva sensuale e simbolica alla base della quale si individuano le categorie della poesia, dell'oggetto, della misura, della proporzione, della luce, del carattere e del sublime.

Il bello e il sublime

Il filosofo inglese Edmund Burke (1729-1797) è stato il primo a opporre al sublime il bello come vera e propria categoria. In *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* del 1758 (Burke 1956/1987), il termine viene discusso come un fenomeno fondamentale dell'esperienza estetica. Per Burke, sensi e poteri dell'immaginazione – in origine uguali per tutte le persone, sebbene sviluppati in maniera differente dagli individui – costituiscono i soli elementi fondativi dell'esperienza estetica. Per il filosofo, il bello e il sublime sono le antitetiche categorie di base dell'estetica e la loro origine si ritrova nell'istinto umano alla convivialità e all'autoconservazione. Le sensazioni intrinsecamente piacevoli di simpatia e be-

**Fig. 2**

Simon Ungers, «Dom» (da *Sieben sakrale Räume*, Köln 2003).

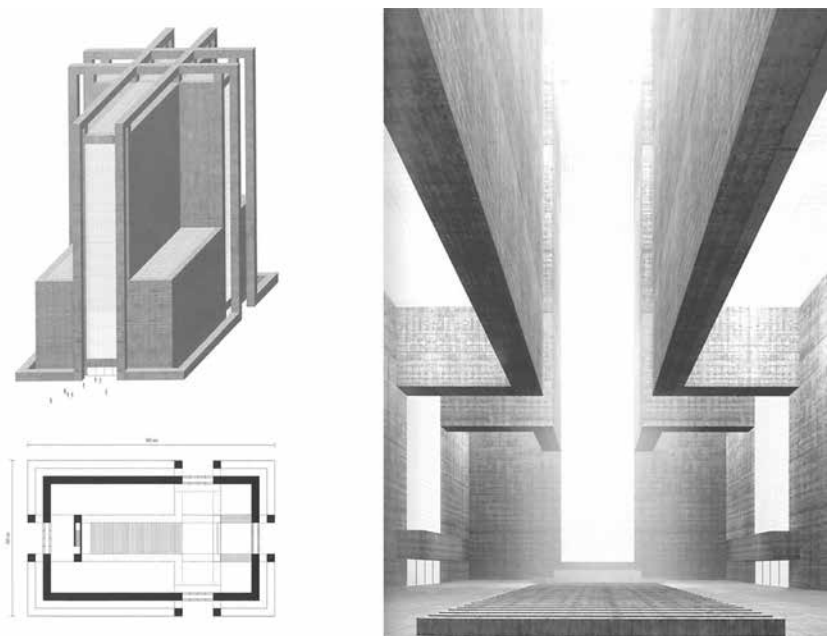
nevolenza nascono dall'impulso alla solidarietà sociale e sono scatenate dal sentimento del bello. Al contrario, il sentimento del sublime deriva dall'esperienza della paura. Agli oggetti, sostiene Burke, corrispondono qualità effettive che egli considera e specifica individualmente per definire il contrasto tra sublime e bello in termini oppositivi:

Gli oggetti sublimi sono infatti vasti nelle loro dimensioni, e quelli belli al confronto sono piccoli; se la bellezza deve essere liscia e levigata, la grandiosità è ruvida e trascurata; la bellezza deve evitare la linea retta, ma deviare da essa insensibilmente; la grandiosità in molti casi ama la linea retta, e quando se ne allontana compie spesso una forte deviazione; la bellezza non deve essere oscura, la grandiosità deve essere tetra e tenebrosa; la bellezza deve essere leggera e delicata, la grandiosità solida e perfino massiccia (Burke 1987, p. 139).

L'attenzione di Burke è concentrata soprattutto sulla nuova esperienza del sublime ed è l'architettura – con la sua consustanziale attitudine alla grande dimensione, alla “vastità” – che appare particolarmente adeguata a conferire espressione a questo nuovo sentimento. L'Infinito, come la fonte del sublime, trova la sua espressione architettonica nell'apparente successione senza fine di colonne di un colonnato; gli spazi sono destinati ad apparire scuri, tetri e cupi; per ottenere una immensità melanconica, materiali e ornamento devono conferire toni scuri e cupi, come con il nero, il marrone o il viola scuro (Burke 1987a). Le qualità del sublime – e lo stesso è vero anche per il bello – sono concretamente presente negli oggetti; nonostante il giudizio estetico sia di per se stesso soggettivo e perciò legato anche ad una questione di gusto (Burke 1987b).

“E io anche son pittore”⁴

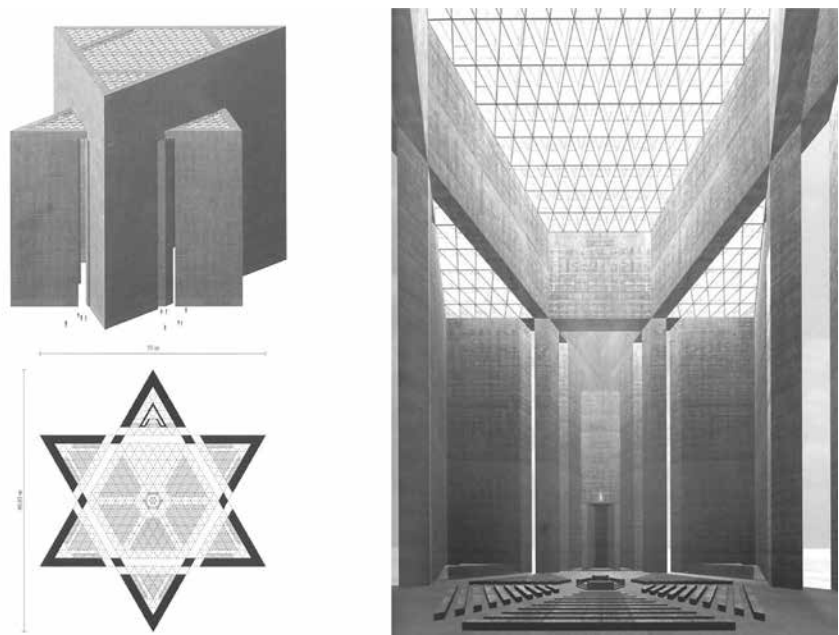
«Sì, io lo credo: i nostri edifici, e soprattutto gli edifici pubblici, devono essere, in qualche modo, dei poemi. Le immagini che essi offrono ai nostri sensi devono far sorgere in noi sentimenti analoghi ai loro contenuti» (Boullée 1967, p. 53). Già la terminologia adottata da Étienne-Louis Boullée rivela per quale scopo egli abbia elaborato la sua nuova estetica: gli edifici sono pensati per catturare direttamente i nostri sensi, come la poesia, e dovrebbero risvegliare in noi sentimenti, impulsi che emergono dalla “magica poesia” della quale l'architettura è capace.

**Fig. 3**

Simon Ungers, «Kathedrale»
(da *Sieben sakrale Räume*, Köln
2003).

Per Boullée, la poesia trova fondamento nell'arte di suscitare impressioni figurative attraverso il coinvolgimento del corpo. Si dice che siano la massa degli oggetti e le sue proporzioni, basate su regolarità, simmetria, sulla "armoniosa apparenza", che danno origine a sensazioni nell'osservatore (Boullée 1967, p. 66). Se l'architettura deve agire sui nostri sensi e in questo modo conoscere, allora essa deve imitare i principi della natura: «Io mi avvalgo dei più preziosi effetti della natura, io li incorporo nell'arte, e grazie a questi apporti io offro la possibilità di condurre l'arte verso il sublime» (Boullée 1967, p. 90).

Boullée desidera guidare l'architettura in quanto arte verso sensazioni del sublime. E non appare dunque sorprendente che egli limiti a una serie molto circoscritta di edifici la capacità e il compito di esprimere l'immensità e l'infinità del sublime. Egli considera gli edifici residenziali "temi infruttuosi" perché è molto difficile che si compia in essi la poetica dell'architettura (Boullée 1967, p. 106). Nella parte centrale, programmatica del suo saggio, dove parole e immagini convergono magnificamente, egli elenca quindi esclusivamente edifici pubblici. Prima del terzo paragrafo intitolato "Basiliche", Boullée dedica un paragrafo autonomo al termine "Carattere". Per "carattere" egli intende l'effetto che emana da un oggetto e che dà origine esclusivamente a quella sensazione che è commisurata ad esso (Boullée 1967, p. 74). L'inverno ci appare nero, brullo, incolore, spigoloso e duro e noi diventiamo tristi, cupi, soggetti allo spavento, perché questo è il suo carattere (Boullée 1967, p. 75). Ritornando alla Basilica, allo spazio sacro, e, attraverso l'analogia con le sue riflessioni sulla natura, passando attraverso la foresta "nera" e "misteriosa", Boullée arriva alla conclusione che nello spazio architettonico è solo attraverso il modo in cui alla luce viene consentito di entrare che si raggiunge l'effetto desiderato. «È la luce che produce gli effetti. Questi causano in noi sensazioni diverse e contrarie a seconda che siano brillanti o cupi» (Boullée 1967, pp. 85-86). Gli effetti della luce condizionano il carattere appropriato dello spazio sacro, dando origine ad uno stato d'animo corrispondente nello spettatore. La luce brillante, dice Boullée, riempie lo spirito di gioia mentre, al contrario, uno spazio cupo suscita tristezza. E dove la luce penetra nello spazio attraverso un percorso indiretto, senza che l'osservatore percepisca da dove essa abbia origine, il risultato è un'impressione "inconcepibile" e "misteriosa" che produce una "incantevole magia" (Boullée 1967, p. 86).

**Fig. 4**

Simon Ungers, «Synagoge» (da *Sieben sakrale Räume*, Köln 2003).

Sette termini

Una volta completato questo *excursus* su Burke e Boullée, torniamo ora, meglio attrezzati sui termini logici della questione, ai *Sette Spazi Sacri* di Simon Ungers.

I Poesia (la Basilica)

I *Sette Spazi Sacri* di Ungers danno luogo a percezioni figurative. Sono figurativi nel senso che i loro rispettivi scopi, quelli suggeriti dai nomi ad essi attribuiti – ad esempio, “Basilica” – sono indagati tipologicamente, tradotti immediatamente e inequivocabilmente nell’architettura, raffigurata e incarnata da una idea architettonica. La “poesia magica” che permette allo spazio o alla forma di apparire come un oggetto emerge tanto più sorprendentemente quanto più chiaramente convergono le finalità e lo spazio.

II Oggetto (il Duomo)

L’effetto ottenuto deriva interamente dalla massività impressionante dell’architettura, dalle sue forme semplici e lucide, dalle pareti spesse e pesanti, dai pilastri e dai soffitti massicci. I pochi elementi utilizzati si presentano in modo regolare e seguono per lo più una disposizione simmetrica. In virtù del materiale scelto, il cemento grezzo, le superfici dell’oggetto appaiono in modo diverso a seconda della luce incidente.

III Misura (la Cattedrale)

I disegni in pianta, sezione e prospetto sono arricchiti con le dimensioni dell’esterno riportate in metri. A seconda della tipologia di costruzione, gli oggetti architettonici della Cattedrale mostrano dimensioni graduate. Numero e dimensione si riferiscono ad un contesto sistemico. L’ordine è costruito in modo modulare e può essere ricondotto allo spessore delle parti.

IV Proporzione (la Sinagoga)

L’oggetto e la dimensione determinano le proporzioni dello spazio e della forma. La Sinagoga è divisibile in modo commensurabile, le proporzioni dello spazio possono essere ricondotte all’apertura, così come le proporzioni della forma possono essere ricondotte ai pilastri. Boullée parla di “aspetto armonioso”.

Ungers inserisce riferimenti alla scala, alla proporzionalità tra uomo e architettura. Alcuni oggetti di arredo, ad esempio le panche, sono introdotte nell'ambiente interno per mostrare la "vastità" dell'architettura. All'esterno dell'edificio sacro, invece, compaiono minuscole figure umane.

V Luce (la Moschea)

La luce determina l'atmosfera degli spazi sacri in modo decisivo: «La manipolazione della luce è l'essenza dello spazio sacro» (Ungers 2005). La luce bianca entra attraverso le finestre traslucide delle pareti perimetrali e del soffitto. Nella Moschea, Ungers ha rinunciato completamente alla luce brillante e all'ombra profonda. Gli spazi sono neutri nella loro illuminazione; gli effetti eccessivamente teatrali sono evitati, e solo occasionalmente la luce entra all'interno dell'edificio in modo indiretto.

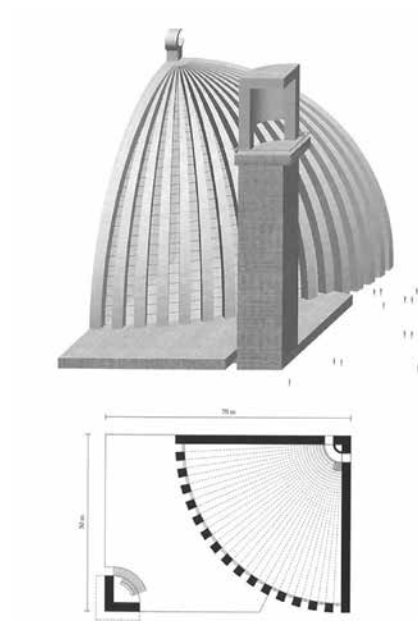
VI Carattere (la Chiesa)

Analogamente a quanto Boullée afferma nel suo *Saggio sull'Arte*, Simon Ungers ritiene che l'arte possa portare l'architettura al livello della parola. Ungers consente ai suoi *Sette Spazi Sacri* di parlarci, ma essi devono rimanere aperti se l'architetto tedesco si pone domande simili a quelle sollevate da Boullée nella sua preoccupazione per l'architettura sacra; domande ad esempio sul "profondo rispetto" che accompagna la fede religiosa, per una "grandezza" che "si impone allo spettatore, riempiendolo di stupore e meraviglia", per l'"inconcepibile", e così via (Boullée 1967).

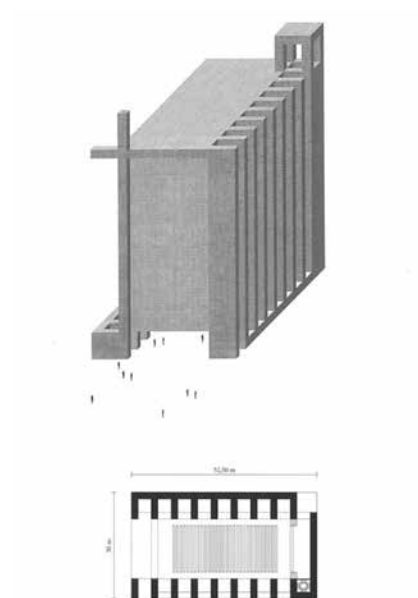
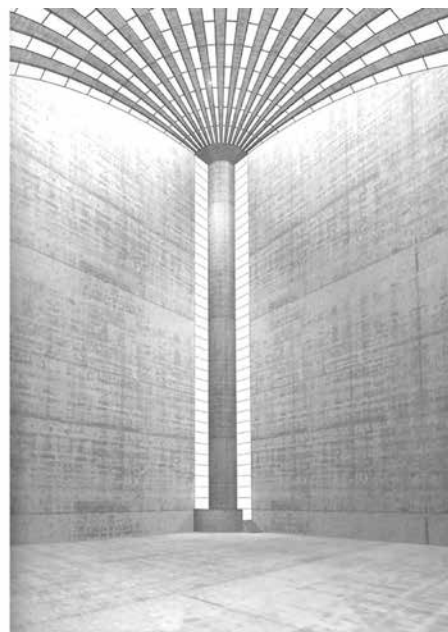
VII Sublimità (la Cappella)

Il sublime spazio sacro può puntare alla trascendenza, ma nelle opere di Ungers questo scopo superiore è presente solo come idea astratta, e così rimane interamente sullo sfondo contro il quale la sua architettura appare come forma d'arte.

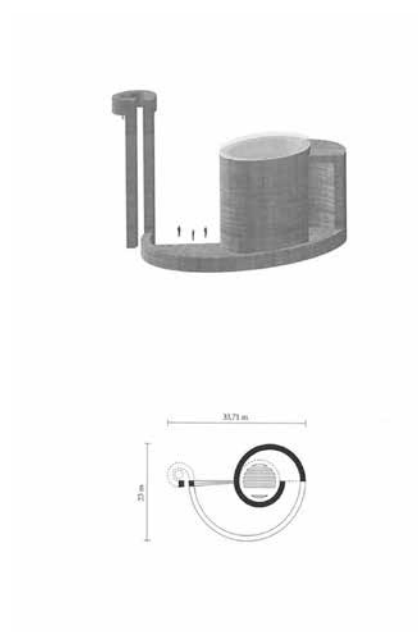
In conclusione, in occasione di una intervista che con Jos Bosman nel 2005, Simon Ungers (2005) afferma: «Per me pensare allo spazio sacro è pensare alla architettura nella sua forma più pura. Lo spazio sacro non è contaminato da interessi programmatici. (...) È pura luce, forma e scala e questa è stata la motivazione che mi ha spinto a fare la *Serie*».

**Fig. 5**

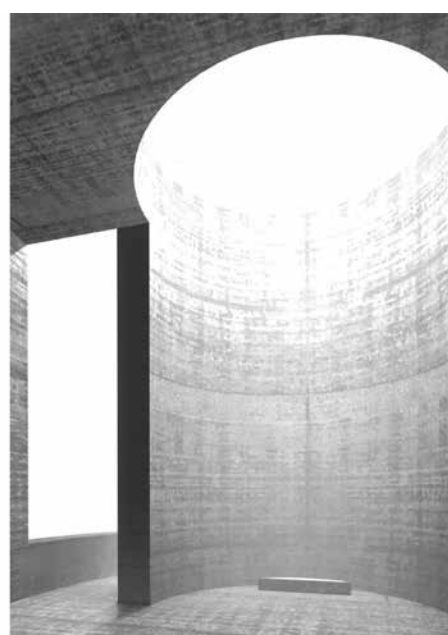
Simon Ungers, «Moschee» (da *Sieben sakrale Räume*, Köln 2003).

**Fig. 6**

Simon Ungers, «Kirche» (da *Sieben sakrale Räume*, Köln 2003).

**Fig. 7**

Simon Ungers, «Kapelle» (da *Sieben sakrale Räume*, Köln 2003).



Note

¹ *Lectio* tenuta da Uwe Schröder in occasione del Simposio dal titolo “Holy Spaces. On the Construction of Sacred Architecture” presso il Politecnico di Milano il 18 marzo 2019.

² Nel lavoro di Simon Ungers, sembra appropriato parlare sia di “progetti architettonici” che di “opere artistiche”.

³ Il termine è qui usato come sinonimo di “progetto”.

⁴ Si tratta del motto riportato in italiano in epigrafe al trattato di Boullée É.-L. (1967) – *Architettura. Saggio sull'arte*, introduzione di Aldo Rossi, Marsilio, Padova attraverso il quale Boullée si dichiara artista e dichiara arte l'architettura.

Bibliografia

BOULLÉE É.-L. (1967) – *Architettura. Saggio sull'arte*, introduzione di Aldo Rossi. Marsilio, Padova.

BURKE E. (1987) – *Inchiesta sul Bello ed il Sublime*, G. Sertoli, G. Miglietta (a cura di). Aesthetica, Palermo. Originariamente pubblicato nel 1956 – *Vom Erhabenen und Schönen*, hrsg. V. Friedrich Bassenge, Berlin. Prima edizione italiana Burke E. (1804) – *Ricerca filosofica sull'origine delle nostre idee intorno al Sublime ed al Bello*, Tipografia di Francesco Sonzogno di Gio. Battista, Milano.

BURKE E. (1987a) – “Il colore come causa del sublime”. In: Id., *op. cit.*, Aesthetica, Palermo.

BURKE E. (1987b) – “Il gusto”. In: Id., *op. cit.*, Aesthetica, Palermo.

UNGERS S. (2003) – *Sieben Sakrale Räume*, Kunst-Station Sankt Peter, Köln. Catalogo della mostra esposta dal 28 ottobre al 21 dicembre 2003 nello spazio espositivo della Sankt Peter a Colonia.

UNGERS S. (2005) – *Autonomy and Dialogue*, Cologne. Intervista con Jos Bosman. [online] Disponibile a: <https://vimeo.com/channels/545893/9562266> [Ultimo accesso 17 dicembre 2021].

Uwe Schröder (Bonn 1964) è architetto e professore all'università RWTH di Aquisgrana. Nel 1993 fonda il suo studio di architettura a Bonn, dedicandosi alla teoria e alla pratica del progetto. Dal 2004 al 2008 ha insegnato come professore ordinario di teoria e progettazione architettonica presso la TH di Colonia. Dal 2008 è professore presso il dipartimento di Formazione degli spazi dell'università RWTH di Aquisgrana. Ha inoltre ricoperto il ruolo di visiting professor presso diversi atenei italiani, tra cui Bologna, Napoli, Bari, Catania, Milano e Parma.

Claudia Pirina
“Paesaggi” della memoria

Abstract

Il testo indaga il mistero della permanenza nelle forme del sacro, e in quei dispositivi architettonici capaci di mettere in relazione l'uomo con il divino. Tale aspirazione è rinvenibile in una serie di forme archetipiche primigenie dell'architettura che dimostrano quanto «nell'infanzia del tempo l'arte fu preghiera». Tali forme si perpetuano nel tempo, in una circolarità che si fa essenza, stimolando la reminiscenza. Nel testo non interessa tuttavia occuparsi solamente delle forme in sé, quanto della capacità di alcuni architetti di «mettere a contatto forme lontane, nel tempo e nella mente, [di] far incontrare un tempo con un altro tempo, [di] creare dei cortocircuiti». Due opere sono utilizzate, in forma di esempio, per la loro capacità di declinare diversamente – oscillando talvolta ambigualmente tra l'uno e l'altro termine – quello che Teyssot riconosce come problema a fondamento dell'arte funebre: «quello dell'*invenzione* contro la *ripetizione*»: il Giardino dei Morti di Jože Plečnik a Lubiana e il Memoriale di Kampor di Edvard Ravnikar nell'isola di Rab.

Parole Chiave

Archetipo funebre — cimitero di Žale — Memoriale di Kampor

Dal mondo degli inferi

Dai parchi, ai musei, ai cimiteri: la nostra peregrinazione attraverso le scritture del mito – un percorso attraverso mitografie architettoniche – approda al luogo oscuro della memoria e dell'oblio, per eccellenza. Nel «cominciamento», le architetture sono state erette per ospitare il soggiorno degli dei e dei morti (Teyssot 1983, p. 5).

Nei primi anni Ottanta, George Teyssot¹ inizia con queste parole il testo di apertura del numero intitolato *Lotus funebre*, dedicato all'«architettura come lavoro di lutto». L'autore continua dichiarando l'interesse (o l'urgenza) a occuparsi del tema, in opposizione (o risposta) alla condizione di progressiva «imbalsamazione dell'ambiente», di «mummificazione della cultura» e di riduzione del progetto alla conservazione dell'esistente, predominante in quel particolare momento storico.

Oggi, a distanza di quarant'anni, le sue parole possono essere rilette, a partire da «interrogativi relativi a un ripensamento profondo dei luoghi di sepoltura o a possibili temi di invenzione o reinvenzione» (Capozzi e Pirina, 2020, p.2) di architetture deputate al rito di passaggio dalla vita alla morte. Nella ricerca di possibili risposte a tali quesiti, si può riconoscere come nuovi modelli, e talvolta mutati riti, si innestino su immaginari preesistenti². Proprio per questo «può essere utile [tornare a] interrogarsi sull'opera architettonica e lo spazio della morte» (Teyssot 1983, p. 5), volgendo lo sguardo alle origini e al mistero della permanenza nelle forme del sacro e in quei dispositivi architettonici capaci di mettere in relazione l'uomo con il divino. Tornare pertanto a occuparsi di quel «cominciamento» di cui parla Teyssot, della sorgente dei fenomeni, di una sorta di loro dimensione originaria che lega le forme del rito alle forme dell'architettura.



Fig. 1
 Jože Plečnik, Piramide in via
 Zois, Lubiana, 1927.

**Fig. 2**

Complesso funerario di el-Giza, vista aerea e pianta delle Piramidi e della Necropoli, Egitto, 2600-2500 a.C.

Rudolph Müller, il cimitero protestante, Roma, 1840 ca.

Bartolomeo Pinelli, Una tumulazione notturna nel cimitero protestante, Roma, 1840.

Étienne-Louis Boullée, Cenotafio, [projet n° 15] [planche n° 13], 1781-1793, <https://gallica.bnf.fr>.

Francesco Venezia, Mostra "Pompei e l'Europa, 1748-1943", Anfiteatro di Pompei, 26 maggio – 2 novembre 2015. Rielaborazione disegno di Claudia Pirina.

Forme della reminiscenza³

La relazione tra forme primigenie dell'architettura (e dell'arte) e l'«aspirazione dell'uomo a mettersi in contatto con le forze soprannaturali per poter conoscere il futuro» (Giedion 1969, p. 7) è la chiave di lettura scelta da Sigfried Giedion per ripercorrerne le origini alla ricerca di un «eterno presente». Tali origini possono essere comprese solamente indagando il rapporto di un popolo tra rito, sacro e loro rappresentazione in forma. L'aspirazione dell'uomo verso il divino o la sopravvivenza dopo la morte, secondo l'autore, sono infatti rinvenibili in una serie di forme archetipiche primigenie che dimostrano quanto «nell'infanzia del tempo l'arte fu preghiera» (Parmiggiani 2010, p.4). Sono forme della trasposizione e raffigurazione di immagini mnemoniche, deputate alla rimemorazione dell'oggetto (o persona) assente, stimulate attraverso la percezione e i sensi. Quelle stesse «forme semplici [cilindri, piramidi, cubi, prismi, sfere] che scatenano sensazioni costanti»⁴ – che per Le Corbusier costituiscono la lezione dell'architettura romana – si perpetuano nel tempo, in una circolarità che si fa essenza.

Ma quali sono alcune di queste forme che, permanendo nella storia dell'architettura, rimandano al sacro? «Puri cubi, sfere, piramidi e cilindri: tali forme rimandano a un tempo primitivo, primigenio; l'architettura funebre e sacra non può che tornare ai suoi inizi, ai tempi del cominciamento» (Teyssot 1983, p. 10).

Una serie di immagini in sequenza di forme e dispositivi della permanenza possono essere utilizzate per alcune riflessioni utili a introdurre due progetti successivamente analizzati.

Un'immagine della necropoli di Giza mostra l'articolazione del complesso di antichi monumenti in cui alle tre grandi piramidi di Cheope, Chefren e Micerino, fanno da contrappunto altri elementi di altrettanto interesse: piccole piramidi, tombe, templi, vie cerimoniali, fosse e necropoli caratterizzate dalla regolarità dei tumuli in forma di pietre tombali. Tale immagine attiva riflessioni su differenza, ripetizione e misura di forme simboliche, ma evoca anche una dualità tra l'unicità rappresentativa del monumento e la «democratica» ossessiva ripetizione dell'identico.

Per accostamento, l'immagine della piramide di Caio Cestio e dell'adiacente Cimitero Acattolico a Roma, testimonia la fascinazione esercitata dalla pura forma piramidale sul facoltoso romano che la adottò come

**Fig. 3**

Cimitero monumentale di Staglieno, Genova, da 1851. Da Lotus International, 38, 1983, p.4.

Cimitero acattolico, Roma, da 1821. Fotografia di Claudia Pirina.

Cimitero, Roquebrune-Cap-Martin. Fotografia di Claudia Pirina.

Marc Barani, ampliamento del cimitero, Roquebrune-Cap-Martin, 1992. Fotografia di Claudia Pirina.

proprio monumento funerario in posizione prestigiosa all'inizio della trafficata strada consolare Ostiense. Lo spazio dell'originario camposanto, messo a disposizione all'inizio del Settecento da Papa Clemente XI come luogo di inumazione dei membri protestanti⁵, introduce al contempo il rapporto tra architettura e natura, raffigurato, descritto e ricordato da numerosi pittori e artisti attratti dal fascino pittoresco di quel luogo e dalla presenza delle prestigiose presenze archeologiche.

Il rapporto dell'architettura con natura e topografia, che caratterizza questo come anche altri cimiteri romantici, costituisce d'altronde uno dei *topoi* ricorrenti nell'immagine dei luoghi di sepoltura, e rimanda a un legame simbolico tra natura e morte.

Allo stesso tempo il tema del percorso caratterizza, in forma simbolica, spazi interni ai cimiteri, ma anche porzioni più ampie di territorio. In tal senso, alle vie cerimoniali egizie in forma di strade rialzate precedentemente citate, si affiancano le tagliate etrusche – che contrappongono alla precedente estrusione di volumi una fenditura nel suolo –, o le necropoli romane generalmente presenti ai margini degli abitati. L'esemplare via Appia, punteggiata da monumenti funebri caratterizzati da iconiche forme talvolta di ragguardevoli dimensioni⁶, ancora una volta sarà a lungo tramandata in raffigurazioni più o meno romantiche.

Percorso in forma simbolica è anche il fondamento del disegno dei *Sacri Monti* che mettono in scena la salita al Calvario di Cristo, costruendo una simbiotica relazione con il paesaggio.

Fig. 4

Ingresso di tomba, Cerveteri. Fotografia di Claudia Pirina.

Complesso funerario di el-Giza, ipotesi ricostruttiva, Egitto. Wikimedia Commons.

Giovanni Battista Piranesi, Parte dell'antica Via Appia.

Incisione del Sacro Monte di Varallo, 1890. Wikimedia Commons.

Giovanni Battista Piranesi, Via Appia, 1756. Wikimedia Commons.

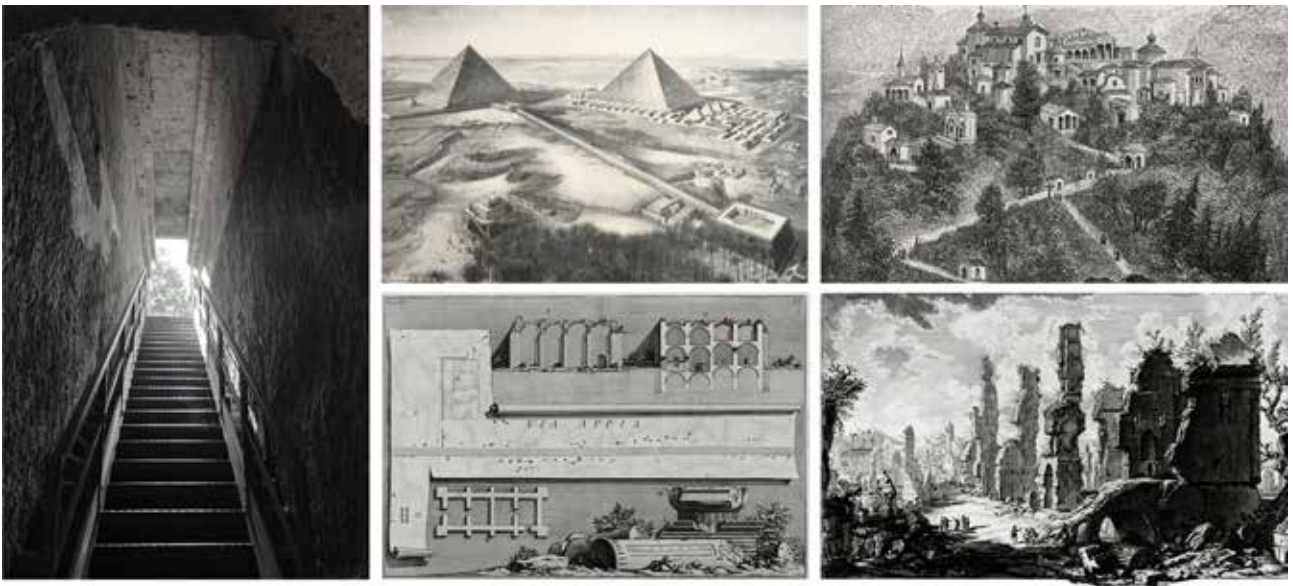




Fig. 5
Necropoli di Cerveteri. Fotografia di Claudia Pirina.

Tornando all'iniziale immagine della necropoli de Il Cairo, se la forma della piramide verrà declinata nei secoli in progetti di cimiteri, tombe, edicole votive, mausolei o monumenti, altrettanta fortuna avrà l'immagine della pietra tombale che, in forma di impronta o di volume, non solo si può incontrare nelle necropoli di numerosi popoli dell'antichità, ma andrà a sua volta a costituire riferimento per altrettante architetture funebri contemporanee.

Nel presente testo non interessa tuttavia indagare solamente le forme in sé, quanto la capacità di alcuni architetti di «mettere a contatto forme lontane, nel tempo e nella mente, [di] far incontrare un tempo con un altro tempo, [di] creare dei cortocircuiti; un'altra idea di tempo» (Parmiggiani 1995, p. 170).

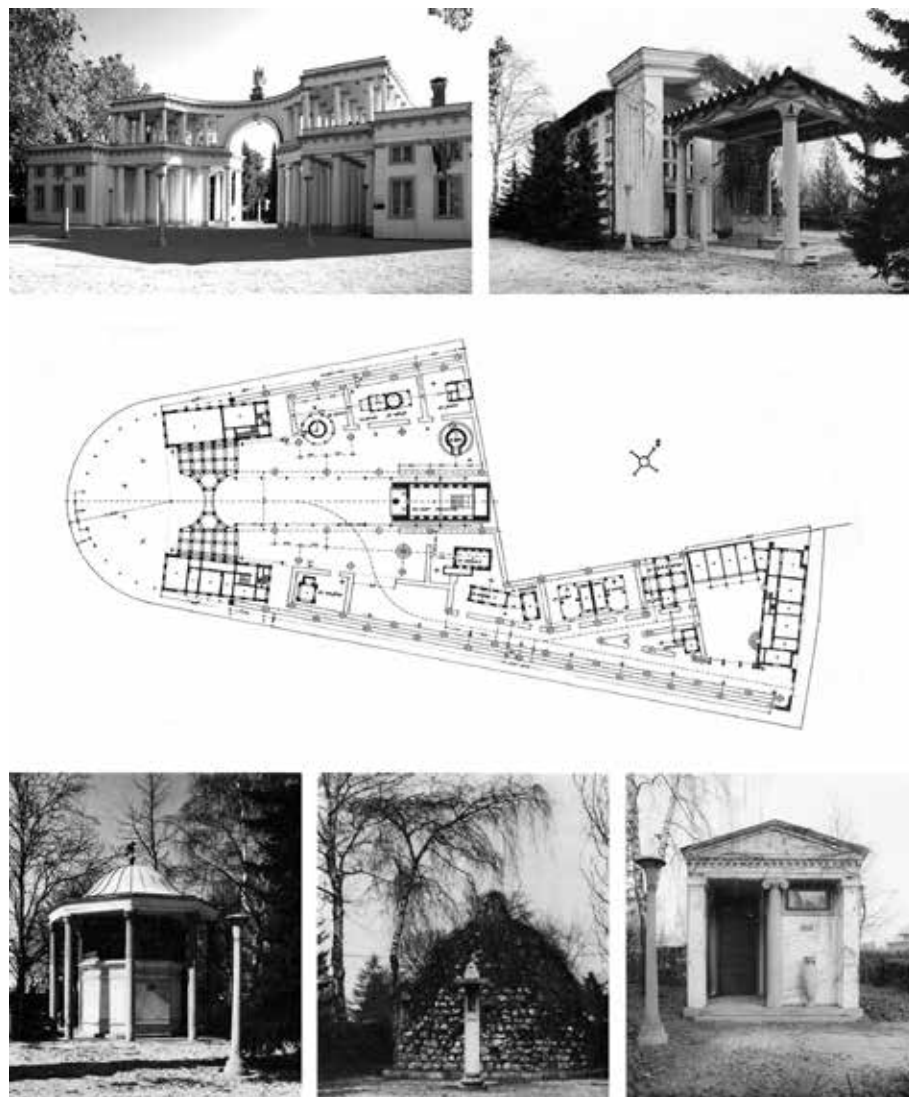
Due opere, a noi non contemporanee, possono essere utilizzate in forma di esempio per la loro capacità di declinare diversamente – oscillando talvolta ambigualmente tra l'uno e l'altro termine – quello che Teyssot riconosce come problema a fondamento dell'arte funebre: «quello dell'*invenzione* contro la *ripetizione*» (Teyssot 1983, p. 9). In tal senso, nei «paesaggi» della memoria progettati da Jože Plečnik per il cimitero di Žale, e da Edvard Ravnikar per il Memoriale di Kampor, l'interesse è riconosciuto nella loro capacità di farsi espressione di un'altra idea di modernità, tra forme arcaiche e nuove figurazioni.

***Ars perennis* e un'altra idea di modernità: il Giardino di pietra del cimitero di Žale a Lubiana di Jože Plečnik (1942).**

Il cosiddetto Giardino dei morti⁷ del cimitero di Žale è il progetto che Jože Plečnik consegna alla città di Lubiana in un particolare momento in cui ferve un dibattito derivato dall'emanazione, da parte dell'amministrazione, di una serie di decreti per limitare i cortei funebri nella città⁸. Proposito dell'architetto è rispondere alla richiesta di nuove condizioni igieniche e di nuove funzioni annesse al cimitero, tornando a porre in primo piano il cerimoniale dell'ultimo viaggio. Rinnovando una ritualità funebre che volge l'attenzione ai modi e ai riti del commiato, Plečnik intende progettare corrispondenti luoghi capaci non solo di accoglierli, ma di magnificarli, integrando al tempo stesso l'antico cimitero specificamente dedicato alle tumulazioni. L'originale struttura che ne deriva – progettata in antitesi con alcune richieste della municipalità – celebra il rito di passaggio, predisponendo un luogo atto ad accogliere il dolore dei vivi in forma raccolta e privata. La successione delle fasi del rito guida il progetto di spazi, percorsi ed edifici, oltreché delle loro rispettive posizioni e misure. Il viaggio di passaggio dalla città dei vivi alla città dei morti è infatti minuziosamente progettato⁹ da Plečnik, secondo un procedimento per cui «tutti i processi sono sottesi dall'architettura e dalle soluzioni microurbanistiche» (Pozzetto 1983, p. 110). L'interno del «giardino» è separato dalla città da solenni propilei che rimandano a immagini classiche e barocche e che, con la loro forma concava, accolgono il corteo funebre per traghettarlo in una nuova dimensione¹⁰. L'interno è punteggiato da 14 cappelle¹¹ che alludono alle altrettante stazioni della via Crucis, oltreché da una serie di elementi che integrano le funzioni del parco (come panchine, lampioni, fontane, ecc), utilizzando forme più o meno simboliche. Tali cappelle possono essere interpretate come sorta di catalogo di architetture ricavate da forme geometriche primigenie che richiamano alla mente anche quegli elementi simbolici tratti dalle forme del sacro inseriti da Plečnik in luoghi strategici delle città di Lubiana, come anche di Praga. Colonne, pilastri, portici,



Fig. 6
Jože Plečnik, ingresso del Giardino di pietra del cimitero di Žale, Lubiana. Wikimedia Commons.
Jože Plečnik, la Porta della chiusa sul fiume Ljubljanica, Lubiana.

**Fig. 7**

Jože Plečnik, Il Giardino di pietra del cimitero di Žale, Lubiana, 1942.

edicole, obelischi e ornamenti costituiranno quei segni disposti all'interno del giardino – o lungo i tracciati urbani –, espressione della volontà (da lui stesso dichiarata) di costruire un ponte tra tradizione e invenzione formale: «come un ragno, aspiro ad attaccare il mio filo alla tradizione e, partendo di là, tessere la mia tela» (Burkhardt 1988, p. 112). Secondo Plečnik infatti:

«esiste [...] una relazione tra la filosofia del tempo reale e l'arte millenaria, una relazione di vera analogia o somiglianza interna (parziale uguaglianza + parziale differenza). Entrambe fondano le loro origini nell'antica religione (mitologia). Entrambe hanno i loro picchi nella sfera religiosa [...] L'ars perennis assorbe le rivelazioni della bellezza di tutte le epoche e scuole, si ringiovanisce con forme sempre nuove, eppure non è gotico, né barocco, né romantico, né naturalismo, né simbolismo, né surrealismo» (Plečnik 1941, p. 230).

L'armonica geometria dei volumi, combinata con la plasticità delle forme, recupera figure ideali o forme monumentali, facendosi espressione di uno stile personale. Il giardino “di pietra” diviene così archivio di piccole architetture che declinano le forme del tumulo, della cupola, del sepolcro turco, di ottagonali con tamburi, di corpi oblunghi in forma di navata, di volumi che accolgono colonne centrali in forma di archetipo (Cornoldi 1996). L'impronta di novità è ottenuta attraverso una trasformazione e semplificazione di tali forme e, al contempo, l'uso del montaggio e una monumentalizzazione del dettaglio. I suoi montaggi personali non rimandano infatti

solamente a una dimensione simbolica: aspetti simbolici dei segni architettonici derivati dall'arte etrusca, greca e romana vengono infatti montati e mescolati con elementi decorativi, e dell'arte popolare, nell'intento di promuovere e valorizzare una nuova identità nazionale. Tale montaggio eclettico di elementi conferisce un carattere di opulenza a un luogo in cui la dimensione decorativa

non è un'applicazione supplementare ma una combinazione espressiva nata da una differente logica costruttiva. [...] Colonne, pilastri, portici e ornamenti sono un tentativo di evocare la memoria attraverso la tradizione; l'uso di un codice riconosciuto dal creatore come dagli utilizzatori permette quindi l'associazione con il passato (Burkhardt 1988, p. 108).

Tornando al percorso del rito che struttura il progetto, un podio oratorio è disposto in asse con l'ingresso al di sotto di un baldacchino di pianta quadrata antistante la Cappella delle Preghiere, per accogliere le celebrazioni di commiato di personalità pubbliche. Gli spazi interni delle cappelle, con le loro forme contenute che possono infatti accogliere solo i pochi familiari, enfatizzano la dimensione privata del lutto che si combina con il progetto degli spazi esterni che consentono di accogliere un numero più consistente di persone, in caso di necessità.

Una serie di edifici adibiti a funzioni ritenute meno significative per il rito troveranno posto ai margini del sistema.

La ricerca mistica di un rapporto tra uomo e divinità è il fine ultimo dell'opera di Plečnik, che interpreta efficacemente in forma architettonica quel viaggio descritto da Rangon che «costituisce l'ultimo viaggio, forse una versione moderna degli antichi viaggi dei morti verso gli inferi» (Rangon 1986, p. 173).

“All’ombra de’ cipressi e dentro l’urne...”: il Memoriale di Kapor sull’isola di Rab di Edvard Ravnikar (1953)

Al giardino “di pietra” di Plečnik si giustappone il “paesaggio” del Memoriale che Edvard Ravnikar progetta sull’isola di Rab per commemorare l’eccidio del campo di concentramento per internati civili di guerra di Arbe. I due progetti, se analizzati congiuntamente, consentono in modo emblematico di fornire una sorta di archivio di forme dell’architettura funebre. Pur costruiti in differenti contesti¹², in risposta a diverse forme del rito¹³, condividono analoga ricerca di spiritualità e sospensione del tempo.

Ravnikar, allievo di Plečnik, eredita infatti dal maestro l’interesse per l’antico, congiuntamente al desiderio di trasformare il passato, e fondere le forme delle diverse civiltà in un nuovo linguaggio simbolico. Nel progetto del Memoriale, la ricerca di un alfabeto primordiale capace di radicale innovazione costruisce un vocabolario metaforico che allude alle origini dell’architettura. Piattaforme, colonne, muri, vie sacre e aperture sul paesaggio danno vita a un’armonia universale, «espressione simultanea di una molteplicità di significati trasmessi attraverso simboli» (Eliade 1948, n. 169), che si fanno espressione del sacro.

Tutto quel che non è direttamente consacrato da una ierofania, diventa sacro grazie alla sua partecipazione a un simbolo [...] Il simbolo non è importante solo perché prolunga una ierofania o le si sostituisce, ma anzitutto perché [...] rivela una realtà sacra o cosmologica che nessun'altra ‘manifestazione’ è capace di rivelare, [...] [attuando] la solidarietà permanente dell’uomo con la sacralità [...] [in] un ‘linguaggio’ accessibile a tutti i membri della comunità (Eliade 1948, n. 169,170).

Ravnikar realizza un’architettura che, evocando l’orrore di quel luogo, sublima la sua terribile storia attraverso il paesaggio, stimola i sensi e la mente, sfida il tempo e produce una continuità. Il suo progetto si fa eco di antiche memorie

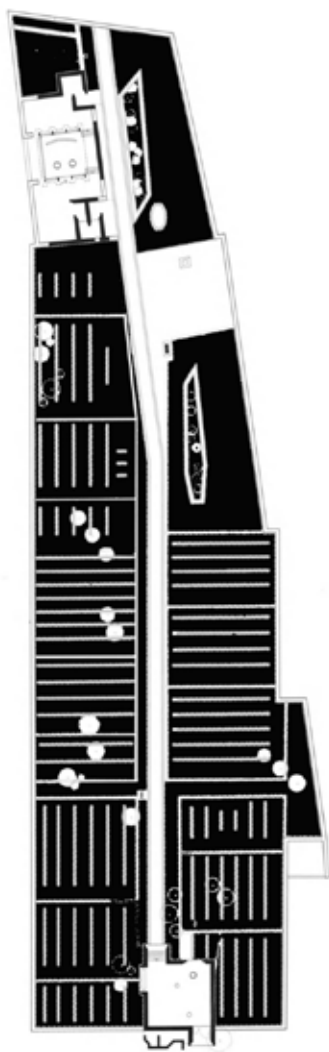


Fig. 8

Edvard Ravnikar, pianta del Memoriale di Kapor sull'isola di Rab, 1953. Rielaborazione disegno di Claudia Pirina.

**Fig. 9**

Edvard Ravnikar, immagini del Memoriale di Kampor sull'isola di Rab, 1953. Wikimedia Commons.

di tragici eventi, e contemporaneamente di elementi notevoli del paesaggio, come le strutture murarie a secco che suddividono le proprietà e i complessi archeologici disseminati nella regione.

Il sito è infatti delimitato da un recinto che riprende in altezza esattamente le misure dei muri a secco che punteggiano il territorio, costruendo una distanza tra il paesaggio esterno e un mondo interno che si articola in un percorso processionale che introduce la dimensione temporale nell'esperienza architettonica. Un raffinato sistema di scorci visivi attentamente controllati è ottenuto attraverso disassamenti, deviazioni e assialità negate, che generano una sensazione di straniamento. Asimmetria e percorsi diagonali simulano un andamento labirintico che, una volta varcata la soglia del portale metallico, conduce all'interno di una petrea stanza a cielo aperto abitata da rocchi di colonne spezzate e finestre sul paesaggio. Successivamente il percorso rituale si snoda per l'intera lunghezza del sito lungo una lastricata "via sacra" di antica memoria, per culminare, sull'angolo opposto, nell'altrettanto iconico spazio leggermente incassato realizzato al di sotto di una volta ribassata che allude all'archetipo di un antico «arcosolio popolato da animali domestici, bufali, fagiani e contadini» (Semerani 2010, p. 57). Questa sensibilità «per l'antichità che è un andare a ritroso, verso l'arcaico, il primordiale e verso la ricerca dei simboli originari» (Semerani 2010, p. 59) proietta il Memoriale in una dimensione atemporale che ingloba il paesaggio circostante nell'esperienza dell'osservatore. La struttura rituale produce meditativi spazi calmi e sereni in cui astrazione, monumentalità e forma pura si coniugano con la ricerca del simbolo, e del rapporto con l'architettura della tradizione e con il classico.

Tra la struttura ordinatrice centrale e il recinto, l'architetto dispone una serie di piattaforme leggermente terrazzate ad assecondare l'andamento della topografia, che accolgono le ordinate e ritmate file delle pietre tombali aggregate in forme allungate. Ancora una volta la disposizione secondo andamenti tra loro perpendicolari produce un ritmo alternato e armonico, in cui le linee orizzontali delle lapidi adagiate sul terreno si contrappongono ad alcune steli (obelischi) verticali e all'"architettura" allungata dei cipressi. Luce, ombra, proporzione, materiale e scala sono gli altri elementi utilizzati da Ravnikar per evocare reazioni emotive nell'osservatore.

Sebbene il Complesso commemorativo di Ravnikar a Rab contenga echi classici, l'intenzione non è mai stata quella di ancorare un riferimento a un particolare esempio, luogo o tempo. Al contrario, l'astrazione era il mezzo di questo architetto per distillare il passato, per fondere le fonti, per cercare una natura essenziale, una sorta di presente arcaico, eterno (Curtis 2009, p. 44).

Luoghi epifanici e forme simboliche ritornano in queste due opere, mostrando un altro tempo e un'altra modernità, e proiettando il lutto e la morte nel futuro e nell'azione¹⁴.

Note

¹ In quel momento coordinatore editoriale della rivista *Lotus International*.

² Nel ripercorre la storia dei luoghi di sepoltura, è chiaro come nuovi modelli compaiano in particolari condizioni di cambio di cultura (o di conoscenze scientifiche), che determinano quello scarto capace di innescare nuove risposte ad antichi e ancestrali quesiti. In tal senso, in Francia, lo smantellamento del più grande cimitero di Parigi nel cuore di Les Halles nel 1785 (il cimitero degli Innocenti) da un lato può essere considerato diretta espressione dell'acquisizione di nuove conoscenze medico-scientifiche che promuovono un allontanamento delle inumazioni dai centri urbani, dall'altro attiverà quel cambiamento che porterà all'emanazione dei 27 articoli del *Décret impérial sur les sépultures* di Napoleone del giugno 1804. Tale decreto, così come la sua successiva estensione al Regno d'Italia tramite l'*editto Della Polizia Medica* del settembre 1806, fornirà quelle precise indicazioni sulle nuove modalità di sepoltura che daranno luogo alla comparsa di un nuovo modello di luogo di sepoltura (il cimitero) che, seppur con modifiche, si perpetua ancor oggi.

³ «Nell'uso filosofico, termine corrispondente del gr. ἀνάμνησις, che nella terminologia platonica si distingue da μνήμη 'memoria'. Mentre la memoria sta (specialmente nel Teeteto) a indicare il serbatoio inconsapevole delle conoscenze in potenza, reminiscenza è l'atto che trasforma quel sapere dallo stato inconscio allo stato conscio. Su tale distinzione Platone imposta la sua teoria circa la conoscenza delle forme ideali da parte dell'anima. Essa è d'altronde mantenuta, anche dopo l'abbandono di questa teoria, da Aristotele, che alla distinzione dei due concetti dedicò il breve trattato Περὶ μνήμης καὶ ἀναμνήσεως (*Sulla memoria e la reminiscenza*)». Da Enciclopedia Treccani [online] Disponibile a: <<https://www.treccani.it/enciclopedia/reminiscenza>> [Ultimo accesso novembre 2021].

⁴ Si fa riferimento al testo contenuto nello schizzo di Le Corbusier in *Vers un'architecture*.

⁵ Successivamente luogo di sepoltura di personalità straniere e illustri.

⁶ Come nel caso della tomba di Cecilia Metella.

⁷ O degli Addii, o di Tutti i Santi.

⁸ Il primo progetto sarà redatto nel 1936, e successivamente modificato nella versione definitiva che sarà realizzata per parti, incorporando una parte di terreno che, solo in tempi più recenti, sarà acquisito dal cimitero. La condizione attuale stravolge in parte l'assetto di alcuni spazi aperti progettati da Plečnik per adattarli all'inserimento di una nuova chiesa.

⁹ Finanche al disegno delle divise del personale addetto al rito.

¹⁰ Le immagini dei propilei di Žale, insieme a quelle di alcune cappelle, sono appuntate dallo stesso Plečnik a corredo del suo testo teorico *Architectura perennis* all'interno del quale si occupa di offrire una personale lettura dell'architettura della tradizione che precede l'esposizione della sua teoria sul rapporto tra *Philosophia perennis* e *Ars perennis*.

¹¹ Dedicate ai santi protettori delle singole parrocchie della città.

¹² Alla città di Lubiana si contrappone il paesaggio mediterraneo della piccola isola di Rab.

¹³ Luogo espressamente dedicato al commiato (autonomo rispetto al cimitero) nel caso di Plečnik, mentre spazio del ricordo e tumulazione per Ravnikar.

¹⁴ Secondo le teorie di Michel Guiomar è la categoria del lugubre ad avere tale capacità, come esposto in Guiomar M. (1967) – *Principes d'une esthétique de la mort*. Librairie José Corti, Paris.

Bibliografia

- ACHLEITNER F., CURTIS W.J.R., KURRENT F., PODRECCA B., SEMERANI L. e VODOPIVEC A. (2010) – *Edvard Ravnikar. Architect and Teacher*. SpringerWien-NewYork, Wien.
- AA.VV. (1988) – *Jože Plečnik. Architetto. 1872-1957*. Centre Pompidou CCI, Parigi. Catalogo della mostra tenuta alla Scuola Grande San Giovanni Evangelista, Venezia 12 novembre – 17 dicembre 1988.
- BERTOLACCINI L. (2001) – “Žale: il Giardino degli Addii. Il cimitero di Jože Plečnik a Lubiana (1935-1940)”. I Servizi Funerari, 2, 61-64.
- BRICOLO F. (2008) – “Il paesaggio della memoria. Edvard Ravnikar, Bogdan Bogdanović: luoghi e architetture celebrative nel territorio della ex Jugoslavia”. In: C. Quintelli (a cura di), *Documenti del Festival dell'Architettura 4 2007-2008*. Parma, Reggio Emilia, Modena, Parma, 44-61.
- BURKHARDT F. (1988) – “Moderno, postmoderno: una questione di etica? Riflessioni sul valore morale nell'opera di Jože Plečnik”. In: Aa.Vv., *Jože Plečnik. Architetto. 1872-1957*, op. cit., 103-112.
- CAPOZZI R. e PIRINA C. (2021) – *Forme del rito, forme dell'architettura*. FAMagazine International call for papers 57.
- CORNOLDI A. (1996) – “La Colonna centrale come archetipo. Significati, figure, temi”. Archint. Architettura, intersezioni, 4, 94-105.
- CORTESI I. (2001) – “Memorial di Kampor. Isola di Rab. Edvard Ravnikar”. Area, 56, 6-17.
- CURTIS W.J.R. (2009) – “Abstraction and Representation; The Memorial Complex at Kampor, on the Island of Rab (1952-53) by Edvard Ravnikar”. In: F. Achleitner, W.J.R. Curtis, F. Kurrent, B. Podrecca, L. Semerani e A. Vodopivec, op. cit., 33-50.
- CURTIS W.J.R. (2010) – “Preface. Overlapping Territories: On Situating Edvard Ravnikar”. In: F. Achleitner, W.J.R. Curtis, F. Kurrent, B. Podrecca, L. Semerani e A. Vodopivec, op. cit., 7-10.
- ELIADE M. (1948) – *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris.
- FERLENGA A. e POLANO S. (1990) – *Joze Plečnik. Progetti e città*. Electa, Milano.
- FRANCIOSINI L. (2016) – “Voci nel silenzio: paesaggio e memoria”. In: L. Franciosini e C. Casadei (a cura di), *Architettura e Patrimonio: progettare in un paese antico*. Mancosu, 80-101.
- GIEDION S. (1965) – *L'eterno presente. Le origini dell'arte*. Feltrinelli, Milano.
- GIEDION S. (1969) – *L'eterno presente. Le origini dell'architettura*. Feltrinelli, Milano.
- GUIOMAR M. (1967) – *Principes d'une esthétique de la mort*. Librairie José Corti, Paris.
- KREČIČ P. (1993) – *Plečnik. Lettura delle forme*. Jaca Book, Milano.
- LATINI L. (1994) – *Cimiteri e giardini. Città e paesaggi funerari d'occidente*. Alinea, Firenze.
- MUGNAI F. (2017) – *La costruzione della memoria*. Libria, Melfi.
- PARMIGGIANI C. (1995) – *Stella sangue spirito*. Nuova Pratiche, Parma.
- PARMIGGIANI C. (2010) – *Una fede in niente ma totale*. In: A. Cortellessa (a cura di), Le Lettere, Firenze.
- PLEČNIK J., STELE F. e TRSTENJAK A. (1941) – *Architectura perennis*. Mestna občina ljubljanska, Ljubljana.
- POZZETTO M. (1983) – “Žale: obitorio giardino. Jože Plečnik, Lubiana 1938-1940”. Lotus International, 38, 107-111.
- PRELOVSEK D. (2005) – *Josef Plecnik 1872-1957*. Electa, Milano.
- PRELOVŠEK D., VAUPOTIČ N., RAKOVEC A., LAZARINI F. e BOYD WHYTE I. (a cura di) (2017) – *Jože Plečnik. Arhitektura večnosti. Teme, metamorfoze, ideje*. Založba ZRC, Ljubljana.
- RAGON M. (1986) – *Lo spazio della morte: saggio sull'architettura, la decorazione*

e l'urbanistica funeraria. Guida, Napoli.

RAVNIKAR E. (1955) – “Traditional Architecture in Yugoslavia”. In: F. Achleitner, W.J.R. Curtis, F. Kurrent, B. Podrecca, L. Semerani e A. Vodopivec, op. cit., 282-284. (Originariamente pubblicato nel 1955. “Primitivna arhitektura v Jugoslaviji - Mojster gradbeništva, Primitive architecture in Yugoslavia”. The Master of Construction, 136-139).

RAVNIKAR E. (1955) – “Le Corbusier (1887- 1965)”. In: F. Achleitner, W.J.R. Curtis, F. Kurrent, B. Podrecca, L. Semerani e A. Vodopivec, op. cit., 310-313. (Originariamente pubblicato nel 1965. “Le Corbusier (1887- 1965)”. Naši razgledi XIV, Ljubljana, 11 September 1965, 17, page 354-355).

RAVNIKAR E. (1964) – “Architecture, Sculpture and Painting”. In: F. Achleitner, W.J.R. Curtis, F. Kurrent, B. Podrecca, L. Semerani e A. Vodopivec, op. cit., 295-309. (Originariamente pubblicato nel 1964. “Architecture, Sculpture and Painting”. Sinteza, Ljubljana, 1, 2-15).

RAVNIKAR E. (1982) – “The Vitality of Plečnik's Neo-Classicism”. In: F. Achleitner, W.J.R. Curtis, F. Kurrent, B. Podrecca, L. Semerani e A. Vodopivec, op. cit., 325-332. (Originariamente pubblicato nel 1982. “The Vitality of Plečnik's Neo-Classicism”. AB, Ljubljana, 62/63, 3 -7).

SEMERANI L. (a cura di) (2006) – *Memoria, ascesi, rivoluzione. Studi sulla rappresentazione simbolica in architettura*. Marsilio, Venezia.

SEMERANI L. (2010) – “Archaic, i.e. Modern”. In: F. Achleitner, W.J.R. Curtis, F. Kurrent, B. Podrecca, L. Semerani e A. Vodopivec, op.cit., 57-60.

TEYSSOT G. (1983) “Frammenti per un discorso funebre. L'architettura come lavoro di lutto”. Lotus International, 38, 5-17.

VALENA T. (2018) – “Plečnik's Ljubljana als humanistischer Stadtumbau”. #7 Dialog, 45-61.

(1983) “Lotus funebre”. Lotus International, 38.

(1996) “Jože Plečnik. Architecte de la démocratie”. L'architecture d'Aujourd'hui, 305, 48-97.

Claudia Pirina architetto, ricercatrice in Composizione Architettonica all'Università di Udine è membro del Comitato scientifico del Dottorato in Architettura, città e design (ambito di ricerca Composizione architettonica) dell'Università luav di Venezia. Si è laureata con lode a Venezia, con periodi di studio a Lisbona, Coimbra, Liegi, Madrid. È dottore di ricerca presso l'Università luav di Venezia dove ha svolto attività di ricerca e didattica. È stata docente a contratto anche presso l'Università di Parma e visiting research alla FAUP di Porto. Partecipa a convegni e workshop, e organizza seminari e mostre. Tra i temi di ricerca: l'archeologia, i maestri dell'architettura spagnola, il rapporto tra architettura e arti, i paesaggi teatro della prima guerra mondiale. Partecipa al Comitato per il Centenario della GG dell'Università di Padova e al progetto culturale del Comune di Padova per le celebrazioni del Centenario della GG. È co-curatrice del Memoriale Veneto di Montebelluna (MEVE). All'attività universitaria ha affiancato la pratica professionale partecipando a concorsi di progettazione, vincendo premi e menzioni, e fondando con Pietro Ferrara lo studio CPF architetti. Nel 2018 ottiene l'abilitazione.

José Ignacio Linazasoro
Su Valdemaqueda. Progettare uno spazio sacro

Abstract

La Chiesa di San Lorenzo di Valdemaqueda si trova a 65 km da Madrid, nella Sierra de Guadarrama a 20 km dall'Escorial. Progettata e costruita tra il 1997 e il 2001, è un'opera piccola ma intensa. In questo breve saggio si descrive la genesi dell'opera e del mondo di riferimenti antichi e contemporanei utilizzati durante le fasi del progetto o rinvenuti successivamente alla realizzazione.

Alcuni dispositivi architettonici utilizzati sono descritti perché riconosciuti come capaci di conferire allo spazio massima intensità con il minor numero di mezzi possibile: la modulazione della luce e la conformazione dello spazio attraverso un attento controllo della sua struttura.

Parole Chiave

Spazio sacro — Memoria — Luce — Materia — Romanico

Quando ricevetti l'incarico di progettare la Chiesa di Valdemaqueda, la prima cosa alla quale pensai fu il carattere che avrebbe dovuto avere uno spazio sacro visto con occhi moderni.

Fin da quando ero molto giovane avrei voluto progettare una chiesa, un tempio. Le mie prime esperienze architettoniche furono piccole chiese romaniche e pre-romaniche per le quali ero stato attratto dalla loro grandezza e dalla loro luce misteriosa e profonda.

Mi sembrava allora che quegli spazi sacri fossero più attuali, più vicini delle imponenti cattedrali gotiche o delle scenografiche chiese barocche. La stessa espressione misteriosa l'ho potuta verificare molto più tardi nell'opera di architetti moderni come Le Corbusier, Lewerentz o Van der Laan, nelle loro chiese tenuemente illuminate, nei loro riferimenti atavici e nelle loro costruzioni nude.

All'ideazione del progetto di Valdemaqueda decisi fin dall'inizio di evitare ogni tipo di spettacolarizzazione, di luce chiara e di qualsiasi tipo di ornamento. Anche di qualsiasi espressività basata sull'esibizione spaziale o tecnologica.

Volevo progettare un interno, innanzitutto un interno, come lo erano, in definitiva, quelle cappelle romaniche rurali, caricate di mistero, di espressività dell'ineffabile, del Dio nascosto di Pascal.

Dovevo progettare uno spazio piccolo, in un ambiente rurale, lontano dai centri urbani. Un luogo montuoso nella Sierra de Guadarrama che divide i due altipiani di Castiglia. Una regione della Penisola iberica il cui carattere è sempre identificato dalla sua austerità e dalla sua tendenza al misticismo. Un luogo, quindi, adatto a un'esperienza di questo tipo.

**Fig. 1**

José Ignacio Linazasoro, Chiesa di San Lorenzo, Valdemaqueda. Lo spazio interno. Foto di José Ignacio Linazasoro.

**Fig. 2**

La ermita de San Baudelio de Berlanga, Caltojar, XI secolo.

Decisi fin dall'inizio di conferire allo spazio la massima intensità con il minor numero di mezzi possibile, come era sempre stato fatto in Castiglia nelle sue piccole costruzioni sacre, nei suoi monasteri e conventi.

Mi interessava inoltre, come in quelle piccole chiese mozarabiche preromane a cui ho fatto riferimento, che l'accesso avvenisse sempre lateralmente, mai dall'asse della navata principale, generando così un percorso interno più complesso e meno diretto verso l'altare. Ricordavo le chiese di San Miguel de Escalada, o Santiago de Penalba, sempre in luoghi nascosti e remoti nella profonda Castiglia. Ma soprattutto pensavo a San Baudelio de Berlanga, a quello spazio unico presieduto da un'unica maestosa colonna a forma di palma che occupa il centro dello spazio. Anche lì, per raggiungere l'altare attraverso l'oscurità, bisogna girare di 90°. Uno spazio illuminato solo da due finestre, unico e meraviglioso che ho sempre cercato di imitare, pur senza riuscirci affatto. Tutta quella somma di sensazioni si affollava nella mia memoria fin dall'antichità, anche se in quel momento si era rafforzata con nuovi riferimenti che avevo ricevuto visitando Ronchamp o San Pietro a Klippan. Lì avevo sentito, nonostante il tempo che era passato tra quegli edifici e quelli che conservavo nella mia memoria, lo stesso mondo di sensazioni, come se tra queste nuove esperienze e i miei ricordi ci fosse stato un salto temporale; verso le mie prime esperienze che, insomma, erano le più profonde, nonostante la conoscenza, poi accumulata, delle opere dei grandi maestri antichi o moderni. Ricordo il Natale del 1997, facendo schizzi in continuazione, quasi ossessivamente, perché mi sembrava di trovarmi di fronte alla possibilità unica di sintetizzare in un solo spazio, quasi estremo, i miei desideri più profondi. Disegnavo e disegnavo, realizzando anche piccoli modelli nel tentativo di sintetizzare esperienze che venivano da lontano, ma che solo allora vedevano la possibilità di concretizzarsi.



Già pensavo, e continuo a pensare, che la luce è il materiale fondamentale per comporre uno spazio e che nello spazio sacro si trasforma anche in elemento simbolico. Attraverso la luce si trasmette un modo di sentire lo spazio attraverso connotazioni simboliche.

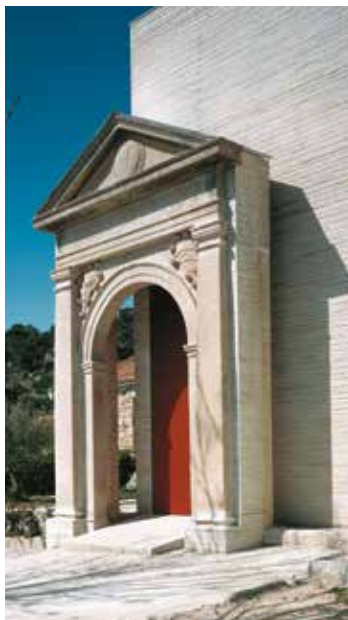
Credo ancora, come allora, che il nostro sentimento dello spazio sacro non sia vicino a quello dell'età gotica, con la sua stabilità, con la sicurezza di abitare nel paradiso figurativo che trasmettono le vetrate delle cattedrali, né allo spazio razionale, sereno, tipico del Rinascimento, del Redentore di Palladio. Ma nemmeno a Reims, nella *douce France*, o nella ricca Venezia, ma in Castiglia.

Ecco perché continuavo a pensare al romanico, ai suoi spazi densi, oscuri, misteriosi, debolmente illuminati. Era anche la mia prima esperienza dello spazio sacro, quella che avevo vissuto nelle mie escursioni giovanili attraverso le terre di Navarra o Castiglia.

In un tempo di miscredenza, di incertezza come il presente, la luce del romanico esprime anche quei sentimenti, quei dubbi di fronte all'ineffabile. Lo stesso che si prova a Santa Anna a Düren di Rudolf Schwarz o a San Pietro a Klippan di Sigurd Lewerentz.

La penombra di un interno in mezzo al luminoso altopiano castigliano evoca una sensazione di vuoto, ma allo stesso tempo ci permette di vivere l'anelito alla Totalità di cui parla Miguel de Unamuno.

E la luce è il veicolo attraverso il quale si sperimenta questo desiderio. Se non controlliamo la luce, se non teniamo conto della sua capacità evocativa, ogni spazio risulta anodino. Ma nel caso dello spazio sacro è importante nascondere la sua fonte, in modo che lo spazio sia autonomo dal mondo esterno.



A partire dalla luce riflessa, si possono evidenziare tutti gli elementi che compongono lo spazio architettonico, come la struttura o la costruzione. Tuttavia, sono sempre fuggiti, in tutti i miei progetti, dall'ingiustificata esibizione strutturale, ma allo stesso tempo ho sempre pensato che nella struttura, nella costruzione, ci fosse l'origine, il principio dell'architettura. Non sono mai stato interessato agli "spazi scultorei" di molte chiese moderne, tanto meno a quelli che si presentano come una esibizione strutturale. Come ha affermato Van der Laan, nell'atto di sollevare una pietra in verticale, è simboleggiata la presenza umana nel Cosmo. È il trionfo della ragione sull'inesorabilità della Natura.

La costruzione suscita dalla sua origine un'idea di sovrapposizione di elementi. Per costruire un riparo, una casa e il tempio, simbolicamente la casa degli dèi, è necessaria la formazione di una struttura trilitica. Una struttura che è presente a Valdemaqueda nella sua versione più atavica, più primitiva: la chiesa di Valdemaqueda è soprattutto una casa, uno spazio abitativo, l'idea stessa di casa.

Per questo la struttura non viene trattata qui come qualcosa di semplicemente funzionale, un supporto, ma come un principio di sovrapposizione di elementi. Attraverso questa sovrabbondanza di elementi si evoca una sovrabbondanza che appartiene al mondo dell'architettura: colonnati, architravi che rimandano ad un'origine tettonica ma che la superano moltiplicandosi, rendendosi costruttivamente superflui.

A Valdemaqueda, oltre a sovrapporsi tra loro, formando un'intelaiatura bidirezionale, le travi in calcestruzzo – che simulano vecchie travi in legno pietrificate dall'azione del tempo – sono anche sovrapposte ad altre travi in legno, suggerendo così un'operazione "successiva".



Figg. 3 a-b-c-d-e-f-g

José Ignacio Linazasoro, Chiesa di San Lorenzo, Valdemaqueda.
Foto di Javier Azurmendi

Una storia apocrifa, inventata, ma necessaria per introdurre simbolicamente lo scorrere del tempo.

Un unico pilastro, forse superfluo e ripetitivo costruttivamente, anche se non spazialmente, ordina e dirige lo spazio interno, dividendolo e, in un certo senso, moltiplicandolo.

È un'altra manifestazione della sovrabbondanza dell'architettura.

La luce mette in risalto l'intera struttura, ponendola in controluce e illuminando solo le pareti. Queste sono immerse in una luce la cui origine rimane nascosta, a meno che non si guardi sotto i lucernari, vicino alle pareti.

Uno spazio sacro deve essere prima di tutto uno spazio senza tempo.

Ho un rifiuto particolare per le chiese che pretendono di essere moderne. L'attualità non appartiene allo spazio sacro.

Nella configurazione di quell'atemporalità, le tracce ci permettono di esprimere l'usura che il passare del tempo produce.

Ecco perché le pareti interne dell'unica navata a Valdemaqueda – o forse due navate divise da un unico pilastro? – hanno una consistenza ruvida, derivante da un rivestimento leggero, quasi trasparente, sul mattone con cui sono costruiti.

E le travi in cemento, in quanto materiale assimilabile a una pietra consumata dal tempo che si riflette nell'impronta del cassero, hanno anche quella stessa ruvidità, quella stessa nudità delle pareti, come se mancassero di un rivestimento. Una forma di "non finito" espressione di atemporalità, di permanenza, come quella vista nelle colonne di Selinunte prive di un vecchio rivestimento, ma ancora in piedi.

Atemporalità intesa prima come memoria che come assenza dell'azione del tempo. Un'idea che ci riporta al romanico, alle sue pareti nude che hanno perso antichi dipinti murali. Ricordo ora l'interno della chiesa di Giornico in Ticino e come Peter Märkli ne ha assorbito l'atmosfera nel vicino, bellissimo e arcaico Museo La Congiunta.

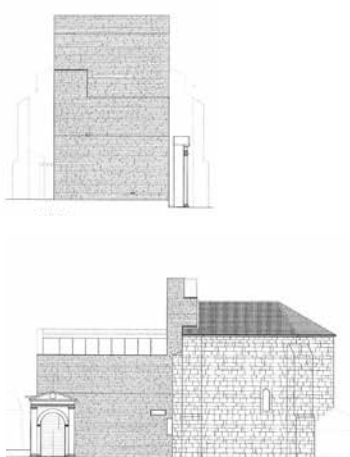
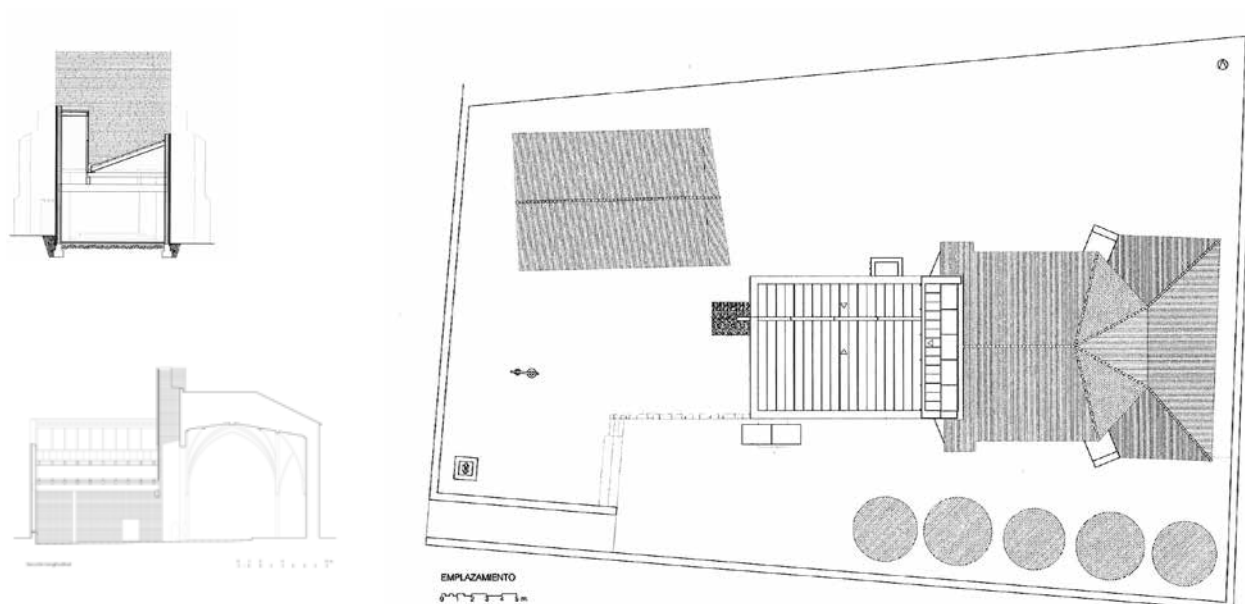
A questa densità di rimandi, concentrati in uno spazio ristretto, come avviene ancora più intensamente a San Baudelio de Berlanga, a Valdemaqueda si aggiunge la convivenza del nuovo con una preesistenza reale, con una permanenza: quella della vecchia abside dell'originaria chiesa scomparsa. In questo caso è stato proposto un esercizio al limite del paradossale, tra armonia e contrasto.

Questa abside è gotica, ma di un gotico rurale, di architettura muraria, più romanica che gotica: nessuna leggerezza, nessuna trasparenza, chiusa da muri di pietra e con un'unica finestra laterale, ancora romanica.

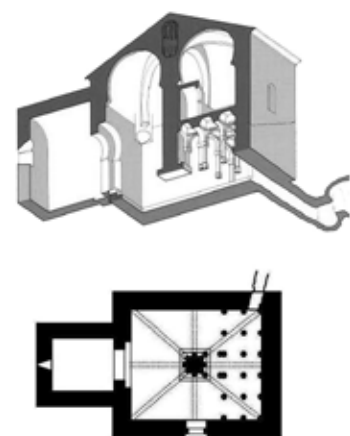
Con il mio progetto ho anche cercato di rispondere a questa architettura attraverso un arcaismo ancora più grande: niente volte, niente altezze, una costruzione ancora più bassa, primitiva, più arcaica. Il nuovo era allora più vecchio, più atavico.

Ricordavo anche, facendo questo tipo di riflessioni, come il rapporto tra nuovo e preesistente si produca in alcune costruzioni che non hanno mai finito per sostituirsi ad altre e che ora restano come due elementi incompleti, uno accanto all'altro. È il caso della Cattedrale di Plasencia in Estremadura o delle due cattedrali di Beauvais, sempre la parte nuova più alta della vecchia.

Qualcosa di simile accade a Valdemaqueda, solo che la parte vecchia è più alta di quella nuova, più "moderna" di quella ora aggiunta. Il vecchio risulta ora essere l'antico e il nuovo l'arcaico.

**Figg. 4 a-b-c-d-e-f**

José Ignacio Linazasoro, Chiesa di San Lorenzo, Valdemaqueda. Planimetria ed alzati.

**Figg. 5 a-b**

La ermita de San Baudelio de Berlanga, Caltojar, XI secolo. Spaccato assonometrico e pianta.

Bramante, che a Santa Maria delle Grazie trovò una situazione simile, riuscì a realizzare una nuova unità tra l'oscura chiesa gotica originaria e la rotonda illuminata aggiunta.

A Valdemaqueda si è voluto porre l'accento sul punto di incontro, attraverso il lucernario più alto che unifica e, al tempo stesso, separa i due corpi della chiesa, tra i quali si stabilisce, allo stesso tempo, una continuità, attraverso un comune rivestimento delle pareti.

L'abside rappresenta la conclusione del percorso attraverso la chiesa, dalla porta laterale e lì la semplice ma bella pala rinascimentale segna la fine di un percorso che viene enfatizzato attraverso un pavimento leggermente degradante verso l'altare.

Nel muro dell'ampliamento viene aperta una nuova finestra attraverso la quale penetra una luce radente che si riflette in una cornice di legno. Questa finestra risponde, dalla modernità, all'antica finestra romanica dell'abside. Il confessionale, aperto sul muro opposto, a nord, riceve una fredda luce zenitale che contrasta con quella proveniente dai lucernari da cui vengono illuminate le pareti.

Un'altra finestra, in questo caso una finestra piccola, l'unica da cui si vede lo spazio esterno, illumina l'acquasantiera, una pietra di granito levigato. La finestra simula una stella nel mezzo di un luogo in penombra.

All'esterno la chiesa è monolitica, austera e mono-materica. Non c'è nulla che riveli il suo spazio interno. Pensavo anche qui a San Baudelio, alla sua austerità così castigliana, così simile all'esterno ai marabutti musulmani. Come lì, solo una porta, nel nostro caso rinascimentale, recuperata dalla vecchia chiesa scomparsa, interrompe la continuità del muro. Porta che si separa, però, dallo stesso muro, come se si trattasse di un reperto archeologico ricostruito come costruzione autonoma.

Il muro litico è costituito da pezzi di pietra stretti e allungati di diversi spessori e diverse trame per conferire vivacità e ridurre la monotonia. In tal modo il muro si armonizza anche con il vecchio muro dell'abside, consumato e usurato dal tempo. In lontananza, la sagoma del nuovo tempio risalta per il profilo che le conferiscono i lucernari.

Un'ultima riflessione nasce ancora, ora a posteriori, ovvero dall'analisi dell'edificio finito, dal risultato dell'iter progettuale.



Ritengo, in questo senso, che la caratteristica che meglio definisce la chiesa sia il contrasto tra l'opacità e la semplicità dell'esterno – se si prescinde dalla volumetria ottenuta dai lucernari – e lo spazio interno complesso e frammentato. Quest'ultimo costituito da pozzi di luce e dalla struttura. Frammentazione applicabile sia al piano orizzontale che al piano verticale, ovvero sia in pianta che in sezione. Con tutto ciò si produce all'interno una certa discontinuità spaziale grazie alla struttura che divide la navata in spazi stretti e molto verticali – i lucernari – e uno spazio basso e fioco.

Oltre a tutto ciò, è da evidenziare il percorso ortogonale all'altare, a partire dalla porta di accesso.

Mentre scrivo queste righe, rileggendo un vecchio libro di Fernando Chueca (*Invariantes castizos de la arquitectura española*), la cui prima edizione risale al 1947, trovo che, secondo il suo autore, tutte queste caratteristiche spaziali siano tipiche di molte architetture tipicamente spagnole derivate dalla tradizione ispano-musulmana. In effetti, avevo già fatto riferimento in questo scritto al mio interesse, fin dalla giovinezza, per San Baudelio de Berlanga o Santiago de Peñalba, entrambe chiese mozarabiche. Ma ora, seguendo Chueca, potrei citare anche tra tanti altri, sia per la frammentazione che per la luce: l'Oratorio del Partal nell'Alhambra o la meravigliosa e minuscola chiesa paleocristiana di Santa Cristina a Lena, situata nelle montagne delle Asturie.

Dico tutto questo perché mette in discussione la possibile influenza su questa chiesa del mondo nordico e, nello specifico, delle chiese di Lewerentz, più specificamente della chiesa di Klippan, e non perché mi interessi ora negare questa possibile influenza – di fatto io mi ritengo un grande estimatore dell'opera del maestro svedese – ma perché i fatti ci rimandano ad un altro tipo di valori architettonici.

Evidenziamo due differenze fondamentali: né la luce di Valdemaqueda né il suo spazio frammentato – «quantico», direbbe Chueca – hanno a che fare con la «luce nera», né con l'unità e la continuità spaziale di Klippan. Il pilastro unico in Klippan centralizza lo spazio, mentre in Valdemaqueda lo divide. È curioso che fino a questo momento, fino alla rilettura di questo libro raro e, in un certo senso, magistrale, non mi fossi accorto di tutto questo. Sicuramente perché Valdemaqueda è un progetto molto personale, autobiografico e intuitivo e i riferimenti sono apparsi durante tutto il processo progettuale senza essere stati volutamente ricercati.

Figg. 6 a-b-c

José Ignacio Linazasoro, Chiesa di San Lorenzo, Valdemaqueda. Pianta e disegni tecnici.

C'è però un bel testo, molto sintetico e preciso: quello di Francesco Venezia, pubblicato per *Casabella* nel 2002, poco dopo la costruzione della chiesa, che sembra confermare queste impressioni. Venezia ha visitato Valdemaqueda con me e poco dopo ha scritto l'articolo. Nel suo articolo, tra le altre cose, si parla di luce e del paesaggio castigliano.

Per tutto questo mi pongo infine la seguente domanda: Valdemaqueda non è in fondo una cappella profondamente castigliana, un esempio di architettura che, essenzialmente, esprime un insieme di riferimenti che riemergono quasi sempre nei miei progetti?

* Traduzione dallo spagnolo di Claudia Sansò.

José Ignacio Linazasoro (San Sebastián, Guipúzcoa 1947) è un architetto spagnolo che lavora con base a Madrid. Laureato nel 1972 alla Facoltà di Architettura di Barcellona (ETSAB), dove ha conseguito anche il titolo di dottore di ricerca nel 1980. Nel 1977 inizia la sua carriera accademica alla ETSA di San Sebastian. Tra il 1983 e il 1988 è Professore di Progettazione Architettonica alla ETSA di Valladolid. Attualmente è titolare del medesimo insegnamento alla Escuela de Arquitectura de Madrid e svolge lezioni in qualità di Visiting Professor in diverse università internazionali. Dal 2005 Linazasoro collabora con Ricardo Sánchez, con il quale fonda, nel 2011, lo studio Linazasoro&Sánchez Arquitectura SLP. Tra i principali progetti di Linazasoro si ricordano: Ikastola a Fuenterrabia (1974-1978); il complesso abitativo a Mendigorria (Navarra, 1978-1980); la ricostruzione della Chiesa di Santa Cruz (1985-1988); la Biblioteca Universitaria della UNED (1989-1993) e la Facoltà di Economia a Madrid (1991-2003). Le opere di Linazasoro hanno ottenuto numerosi riconoscimenti nazionali ed internazionali.

Francesco Venezia
Transitus*

Abstract

Francesco Venezia descrive laconicamente il progetto del doppio ipogeo della Cattedrale di Caserta. L'architetto ci guida attraverso un percorso di discesa e ascesa accompagnati dal ritmo d'ombra, luce, penombra.

Parole Chiave

Architettura — Scavo — Luce

Dominante, in principio, un'idea di circolazione e di circolarità: la doppia discesa, sui lati del Presbiterio, all'ombra solida del primo Ipogeo; da qui, per la Cripta cavata nella fondazione del Tempio, la discesa ulteriore verso la luce solo annunciata, oltre la piegatura del percorso; lo sbocco nel secondo Ipogeo a conquista di più luce; la risalita alla luce piena del giardino postico e alla penombra del minuscolo ambiente che lo conclude in posizione elevata; da qui, infine, la riconquista della concavità del Presbiterio all'inizio abbandonato, ma dal fondo dell'Abside, alle spalle del corpo distaccato dell'Altare maggiore; e, aggirato l'ostacolo, sorpresa della prospettiva in controcampo dell'Aula con le sue colonne giganti in fuga verso la porta. L'architettura, al percorrerla, si rivela ritmo d'ombra, luce, penombra.

Il primo Ipogeo, al di sotto del Presbiterio, presenta una sezione 'siracusana' che è ricordo lontano di una discesa nel profondo delle latomie di quella città: due superfici rigonfie scrimate da una traversa.

L'Ipogeo è anche "deposito". Accoglie e raduna cose che erano disperse nell'Ager. Due fusti infranti di colonne e un rilievo sepolcrale con i volti sfigurati, forse, da ruote di carri che transitavano in quel campo, sono stati raccolti, trasportati e ricomposti in un ambito dove la natura stessa dei materiali — il calcestruzzo eroso delle pareti, il getto cementizio del suolo — mettono in opera un'idea accessoria di azione del tempo.

Al centro, l'arca in acciaio nero, poggiata su di un fusto che erompe dal suolo, dischiude appena le ante a svelarci il suo contenuto: una formella di creta sulla quale è incisa la croce. Una croce che è istantaneità di un gesto, che ha la stessa iconicità elementare di quella croce tracciata nel segreto del *cubiculum* di una *domus*, o di quella incisa sulle pareti di una Catacomba, ai primordi del Cristianesimo.

Figg. 1-10

Le fotografie che accompagnano il testo sono state realizzate da Mario Ferrara nel gennaio del 2021.







Simbolico annuncio dell'affermazione della nuova fede sulle rovine del mondo pagano.

Una sezione "cumana" — persistente il ricordo dell'Antro della Sibilla — definisce lo spazio della Cripta cordonata che discende piegando verso il secondo Ipogeo. Qui la materia si fa brutale: di pietrame incerto le pareti, di cocciopesto il suolo.

La Cripta, piegando a sinistra, sbocca infine nel secondo Ipogeo. Qui è una sezione "romana" a definire lo spazio. Spazio voltato quasi di Aula termale, con una doppia teoria di loculi sulle pareti longitudinali, ritmata da eleganti lesene ioniche. Una decisione significativa: mettere in vista l'interno del pozzo centrale, lasciando "cadere" sul fondo ferroso la lapide che ne sigillava la bocca — da sempre, terribile l'immagine di una sepoltura scoperciata. Nella parete di fondo un varco altissimo, da cui scende un torrente di luce, è transito per la risalita verso l'esterno. Un giardino strettissimo, serrato tra muri, ci accoglie allo smonto della scalinata. Si ripresenta qui il gioco per frammenti: il frammento gigante composto di lastroni di marmi diversi sottratti al lungo tempo dell'abbandono in un deposito all'aperto; i frammenti di mensole che reggono i travi di una doppia pergola, la coloritura dei travetti cambiando nei due sensi. Un giardino "archeologico", che si conclude in un minuscolo spazio di riposo, di lettura, di riflessione, una *diaeta*.



* VENEZIA F (2014), *Nel profondo della cattedrale*, Libria, Melfi.

Si ringraziano l'autore e l'editore per aver concesso la pubblicazione del testo.

Francesco Venezia (Lauro, Avellino 1944) architetto raffinato e sensibile, occupa un posto di primissimo piano tra i progettisti che operano nel panorama internazionale. È stato ordinario di Composizione architettonica presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Ha insegnato in diverse università in Europa e negli Stati Uniti. Le sue opere hanno ricevuto diversi riconoscimenti e sono state pubblicate, come i suoi scritti, dalle principali riviste internazionali. Tra le pubblicazioni che raccolgono suoi studi, vi sono *La Torre d'Ombre o l'architettura delle apparenze reali* (1978), *Francesco Venezia* (1989), *Scritti brevi Napoli* (1990), "Korean Architects", 8, 1995, *Architetture in Sicilia 1980-1993*, (1993), *Francesco Venezia. Le idee e le occasioni* (2006), *Nel profondo della cattedrale*, (2014). Vive ed ha studio professionale a Napoli.

Mario Ferrara

La fotografia come esperienza.

La luce come guida nello spazio dell'architettura

Abstract

Il breve testo è scritto a corredo della sequenza fotografica realizzata per il progetto del doppio ipogeo della Cattedrale di Caserta di Francesco Venezia inserite nel contributo precedente.

Parole Chiave

Francesco Venezia — Cattedrale di Caserta — Luce

Se la fotografia è l'esito di un incontro tra autore ed architettura, allora la luce, essenza della fotografia, è guida necessaria per compiere l'esperienza dell'architettura.

Leggere con lo sguardo il progetto del doppio ipogeo della Cattedrale di Caserta di Francesco Venezia, significa incontrare la luce e inevitabilmente farsi guidare da essa.

L'incontro con il primo spazio è raffinato: la *tenda dell'accoglienza* si rivela allo sguardo nel percorso della scala che conduce al primo ipogeo, tempo necessario alla retina di adeguarsi all'atmosfera del luogo di preghiera. La luce dalla *teca dell'alleanza* invita ad avvicinarsi; il tempo dello stare completa la familiarità con lo spazio, le cose e la materia.

La soglia cavata nel tufo mediante una sezione umana richiama nell'attraversarla il rito del passaggio.

In fondo la luce conduce al luogo della morte, ossimoro teologico messo in scena dall'architettura del secondo ipogeo.

Da qui la luce naturale ci guida all'apertura che conduce allo spazio esterno: "dolce è la luce e agli occhi piace vedere il sole" (Qohelet, Ecclesiaste 11-7).

Mario Ferrara (Caserta 1972) si è laureato in architettura alla Federico II di Napoli e ha concluso il master "La rappresentazione fotografica dell'architettura e dell'ambiente" presso la Sapienza di Roma. PhD in Architettura, il suo ambito di ricerca riguarda l'utilizzo della fotografia come strumento di rappresentazione dello spazio dell'architettura e del paesaggio. Si divide tra l'attività professionale relativa alla fotografia di architettura e l'insegnamento della fotografia; ha al suo attivo numerose pubblicazioni. Ha insegnato Fotografia di architettura all'Accademia di Belle Arti di Napoli e attualmente tiene un corso alla Federico II di Napoli. Tra le principali mostre: Nuove chiese italiane (MAXXI Roma 2013), Mediterraneo (Museo MACRO Roma 2014), Fotografie tra terra e mare (Venezia, 2015), Seminario di Architettura e Cultura Urbana (Camerino 2015), Museo Foto Festival (Bari 2015), Rovinj Photodays (Rovigno Croazia 2016), Tianjin Design Week (Tianjin Cina 2019), III Biennale di Architettura di Pisa (Pisa 2019), Transitional landscape (On Line exhibition, 2020).

Giuseppe Ferrarella

**La porta del Pantheon, il muro di Alberti e il vuoto di Chillida.
Forme dell'ipogeo e architettura degli spazi cavi**

Abstract

Nessuna forma e nessun tipo sembrano potersi ricondurre univocamente alle architetture del sacro, eppure molti di questi siti posseggono un carattere comune: l'idea dello spazio ipogeo.

Se in alcuni di questi luoghi – soprattutto i più antichi – lo spazio è prodotto di un reale movimento materico, in altri – più recenti – ciò è riprodotto dalle forme massive, dalle logiche di sottrazione dei volumi, dalla concezione dello spazio come luogo “cavato dal pieno”.

È difficile, se non impossibile, risalire alle origini di questa esigenza apparentemente comune a molte culture, e sebbene sia affascinante pensare che tutto ciò abbia genesi nel gesto dello scavo delle prime tombe, l'ipotesi rimarrebbe indimostrabile. Attraverso tre rapide incursioni, si tenterà una riflessione sul senso dello spazio nei luoghi deputati al sacro e al rito.

Parole Chiave

Ipogeo — Sottosuolo — Somiglianza

Prologo

Il territorio dell'architettura mal sopporta tassonomie e predilige come strumento d'indagine – e di progetto – la “somiglianza”¹.

A differenza degli incasellamenti categorici che non ammettono sconfinamenti² e, perciò, obliterano le sfumature dei confini, la somiglianza analogica accoglie numerosi gradi di consonanza, ospita di buon grado le contraddizioni e permette alle nuove opere l'affiancamento delle più antiche³.

Bisogna ammettere che le architetture chiamate in causa in questo testo – il Pantheon di Agrippa, la basilica di Sant'Andrea a Mantova, la montagna sacra di Tindaya a Fuerteventura – differiscono non di poco: un impianto centrale, uno basilicale e un'aula; tre tipi per altrettanti principi compositivi dirigono idee di spazio dalle profonde differenze. Ma se le dissonanze appaiono con una certa determinazione, vi è comunque una consonanza lontana e profonda: questi spazi offrono «l'immagine di una architettura sepolta» (Boullée 2005, p. 85), ovvero il carattere del luogo che «discenda nei sepolcri per dare la forma alle [...] idee» (Boullée 2005, p. 85).

Queste architetture sono, per vie diverse, il prodotto di forme massive e logiche di sottrazione dei volumi, la manifestazione di un particolare rapporto tra pieno e vuoto dove il primo vince sempre sul secondo, la conseguenza dell'uso della luce come bene limitato e prezioso, l'esito della concezione dello spazio come luogo “cavato dal pieno”. Con una sintesi forse eccessivamente riduttiva e rea di generalizzazione, si afferma che i luoghi del sacro richiamino, in maniere e forme distinte, più o meno deliberatamente, i movimenti di terra e i luoghi sotterranei.

Tutto ciò lo si afferma sottovoce, insinuandosi surrettiziamente in un discorso aperto⁴ e senza l'illusione di poterlo chiudere. Perché questi esempi

non sono risolutivi né esaustivi; sono stati scelti per questioni di opportunità e il loro ruolo in questo studio è strumentale, la loro presenza nel testo serve unicamente alle indagini sulle ragioni della forma e non all'enunciazione di teorie. Non si vuole dimostrare alcuna legge, ma semplicemente indicare una via – peraltro già battuta ancorché poco esplorata – per ulteriori riflessioni tanto di ricerca quanto di progetto.

Chi scrive è consapevole che si stanno per citare architetture eccezionali sulle quali è stato scritto tanto, per questo si eviteranno asserzioni e si procederà con la consapevolezza che si sta appena scalfendo la superficie delle cose, ricordando (tanto a chi legge quanto a chi scrive) che il fine ultimo è la somiglianza degli spazi e non della materia, e per farlo occorre concentrarsi non tanto su ciò che c'è, ma su ciò che manca.

Su quel nulla, che nulla non è, si dirigono le riflessioni di questo saggio.

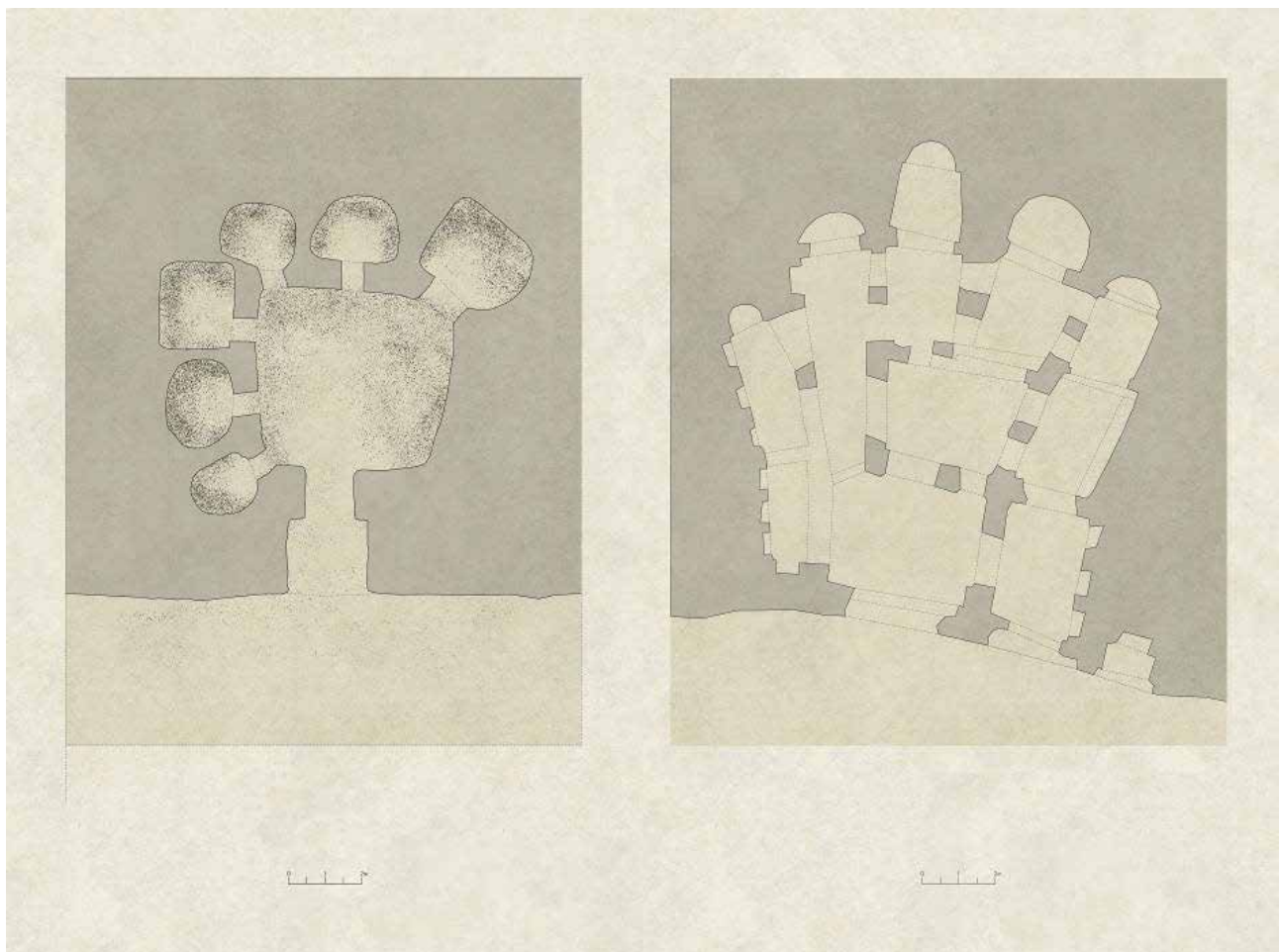
La porta del Pantheon

«Louis Kahn, che vedeva con singolare acume, osservò: una cosa mi disturbava del Pantheon, che ci sia quella grande porta di ingresso» (Venezia 2012, p. 22), riferendosi al tradimento che inevitabilmente subisce ogni impianto centrale che, per sua natura, richiederebbe una rigida simmetria – geometrica, tensiva, figurativa – rispetto al centro della composizione. La porta del Pantheon tuttavia non stride soltanto con il tipo centrale, la cui perfezione non ammetterebbe altro ingresso che lungo l'asse verticale, emergendo dal sottosuolo come avviene nei cenotafi di Boullée⁵ oppure calandosi dall'alto come quando si entra nelle camere di una città sepolta, ma anche con la stessa idea di un luogo che, nel suo principio insediativo e nella forme del suo spazio, evoca la profondità della terra dove è precluso qualsiasi rapporto con l'esterno a meno di un minuto disco di cielo posto allo zenit.

Osservando bene, cappelle, esedre e nicchie orbitanti il centro della sala sono ricavate nello spessore del muro e si offrono all'osservatore come incursioni dello spazio della sala all'interno dello spessore del pieno. Questo non solo sembra di notevoli dimensioni, ma dall'interno del Mausoleo non è permessa neanche una stima del suo vero spessore.

Occorre tuttavia ricordarsi che l'oggetto della discussione è una architettura e sebbene simboli e allegorie siano, in questo caso, ammesse per definizione⁶, lo spessore del setto circolare ha lo scopo preciso di raccogliere e dissipare nel suolo di fondazione le componenti orizzontali dei carichi della calotta emisferica.

L'espedito statico del paramento che ricalca, secondo le necessità compositive, il filo interno o esterno del setto, che appare quindi più spesso di quello che è in realtà, produce un muro perimetrale “scavabile” per arretramento. Grazie a questi scartamenti, cappelle ed esedre intorno all'aula sembrano scavate dal pieno come lo sono le nicchie nelle pareti delle abitazioni rupestri, apparentemente incuranti di questioni tettoniche e pensate come propaggini e appendici dello spazio interno. A meno del pronao necessario ad intessere una relazione tra sala e spazio urbano, l'epidermide dell'edificio sembra indicare l'intenzione del suo ideatore di occuparsi di una “cavità” in senso lato, di costruire «un edificio pensato unicamente dal suo interno [...] che lo avvicina alle logiche di costruzione attraverso lo scavo» (Algarin Comino 2006, p. 58) (T.d.A.), dove si manifesta una delle caratteristiche più interessanti dell'architettura delle caverne: mancando il problema tecnico, venendo meno il vincolo statico e le questioni legate all'involucro, lo spazio non si genera per definizione di ciò che si costruisce (ovvero dal suo negativo) ma è lo spazio stesso

**Fig. 1**

Esempi di architetture rupestri su variazioni tipologiche.

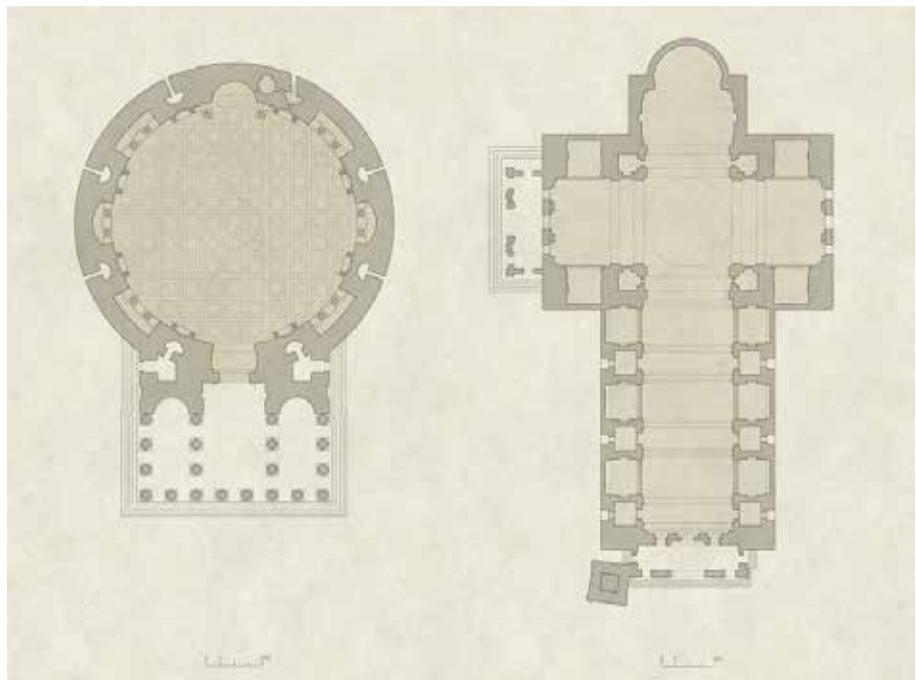
A sinistra: Tomba della necropoli di Pantalica. A destra: Chiesa di Santa Candida a Bari; si noti l'impianto a ventaglio indotto dalle uniche due fonti di luce. Disegno dell'autore.

[Fonte: Smithsonian 1979, p. 7].

ad essere costruito per sottrazione; la conquista di tale libertà è poi contro-bilanciata dalle elucubrazioni sul tipo e dai vincoli da esso imposti. E come nelle caverne, lasciando dietro la città e dando le spalle alla enorme porta menzionata da Kahn, la nostra quota rispetto alla crosta terrestre sprofonda nell'unica misura disponibile: l'altezza dell'oculo.

Il muro di Alberti

Non ci è dato sapere se Leon Battista Alberti avesse intuito la natura sepolta dell'edificio, ma nel *De re Aedificatoria*, proponendo un'analisi costruttiva del tamburo del Pantheon, considerava che «quegli spazi vuoti, che gli incompetenti avrebbero riempito [il costruttore] occupò con nicchie e aperture» (Grassi 2007, p. 115). Alberti probabilmente era conscio del fatto che quello spessore murario era richiesto dalle spinte orizzontali della copertura e intuì che, come avviene nei territori dell'arte, ogni problema tecnico è in fondo un problema artistico; a suggerirlo è l'articolazione interna della sua basilica di Sant'Andrea a Mantova. Lo spazio direzionale viene qui definito da tre elementi: una volta a cassettoni e due muri dentro i quali si scavano le cappelle. Il problema tecnico è analogo: la volta a botte di luce pari alla navata centrale indirizza carichi dalle decisive componenti orizzontali che avrebbero richiesto uno spessore murario notevole ovvero la presenza di contrafforti. Alberti adotta il medesimo espediente costruttivo del Pantheon di Agrippa: un paramento portante che, inglobando i contrafforti, scarta tra i limiti della navata centrale e l'esterno dell'edificio, producendo dei "pieni" che vincono sul vuoto delle cappelle esprimendosi tramite «una grossa massa muraria che attraverso successivi alleggerimenti diventa quasi un reticolo» (Grassi 2007, p. 120), proprio come i vuoti

**Fig. 2**

A sinistra: Pantheon di Agrippa. A destra: Basilica di Sant'Andrea a Mantova. Si noti l'analogia nelle articolazioni murarie. Disegno dell'autore.

[Fonte: Webster 1997, p. 36].

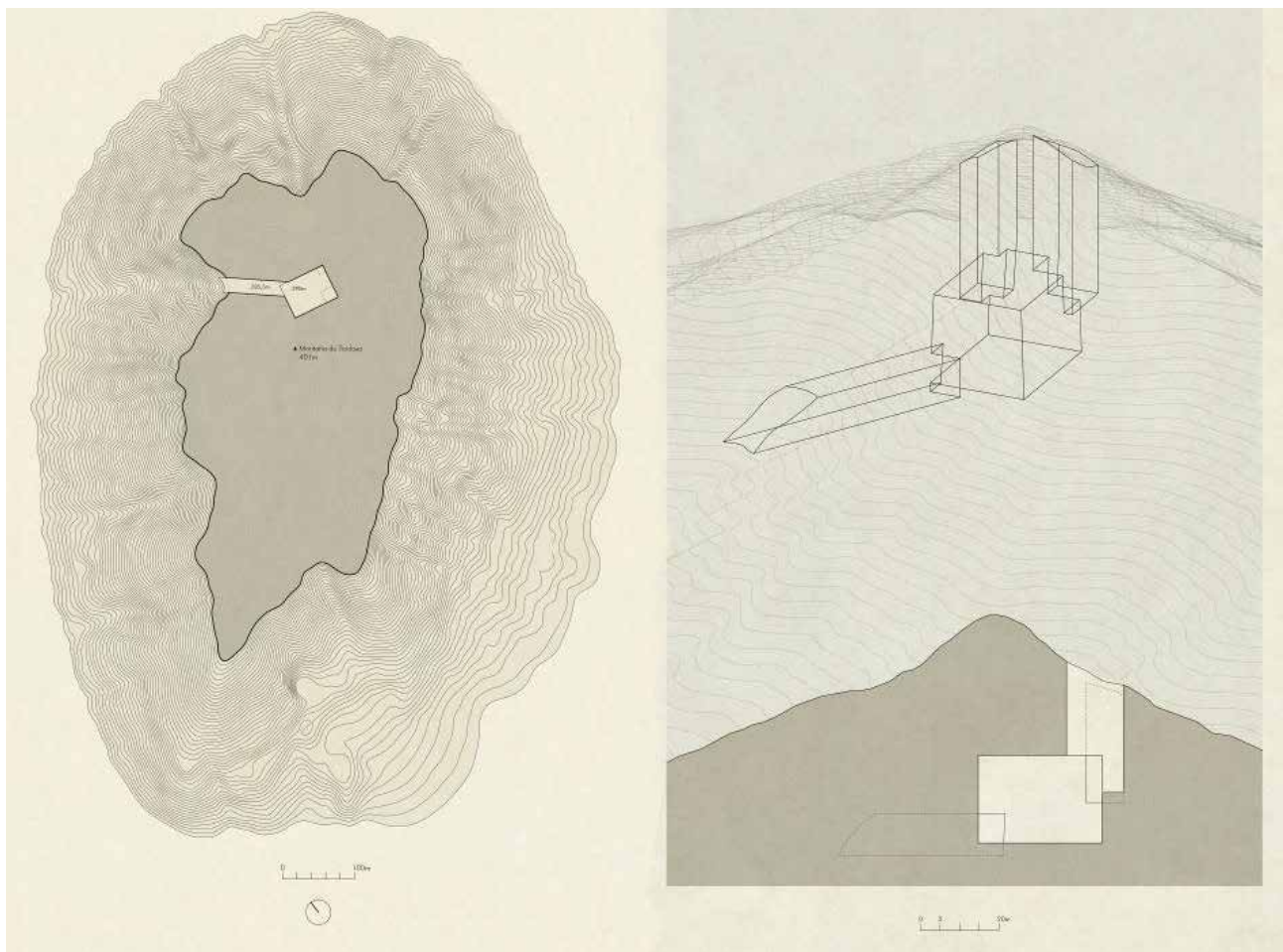
delle cappelle del Pantheon affondando nello spessore della parete. La luce proviene – come in tutte le chiese – dall'alto, e non vi è nulla che suggerisca – a Mantova e, di nuovo, nelle chiese tutte – che lo scopo delle finestre non sia altro che captare la luce – poca e preziosa – rinunciando alla loro capacità di instaurare un rapporto con lo spazio esterno. All'interno della basilica di Sant'Andrea il “muro di Alberti” ribadisce l'idea di uno spazio cavato, illuminato dalle finestre “termali” – le mezzelune – che nulla indicano all'abitante della propria posizione rispetto al suolo. Consocio o meno, Leon Battista Alberti cavò dal pieno lo spazio basilicale di Sant'Andrea.

Il vuoto di Chillida

Lo scavo della roccia e «l'apertura di una miniera [...] sono operazioni rituali segnate spesso da una sorprendente arcaicità [e questa operazione che conduce nel ventre della terra] comportava sempre cerimonie religiose» (Eliade 2018, p. 50). Non sarebbe ozioso chiedersi se l'intuizione utopica di Eduardo Chillida di «creare uno spazio interno dentro una montagna che potesse offrirsi agli uomini di ogni razza e colore, una grande scultura alla tolleranza»⁷ non provenga proprio da una inquietudine arcaica cui certi artisti sembrano particolarmente sensibili.

Chillida pensa infatti a «un tempio» (Algarin Comino 2006, p. 274) cavato dal pieno, ovvero a uno spazio vuoto simile a quello di alcune opere precedenti che anticipano e sembrano confermare l'idea che il vuoto inteso come spazio delimitato sia a tutti gli effetti materia scultorea. Il proposito non è tanto quello di cavare appositamente la roccia, ma di dirigere un'estrazione mineraria già in atto, dando forma al “vuoto” che «i minatori, quando estraggono la pietra [inconsapevolmente mettono] dentro alla montagna» (Algarin Comino 2006, p. 275).

Dopo una ricerca tra i rilievi che per dimensione, posizione e natura geologica potessero ospitare la scultura, la scelta ricade sul Tindaya, una montagna di origine vulcanica composta da trachite, una roccia magmatica effusiva, che si trova sull'isola di Fuerteventura nell'arcipelago delle Canarie. Il progetto prevede la realizzazione di una grande aula a pianta rettangolare ricavata dall'attività estrattiva nella montagna, collegata al mondo da tre gallerie a sezione quadrata: due verticali, deputate a sole e luna (Algarin

**Fig. 3**

Progetto per la Montagna Sacra di Tindaya di E. Chillida. Disegno dell'autore.

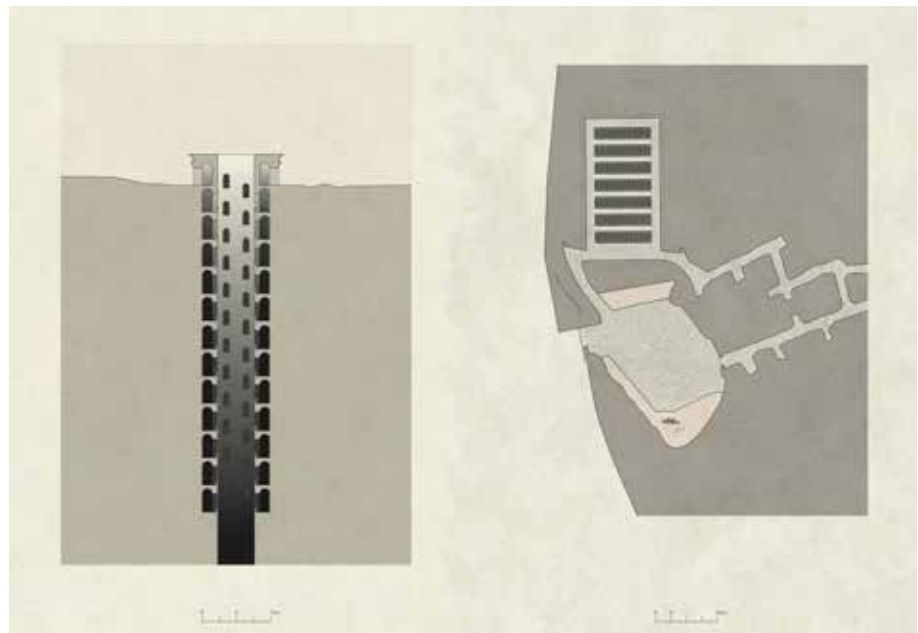
[Fonte: Smithson 2001, p. 113].

Comino 2006, p. 273), e una orizzontale, divergente rispetto agli assi della sala ed orientata verso il tramonto del solstizio d'estate⁸.

La grande aula presenta le pareti dei lati lunghi di poco convergenti verso la "copertura", in maniera tale che quelli corti, a piombo, assumessero forma di trapezio isoscele. Si tratta comunque di angoli minuti non percepibili, se non nei loro effetti ottici, a causa delle aberrazioni prospettiche: questo restringimento della copertura produce infatti un "allontanamento" del soffitto che dilata verticalmente lo spazio della sala; inoltre la forma a campana segue la distribuzione a ventaglio della luce che, come in molti casi più antichi⁹, guida lo scavo della caverna orientando i paramenti sulle direttrici delle fonti di captazione.

Alla grande camera si innestano tre gallerie, due delle quali, assumendo direttrice verticale, convogliano la luce dalla cima della montagna sino all'interno della sala; la terza galleria, dallo sviluppo orizzontale, e orientata su un vettore indipendente, consente l'accesso dal costone della montagna.

È utile soffermarsi ad osservare la relazione volumetrica che questi tre elementi instaurano con la sala centrale. Per Edoardo Chillida il vuoto è, a pieno titolo, un materiale modellabile attraverso la definizione dei suoi limiti¹⁰; la sua concreta presenza è ribadita attraverso il carattere dello scavo. I parallelepipedi che definiscono lo spazio dei due pozzi di luce, posti in corrispondenza dei due spigoli del lato corto opposto all'accesso, presentano un deciso scarto: le facce interne infatti non sono complanari a quelle della sala e producono per "sottrazione booleana" delle riseghe che sembrano rivendicare l'autonomia e l'identità di ciascuna "assenza"; in altre parole è possibile identificare le forme del vuoto ad occhio, con precisione geometrica. In maniera analoga ma opposta, la galleria di accesso che si sviluppa

**Fig. 4**

A sinistra: Pozzo di San Patrizio a Orvieto. A destra: Planimetria del Mausoleo dell'eccidio delle Fosse Ardeatine. Piano di sezione +1,20m. Disegno dell'autore.

orizzontalmente poco più in basso rispetto alla sala perde consistenza nel raccordo d'ingresso, dove è il pavimento della sala a governare l'operazione booleana, definendo la propria forma rettangolare nella sua interezza.

A differenza degli alabastrini di Chillida, dove l'idea del vuoto rimaneva confinata alle scale minute di piccoli elementi lapidei, la montagna sacra di Tindaya suggerisce un'idea di spazio che, guadagnando la dimensione del monumento, sconfina verso i territori dell'architettura ricordando che «i volumi interni hanno una concreta presenza di per se stessi, indipendentemente dalla figura e corposità della materia che li rinserra, quasi che siano formati da una sostanza rarefatta priva di energie ma sensibilissima a riceverne» (Moretti 1952-1953, p. 10).

È la forma del vuoto, «lo spazio della caverna [che] 'galleggia' quasi del tutto libero da vincoli strutturali» (Nicoletti 1980, p. 21); è il pozzo sacro di San Patrizio che sprofonda verso la falda freatica di Orvieto; è il museo Guggenheim di Wright che si dipana con analoga spirale verso il basso su modello dell'inferno dantesco¹¹; è il Mausoleo dell'eccidio delle Fosse Ardeatine, la cui sala delle tombe si appende ai cunicoli labirintici mantenendosi artificialmente nel sottosuolo, compresso da una lapide ruvida e convessa come le stesse pareti del banco roccioso.

Sono le architetture rupestri di tutto il mondo dove «nessuna traccia di abitazione umana è stata trovata [ed è il carattere] dei luoghi sacri dove, con l'aiuto di pitture simboliche magicamente potenti, i riti potevano essere compiuti» (Espuelas 2011, p.25).

Sono luoghi del rito diversi per forma, tipo e principio compositivo – e si somigliano tutti.

Una nota al margine

Nonostante i se, i ma e tutte le formule di rito proprie delle proposizioni indimostrabili – quelle che non sono fatte di numeri e calcolo ma di parole e ragioni ed il cui scopo taciuto consiste nell'orbitare attorno a un tema senza mai mettervi realmente piede – chi scrive ritiene giusto ricordare che ciò che si è esposto non è la realtà delle cose ma un suo riflesso¹².

L'architettura – la sua essenza – non può essere osservata direttamente¹³. Come per la maschera della Medusa, ci è consentito vederne solo un riflesso, una vaga approssimazione, una parziale descrizione¹⁴. Perché sebbene

le teorie siano necessarie per la costruzione di un'idea – o di un edificio – queste, come le centine lignee, devono sparire ad opera compiuta, lasciando alle forme il compito di indirizzare carichi e suggestioni¹⁵.

E questo perché la natura delle cose del mondo – e dell'uomo – è varia e imprevedibile e, nonostante le nostre continue richieste, la realtà non sembra incline ad imbrigliarsi in teorie; anzi, rifiuta tassonomie, rifugge categorie e schiva qualsiasi schema, perché «è grigia amico mio ogni teoria, verde è l'albero d'oro della vita»¹⁶ (Goethe 2015, p. 99).

Note

¹ La “somialianza” esposta in questo testo va intesa come una “qualità” propria di alcune architetture la cui interazione tra tipo, impianto e carattere rimanda ad altri edifici, luoghi e spazi. Si vedano tra gli altri Marti Aris (2010, p. 187) e Focillon (2002, pp. 67-83).

² Con ciò non si vuol negare l'utilità degli strumenti di catalogazione scientifica né tantomeno sminuirne il ruolo, quanto piuttosto indirizzare la prua verso quella regione di consonanze lontane che sfuggono alle maglie strette dei modelli d'analisi tradizionale.

³ «La comparsa di un'opera non significa il superamento di quella che viene prima, [ma] la costruzione di un frammento di verità storicamente definito che si accosta all'opera precedente» (Gregotti 2009, p. 70).

⁴ Diversi autori hanno affrontato direttamente o indirettamente il tema dello spazio cavo, tra questi si ricordano Boullée 2005, Espuelas 2011, Venezia 2011 e 2012, Algarin Comino 2006, Nicoletti 1980.

⁵ Boullée elabora diverse versioni per il Cenotafio di Newton, riflettendo sempre più sulle esigenze di un tipo centrale assoluto. Una delle ultime presenta un accesso cunicolare che affiora al centro della sala sferica (Boullée 2005, p. 22).

⁶ In *Architettura* Adolf Loos espone le differenze di fine ed esito che intercorrono tra Arte e Architettura, concludendo che «Soltanto una piccola parte dell'architettura appartiene all'arte: il sepolcro ed il monumento» (Loos 2005, p. 254), non perché vengano meno i principi propri della disciplina, ma piuttosto perché a questi si affiancano caratteri quale la metafora, il simbolo ed il significato.

⁷ «Hace años tuve una intuición, que sinceramente creí utópica. Dentro de una montaña crear un espacio interior que pudiera ofrecerse a los hombres de todas las razas y colores, una gran escultura para la tolerancia». Tratto dal quotidiano *El País* del 27 luglio 1996, traduzione dell'autore.

⁸ Nei documenti consultati non vi è una spiegazione rispetto all'orientamento, ma da un controllo delle effemeridi corrette con la quota si riscontra questa curiosa coincidenza.

⁹ Si vedano, tra gli altri, gli impianti rupestri a ventaglio del Monastero della Madonna della Scala a Massafra, la chiesa di Santa Candida a Bari, le chiese di San Vito e Santa Barbara a Matera. Si veda Nicoletti (1980, p. 195).

¹⁰ L'artista basco aveva affrontato lo stesso tema in molte piccole sculture che precedono la proposta per il monte Tindaya, tra cui la serie *Omenaje a Wolfgang Goethe*, gli alabastri *Mendi Huts I e Gasteiz* e il marmo *El profundo es el aire*.

¹¹ In *Divertimento* Francesco Venezia (2012) immagina il museo Guggenheim di New York immerso nel banco roccioso della città di Orvieto, di fianco al pozzo di San Patrizio.

¹² «Ogni punto di vista è parziale [e non vi è un modo] di vedere la realtà che non dipenda da una prospettiva. Non c'è un punto di vista assoluto, universale» (Rovelli 2020, p. 190). A fronte di questa incertezza, nonostante la mancanza di appigli universali, strutturare le nostre rotte su quei punti cospicui rimane l'unica navigazione possibile, e questo perché «i punti di vista [...] comunicano, i saperi sono in dialogo fra loro e con la realtà, nel dialogo si modificano, si arricchiscono, convergono [e] la nostra comprensione della realtà si approfondisce» (Rovelli 2020, p. 190).

¹³ Ogni «domanda [...] formulata all'interno della stessa 'scala' degli assiomi, rimarrà nel mondo abituale [...] e avrà una dimostrazione o una confutazione. Ma se la sua scrittura richiede una scala diversa, allora correrà il rischio di appartenere a quel mondo sommerso, infinitesimale ma latente ovunque, che non è né dimostrabile né confutabile» (Martinez 2021, p. 55). In altre parole, qualsiasi affermazione può essere elevata al grado di assioma e, conseguentemente, qualsiasi assioma perde di validità una volta abbandonato il piano dei suoi riferimenti.

¹⁴ Ogni legge a descrizione di un fenomeno possiede un campo di esistenza oltre il quale

la sua veridicità, fondata inevitabilmente sull'approssimazione del nostro linguaggio, cede lasciando il posto ad altre verità, ognuna circoscritta ad un proprio dominio. Tale fenomeno consente alle nuove teorie scientifiche di invalidare le precedenti, pur mantenendo la loro veridicità se confinate all'interno del dominio di riferimento (Kuhn 2009).

¹⁵ La metafora della centina è un riferimento diretto all'analogia proposta da Carlos Martí Aris ne *La centina e l'arco. Pensiero, teoria, progetto in architettura* (Martí Aris 2007) tramite in quale stabilisce tanto l'importanza decisiva di una teoria solida e coerente quanto il suo ruolo strumentale.

¹⁶ «non esiste ancora un modo semplice per rimuovere la nostra esperienza [...] dalla comprensione del mondo fisico. [...] Perdendo di vista la centralità dell'esperienza, costruiamo un falso idolo della scienza come qualcosa che conferisce una conoscenza assoluta della realtà, indipendentemente da come si presenta e da come interagiamo con essa». (Frank, Glaiser, Thompson 2019), traduzione di Giovanni Mazzitelli.

Bibliografia

- ALGARIN COMINO M. (2006) – *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción del espacio*, Fundación Caja de Arquitectos, Madrid
- BOULLÉE É.T. (2005) – *Architettura. Saggio sull'arte*. Einaudi, Torino
- ELIADE M. (2018) – *Arti del metallo e Alchimia*, Bolati Boringhieri editore, Torino
- ESPUELAS F. (2011) – *Il vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Christian Marinotti edizioni, Milano
- FOCILLON H. (2002) – *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*, Einaudi, Torino
- FRANK A., GLAISER M., THOMPSON E. (2019) – *The blind spot. It's tempting to think science gives a God's-eye view of reality. But we forget the place of human experience at our peril*. [online] Disponibile a <<https://aeon.co/essays/the-blind-spot-of-science-is-the-neglect-of-lived-experience>> [Ultimo accesso 04 ottobre 2021]. Traduzione di Giovanni Mazzitelli in <<https://giovannimazzitelli.blog/2019/01/28/il-punto-cieco-fisica-tempo-e-coscienza/>> [Ultimo accesso 04 ottobre 2021]
- GOETHE J.W. (2015) – *Faust e Urfaust*, Feltrinelli, Milano
- GRASSI G. (2007) – *Leon Battista Alberti e l'architettura romana*, Franco Angeli, Milano
- GREGOTTI V. (2009) – *Una lezione di Architettura - Rappresentazione, globalizzazione, interdisciplinarietà*, Firenze University Press, Firenze
- KUHN T.S. (2009) – *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Einaudi, Torino
- LOOS A. (2005) – *Parole nel vuoto*, Adelphi Edizioni, Milano
- Martí Arís C. (2007) – *La centina e l'arco. Pensiero, teoria e progetto in architettura*, Christian Marinotti ed., Milano
- MARTÌ ARÌS C. (2010) – *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Città studi edizioni, Torino
- MARTINEZ G. (2021) – *La serie di Oxford*, Marsilio editori, Venezia
- MORETTI L. (1952-1953) – “Strutture e sequenze di spazi”. *Spazio*, 7
- NICOLETTI M. (1980) – *L'architettura delle caverne*, Laterza, Bari.
- ROVELLI C. (2020) – *Helgoland*, Adelphi, Milano.
- VENEZIA F. (2011) – *Che cos'è l'architettura. Lezioni, conferenze, un intervento*, Electa, Milano
- VENEZIA F. (2012) – *Divertimento. Un'interpretazione del Guggenheim Museum di Frank Lloyd Wright*, il Melangolo, Genova

Giuseppe Ferrarella (Palermo 1982), architetto, si laurea con lode alla Facoltà di Architettura di Palermo con Gaetano Cuccia con cui svolge attività didattica e di ricerca. Nel 2018 consegue il titolo di Dottore di Ricerca in Composizione Architettonica e Urbana presso il dipartimento di architettura dell'Università degli Studi Roma Tre. Presso lo stesso dipartimento, dal 2016 svolge contratti di docenza per la didattica integrativa all'interno del Laboratorio di Progettazione II condotto dal prof. M. Beccu. Dal 2019 è membro di ICADA-International center for Architectural Design and Archaeology; è membro del comitato di redazione della rivista scientifica di classe 'A' I quaderni di U3 e redattore de *leRubriche*; è membro esperto di progetto del Master di II livello in Culture del Patrimonio. Conoscenza, tutela, valorizzazione, gestione dell'Università degli Studi Roma Tre. Attualmente progetta, ricerca e scrive tra Roma e Palermo.

Adriano Dessì

Divina Acqua. Il rito della “discesa” nell’Architettura del Pozzo. Trasposizioni semantiche nelle opere di Francesco Venezia e Aldo Rossi

Abstract

Il presente contributo prova a delineare alcuni caratteri dell’Architettura del Pozzo Sacro a partire dall’esperienza sarda assumendola come una delle prime manifestazioni eccellenti dell’architettura del rito in ambito mediterraneo.

Nei riti pagani del neolitico, ben più che nelle sovrascritture romano-cristiane successive, il ruolo della natura, la divinazione delle sue risorse ma anche la sua interpretazione figurativa, entravano a far parte della concezione dello spazio a tal punto che l’Architettura del Pozzo, diversamente da altri tipi, può essere interpretata come la massima espressione formale dell’architettura rituale in Sardegna almeno fino al periodo basilicale.

Il contributo si iscrive quindi in quel solco tracciato da una certa cultura italiana che vede l’architettura come esperienza continua che affonda le sue radici nelle manifestazioni spaziali più arcaiche e che vede nel rito la sua prima forma di progetto.

Parole Chiave

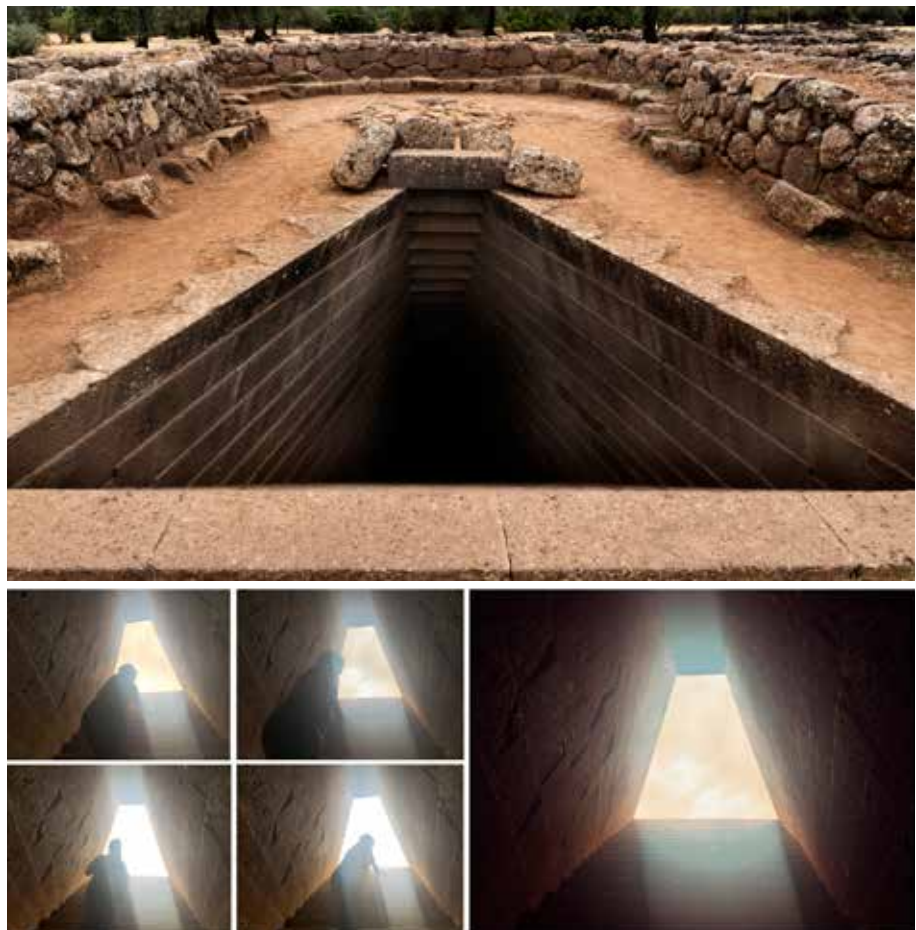
Templi a pozzo — Pozzo Sacro — Acqua — Archetipo — Discesa

Identità tra rito e spazio nel Pozzo Sacro

Forse per la prima volta il Pozzo Sacro – eventualità che si sarebbe non solo non ripetuta ma addirittura fortemente indebolita – rappresenta quell’elemento originario del paesaggio sardo in quanto suo primo affrancamento rispetto all’idea pragmatica, funzionale, produttiva, proprietaria, ritenuta alla base della sua formazione, soprattutto dalla dominazione romana. Ma è proprio a partire da quell’ascendenza “anticlassica” dell’evoluzione delle civiltà sarde – e, conseguentemente, dello spazio abitato – più volte richiamata da Corrado Maltese (1962) per spiegarne le abitudini, le culture insediative e i riti stessi, molti dei quali pervenuti alla contemporaneità, che è in qualche modo possibile delinearne alcuni caratteri e, nondimeno, una certa, importante, influenza sul pensiero architettonico tardo-moderno.

L’introduzione di quel collegamento indissolubile tra la gestione delle risorse naturali, e la stessa interpretazione di natura, con l’aspetto simbolico-figurativo, istituisce quel “salto di specie” tra le comunità preistoriche e quelle storiche sarde per le quali non è più la modalità didascalica del graffito o del bronzetto a garantire la principale forma rappresentativa della comunità, ma lo spazio stesso e il “comportamento sociale” rispetto ad esso. Disgiunto da una funzione strettamente ed esplicitamente inclusa nel regime esistenziale della civiltà nuragica, quello militare e alimentare, infatti, il Pozzo Sacro emerge proprio come la sua più forte espressione, ben più della sua figura opposta – in emersione e ben più evidente – costituita dalla torre nuragica.

Ed è proprio il suo carattere “eccezionale”, slegato dalla dimensione quotidiana – e per questo temporanea ed effimera – e che trova ragione nel *climax* stesso della ritualità, che lo rende elemento primario, costante presenza e in costante adattamento nelle civiltà successive.

**Figg. 1-2**

Sintesi del reportage fotografico sul Pozzo di Santa Cristina presso Paulilatino. Vista esterna del vestibolo gradonato; serie sull'ingresso visto dall'interno.

© Dario Coletti 2021

Infatti, il rito dell'acqua "che si tramanda" costituisce anche un'"architettura che si tramanda" e che acquisisce nuove forme mediate dalle culture del proprio tempo e dalle nuove necessità, ma che mantengono un codice comune. L'"architettura rotonda" del pozzo e il tema dell'accesso "in profondità" all'acqua è un tema continuo che attraversa i secoli: la *cuba* medievale di matrice islamica, il pozzo coperto dei sagrati urbani, i pozzi gradonati e le fonti-pozzo di genesi catalana (Cadinu 2015), costituiscono evoluzioni chiare dell'archetipo nuragico nel progressivo passaggio dal rito di matrice funeraria-divinatoria a quello della libagione che, a partire dalla conquista romana, si consoliderà in epoca medievale.

La divinità dell'Acqua era evocata nel pozzo attraverso i riti propiziatori della pioggia, diffusamente presenti nel Mediterraneo, ma soprattutto con l'individuazione di luoghi della catarsi, legati al rito della discesa, del ritorno alla "fonte" in quanto ritorno alle "origini". In tale interpretazione è possibile iscrivere la stessa successione dei due spazi principali – il vestibolo gradonato e la camera ipogea – nei quali sono rappresentate rispettivamente "la discesa" e "la stasi", nel grembo della "madre terra".

La prima esperienza si materializza nella fessura geometrica trapezoidale, distesa in una radura recintata e ricavata nello spessore del suolo, in cui l'accesso largo e la discesa a sezione progressivamente ristretta – e che si restringe in tutte le dimensioni – coniuga l'aspetto simbolico, con esplicite allusioni antropomorfe – lo spazio che si fa figura e monumento della natura – a quell'"astrazione panica" legata alla costruzione progressiva del buio, della cavità, alla perdita delle coordinate terrene. La seconda si verifica in uno spazio che non è solo ipogeo ma anche di forma concava e a pianta circolare, che coniuga la necessità e l'abilità tecnica millenaria della costruzione dei pozzi con l'aspetto simbolico del grembo materno, che

**Fig. 3**

Sintesi del reportage fotografico sul Pozzo di Santa Cristina presso Paulilatino. Serie sulla cupola a tholos e sull'oculo.

© Dario Coletti 2021

accoglie e custodisce la vita. Non è secondario, sull'interpretazione delle forme, anche il recinto di forma "uterina", aperto in asse con il vestibolo, che delimita l'area del pozzo dallo spazio di natura, spesso bosco o prato destinato al pascolo.

Il rito della morte come ritorno alla terra: la discesa come spazio del "trapasso".

L'ambiguità funzionale già matura presso le prime teorie archeologiche sui Pozzi Sacri a partire dalla metà dell'Ottocento (inizialmente cisterne per il Taramelli, almeno fino al 1924, definitivamente Templi a Pozzo per Usai, De Palmas e il Webster dal 2005) (Depalmas 2005; Usai 2008; Webster 2014), lascia intendere non solo l'eccezionalità del fatto architettonico, ma lo stesso permeare del rito divinatorio nelle società neolitiche. Da tempi non sospetti, tuttavia, la sovrapposizione tra il luogo di sepoltura e il pozzo costituiscono un campo di indagine spaziale di prim'ordine così come l'individuazione di un *modus* e di un codice che accomuna la costruzione sarda a quella di pratiche coeve presenti in ambiti del tutto

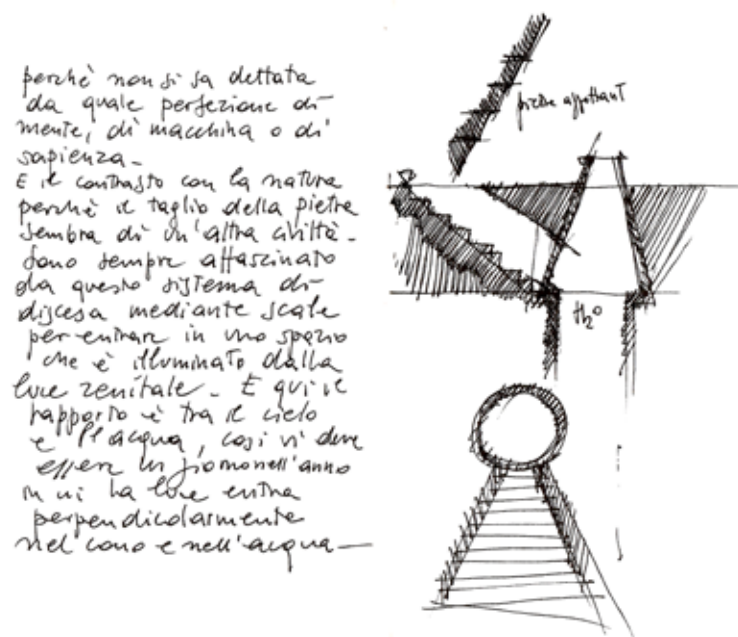
similari, soprattutto nel Mediterraneo: nel 1904, Albert Mayr (1909), colpito dalle stringenti analogie con le *tholoi* micenee, interpretava il pozzo di Santa Cristina come una vera e propria tomba a cupola. Infatti, come tratteggiano le teorie storiche a partire da alcune prime forme di rappresentazione nel neolitico, nel rito punitivo legato al “non ritorno” dal pozzo si materializza la coscienza della morte non già come fatto fisico e terreno, ma come espressione spirituale e “superumana”. I *sardus pater*, piuttosto che i guerrieri riprodotti nelle miniature di bronzo o le note rappresentazioni dei “Giganti” ritrovati nei pozzi funerari, evidenziano infatti, oltre che doti divine, occhi e braccia sproporzionati, “esaltati” laddove non moltiplicati, ad indicare le funzioni magiche, non solo curative, dell’elemento acqua. I sacerdoti pagani e i saggi, consideravano l’acqua anche come strumento di diritto: nel dubbio di un crimine commesso, sottoponevano la discesa nel pozzo all’intera popolazione come atto di purificazione ma anche di pena – il non ritorno era segno di colpevolezza.

La pietra per una costruzione astratta. Forma isodoma e ruolo della decorazione.

Un ruolo di assoluta preminenza nella ricerca spaziale in questa Architettura è affidato alla costruzione stessa, ad una *tékton* che si giustifica con la ricerca di un tempo e di uno spazio fuori dal tempo e dallo spazio stessi – Aldo Rossi descriverà questa architettura nei Quaderni Azzurri (1987), come «presenza antica, tanto antica da essere futura, perché non si sa se dettata da quale perfezione di mente, di macchina o di sapienza».

La ricerca del *modus* costruttivo e l’accurata manodopera è quella di una architettura propria del rito, che raggiunge apici figurativi e simbolici, soprattutto se visti alla luce delle pratiche tettoniche correnti.

Un’eccezionalità, infatti, che non ritroviamo nelle architetture coeve, come le torri nuragiche, le capanne, le *domus de janas*, ancora indissolubilmente legate ad un *modus* primitivo del costruire che parte da una *tholos* sommaria e arcaica, necessaria e urgente rispettivamente alla difesa, al riparo, alla sepoltura. Nell’architettura del Pozzo Sacro questo archetipo, così come la messa in opera, invece, di una *tholos* scolpita perfettamente e aperta con precisione in sommità, viene sublimato dalla fabbrica isodoma che, come afferma Francesco Venezia (2014), «[...] ripropone la figura del trapezio dalla forma del singolo concio lapideo, in pianta e in sezione, allo spazio cavo dell’interno, in pianta e in sezione, alla forma della scala-vestibolo, in pianta e in sezione». Venezia si riferisce al Pozzo Sacro di Santa Cristina, negli altipiani basaltici centrali, presso Paulilatino, che rappresenta, in qualche modo, “il modello” di questa architettura. Nel 1955 Cesare Brandi ebbe a scriverne: «in questo posto tutto è incredibile, le pietre, l’eleganza di una costruzione di fronte alla quale la tomba di Atreo a Micene, certo tanto più grande, è un’opera contadina, cosicché non si può neanche pensare che i bravi nuragici si fossero fatti venire un architetto acheo» (Billeci e Gizzi 2010). Presso il Pozzo di Sant’Anastasia, a Sardara, è stato rinvenuto perfino un frammento decorativo, probabilmente afferente a qualche soluzione di cornice di una nicchia superiore con funzione ierofanica (Taramelli 1924a), rappresentante un motivo ripetuto e geometrizzato, una sorta di triglifo *ante litteram*. L’appellativo di “tempio” matura però solo con gli scavi dell’area nuragica più vasta della Sardegna, quella di Santa Vittoria di Serri, nelle Giare centrali, per l’accuratezza dell’opera e la forma in rilievo del basamento ipogeico; nel Pozzo Sacro de *Su Tempiesu*, si riscontra invece un’interessante variante di pozzo ricavato in sostruzione e con

**Fig. 4**

Riproduzione dei Quaderni Az-
zurri di Aldo Rossi, n. 33, 1987.

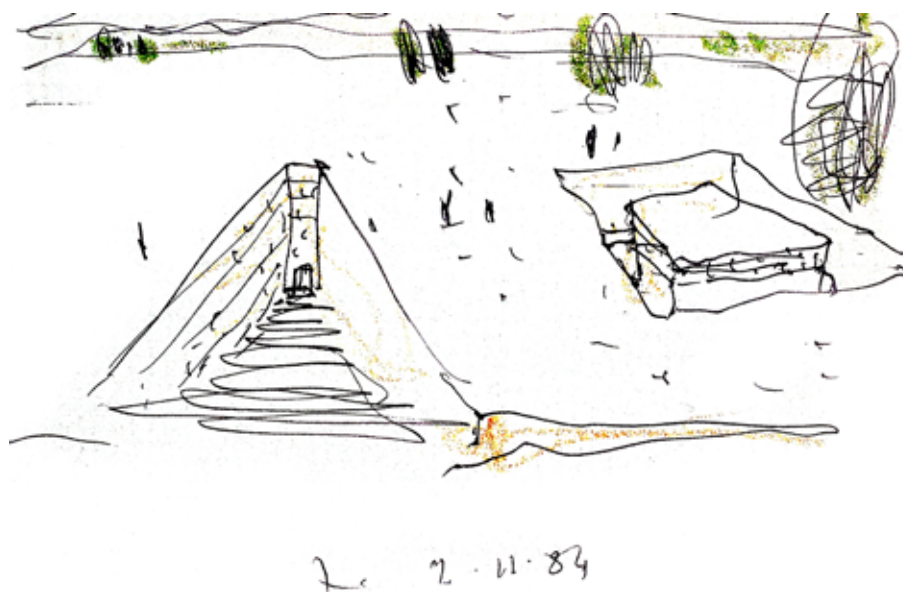
facciata monumentale, caratterizzata da un timpano triangolare accostato a soluzioni trilitiche di forma arcata. Studi successivi mostreranno relazioni geometriche precise tra gli alzati e lo sviluppo planimetrico, a testimoniare la consolidata manipolazione di proporzioni e misure dettate da riferimenti astronomici, come era solito presso le culture mediterranee pre-cristiane.

Continuità nel progetto contemporaneo: l'archetipo dello scavo, lo spazio ipogeo e il "peso" della luce zenitale in Venezia e Rossi.

Dall'idea di Francesco Venezia (2011, p. 42) che «il mondo sotterraneo, che meglio di qualsiasi altro esprime una condizione fondamentale di riferimento per l'uomo, è, nella memoria, una percezione originaria del costruire. Ognuno di noi, pensando ad una prima forma di costruire, pensa allo scavare», e di Aldo Rossi (1999) che individua nell'architettura del Pozzo Sacro l'esperienza apicale dello «spazio della discesa per entrare in uno spazio illuminato dalla luce zenitale», ricaviamo non solo una sedimentata e rinnovata attenzione per l'archetipo, quanto la definizione stessa di una cultura insediativa, quella mediterranea, indissolubilmente legata alla ritualità dello spazio.

L'interrogazione che oggi può riproporsi su questa forma archetipica – e quindi, implicitamente, sull'architettura del rito – è utile in quel processo di recupero dei principi fondanti dell'architettura stessa e sulla nuova centralità che le materie primigenie della terra, dell'acqua e della luce possono riguadagnare nel progetto. Dell'idea dei due architetti non resta solo la restituzione didascalica dell'esperienza diretta, quanto l'intenzionalità progettuale, comprovata da un continuo processo analogico, attraverso il disegno di viaggio, tra l'archetipo e le architetture che in quel momento si trovavano a progettare.

Esiste una fase precisa del lavoro di Francesco Venezia, agli inizi degli anni ottanta, in cui il riferimento a questo archetipo si misura nel ruolo che ha la materia nel catturare la temporalità e nel modo in cui essa lo esprime nello spazio ipogeo. Sembra maturare fortemente la convinzione, già seminata negli anni precedenti (Venezia 1990, p. 89-90), che una delle attività eminenti dell'architetto fosse quella di trovare il modo di trasferire nel suo tempo le forme nascoste del mondo sotterraneo e di disvelarle attraverso la costruzione. Pur in una tettonica dell'estrusione, o della modellazione

**Fig. 5**

Francesco Venezia, schizzi di forme dell'ipogeo (Cerveteri).

del suolo, piuttosto che esplicitamente dell'ipogeo, si trovano chiari riferimenti allo spazio dell'ombra e della discesa tra i muri erosi del patio di accesso al Museo Archeologico di Ghibellina (1981, p. 87); a questi stessi temi mutuati con la presenza simbolica dell'acqua nei cretti dei giardini "nascosti", sempre a Ghibellina (1986); alla discesa ombrosa seguita da soglie profonde tra spesse masse terrose, contenute da murature isodome, nella cavea artificiale del piccolo teatro di Salemi (1983-86).

Ma è agli inizi del duemila che la ricerca e il lavoro nello spazio ipogeo trovano un campo di applicazione pratica e diretta nell'esperienza del recupero e dell'implementazione spaziale della cripta della Cattedrale di Caserta raccolta *Nel profondo della Cattedrale. Caserta 2010-2014*. In questo caso è nelle pareti di calcestruzzo delle nuove sale espositive che viene drammaticamente impressa la forza erosiva dell'acqua e della sabbia che rivela gli strati sottostanti, evocando la formazione geologica del suolo e dunque la temporalità intesa nel lungo processo della sedimentazione della materia (Marzo 2017, p. 96). Questo rinnovato ruolo della temporalità materica dello spazio ipogeo perseguito da Venezia si interseca inevitabilmente con la ricerca, sempre presente, del rapporto tra la luce naturale e lo spazio cavo, non solo per realizzare espedienti museali ma per legare il tema espositivo alla figura, al simbolo e alla misura del tempo. È sempre dei primi anni 2000, l'allestimento a Palazzo Grassi a Venezia "Gli Etruschi" contraddistinto da un grande lucernario tronco piramidale che schiaccia centralmente lo spazio bruno della sala principale; e, seppure marcatamente riferiti alla cultura egizia, gli allestimenti del Salone della Meridiana al Museo Archeologico di Napoli e la grande piramide temporanea eretta al centro dell'Anfiteatro di Pompei per custodire la mostra "Rapiti dalla Morte" realizzati tra il 2012 e il 2015, si intersecarono con il viaggio in Sardegna del 2014 e la sua *lectio magistralis* alla Facoltà di Architettura di Cagliari aperta proprio con il Pozzo di Paulilatino, del quale ritroviamo espliciti riferimenti.

In tale interpretazione è iscrivibile anche l'ultima considerazione di Aldo Rossi (1999) che i Quaderni Azzurri riportano della visita al Pozzo di Santa Cristina: «E qui il rapporto tra il cielo e l'acqua. Così vi deve essere un giorno nell'anno in cui la luce entra perpendicolarmente nel cono e nell'acqua». Le due pagine dedicate al Pozzo nei Quaderni si aprivano

infatti con le forti analogie tra questo e le sue opere del cono atriale del Teatro Carlo Felice di Genova, in riferimento alla luce zenitale che scava la massa in profondità, ma soprattutto della Fontana Monumento della Piazza del Municipio di Segrate, dove sebbene venga messa in scena un'inversione semantica dello spazio a pozzo – inversione tra discesa e ascesa, ipogeo ed elevazione – trova tuttavia evidenza una composizione fatta dagli stessi elementi, dall'esaltazione delle forme simboliche circolari e triangolari che sorreggono un percorso sospeso in cui si manifesta il «lento percolare dell'acqua sulla materia» (Rossi 1999).

In tale argomentazione, quindi, l'esperienza dell'Architettura del Pozzo Sacro è interpretata come occasione che si offre, nel momento in cui si discute del possibile rinnovato ruolo del rito in architettura, di rileggere gli archetipi come strumenti di individuazione delle principali materie dell'architettura stessa. Come scrive Alberto Campo Baeza (2012, p. 21) infatti «la luce è materia e materiale [...] gestisce la percezione del tempo perforando lo spazio formato da struttura che, più o meno pesante, ha bisogno di essere aggrappata al suolo per trasmettere la forza di gravità» e insiste «gli antichi esigevano ricevere la luce dall'alto, quella che io chiamo, luce verticale. [...] Questo è il mondo della luce che penetra in una cavità d'ombra, è il caso straordinario del Pantheon».

Bibliografia

- BILLECI B. e GIZZI S. (2010) – *Cesare Brandi e la Sardegna. Archeologia e Paesaggio*. Gangemi, Roma.
- CADINU M., (2015) – *Architetture dell'Acqua in Sardegna*. SteinHauser Verlag, Wuppertal.
- CAMPO BAEZA A. (2012) – *L'idea costruita*. LetteraVentidue, Siracusa.
- DEPALMAS A. (2005) – “Luoghi di culto e santuari della Sardegna nuragica”. *Historia antiqua*, Vol. 13.
- LILLIU G. (1967) – *La civiltà dei Sardi dal neolitico all'età dei nuraghi*. Edizioni ERI, Torino.
- MALTESE C. (1962) – *Arte in Sardegna dal V al XVIII secolo*. De Luca Editore, Roma.
- MARZO M. (2017) – “Francesco Venezia. L'azione del tempo”. Firenze Architettura, 2, Firenze.
- MAYR A. (1909), *Die Insel Malta im Altertum*. C. H. Beck'sche, Monaco.
- ROSSI A. (1999) – *Quaderni Azzurri n.33*, Electa, Milano.
- TARAMELLI A. (1924a) – *Sardara. Il Tempio Nuragico di Sant'Anastasia e l'officina fusoria di Ortu Commidu*. Monant, Parigi.
- TARAMELLI A. (1924b) – “Perfugas (Sassari): Tempietto a pozzo di carattere preromano scoperto nell'abitato”. *Notizie degli scavi*, fasc. 10-12.
- USAI A. (2008) – “Il culto dell'acqua nella Sardegna nuragica”. In: C. D. Fonseca, e E. Fontanella, (a cura di), *Anima dell'acqua*. Roma, 120-131.
- VENEZIA F. (1990) – “Teatri e Antri. Il ritorno del mondo sotterraneo nella modernità”. In: *Scritti brevi (1975-1989)*. Clean, Napoli, 89-92.
- VENEZIA F. (2011) – *Che cosa è l'architettura. Lezioni, conferenze e un intervento*. Electa, Milano.
- VENEZIA F. (2014) – “Lectio Magistralis”, Facoltà di Ingegneria e Architettura di Cagliari, Maggio.
- WEBSTER M. (2014) – [*Water temples of Sardinia: identification, inventory and interpretation*](#). Uppsala Universitet – Department of Archaeology and Ancient History.

Adriano Dessì (Iglesias, 1978) Architetto e dottore di ricerca in Architettura (Università di Cagliari), consegue il Master di secondo livello in Recupero e Conservazione dell'Architettura Moderna presso l'Università di Roma Tor Vergata e di Cagliari e il Master Internazionale in Architettura del Paesaggio presso l'Università Politecnica della Catalogna, a Barcellona. Docente a contratto in Composizione Architettonica e Urbana presso la Facoltà di Ingegneria e Architettura dell'Università di Cagliari è autore di numerose pubblicazioni sui temi dei paesaggi storici e contemporanei, sulla tutela e la rigenerazione del patrimonio architettonico e urbano, e partecipa alle conferenze internazionali più importanti in questi campi (EAAE, EURAU, ISUF, DO.CO.MO.MO, ECLAS e IFLA). Premiato in numerosi concorsi nazionali e internazionali, quattro volte vincitore di European (in Italia, Francia, Austria e Portogallo). Autore di progetti urbani e di paesaggio di rilievo, quali il Masterplan per 600 abitazioni nella fase finale ad inviti per il nuovo quartiere di Laubis bandito dalla Zac-Andromede, presso Tolosa (Fr) e, recentemente, dei Parchi Lineari e Parco Sud nella “Riqualificazione urbana e la sicurezza delle periferie nella città di Carbonia”, finanziato dal Presidente del Consiglio dei Ministri del Governo Italiano. Membro del Consiglio Direttivo e della Commissione Patrocini e Accreditamento Riviste presso ANVUR della Società Scientifica del Progetto Architettonico (ProArch).

Claudia Tinazzi
L'azzurro del cielo di Modena

Abstract

I progetti costruiti da Aldo Rossi tra la fine degli anni Sessanta e la fine degli anni Settanta del '900 rappresentano un percorso biografico coerente che via via chiarisce in modo più esplicito un procedimento originale di composizione e scomposizione di pezzi discreti all'interno di un ragionamento tipologico dell'architettura rivolto essenzialmente all'interpretazione di temi sempre differenti. In parallelo le sue riflessioni scritte negli stessi anni, annottate sui Quaderni Azzurri, riportano profonde riflessioni generali sul concetto di vita e di morte in parte condizionate dal grave incidente stradale che lo costrinse in ospedale per molto tempo. In questo contesto l'ampliamento del cimitero di San Cataldo a Modena, progettato con Gianni Braghieri, è forse ancora oggi ai nostri occhi l'esempio originale di questo procedimento di montaggio e smontaggio che si misura con la dimensione urbana; ma la primigenia macchina modenese è anche la conseguenza diretta di quelle riflessioni esistenziali sulla morte e sulla struttura del suo corpo profondamente segnato, malato, come serie di elementi discreti, fratture che dovevano essere ricomposte.

Parole Chiave

Aldo Rossi — Città dei morti — Tipologia — Composizione — Memoria

A metà del 1971, in aprile, sulla strada di Istanbul tra Belgrado e Zagabria ho avuto un grave incidente d'auto. Forse da quell'incidente, come ho detto, nel piccolo ospedale di Slavonski Brod è nato il progetto per il cimitero di Modena e nel contempo si è conclusa la giovinezza (Rossi 1990, p. 22).

Senza particolare evidenza – come nel più corretto processo progettuale di un architetto – ragione ed emozione, logica e autobiografia predispongono, in un dialogo serrato e a tratti disorientante, le prime riflessioni di Aldo Rossi – scritte e disegnate – attorno al tema della vita e della morte. Riflessioni che coincidono ai nostri occhi senza alcuna esitazione con uno dei progetti più importanti della poetica rossiana: il cimitero di San Cataldo a Modena progettato con Gianni Braghieri a partire dal concorso del 1971. La grande città dei morti – oggi ancora incompiuta – che nella chiara metafora urbana distilla il procedimento di disposizione e ricomposizione di volumi, frammenti di architetture o forme pure in un profondo ragionamento tipologico, già esercitato nei tanti progetti che annunciano quello emiliano e che si rivolge all'interpretazione del tema della morte e del rito della sepoltura all'interno della città moderna. Un metodo già consolidato e noto dalla critica nonostante le poche opere costruite fino a quel momento¹, che a Modena segna oltre al dichiarato passaggio dalla giovinezza all'età più matura dell'autore anche lo scarto necessario ad un sempre più autonomo carattere della sua architettura resa evidente in particolare dall'introduzione del colore che sopraggiunge al bianco rigoroso e che da quel momento prende progressivamente consapevolezza del ruolo del colore e della materia poi decisivo nelle architetture successive².

È chiaro, per chi affronta oggi l'opera di Rossi, come alcuni progetti più di altri costruiscano per l'architetto milanese l'evidenza di un forte nesso tra le occasioni puntuali, i temi di architettura specifici, i ragionamenti più disciplinari e le questioni più generali spesso personali, i significati più profondi, le domande esistenziali fino ad avvicinarsi a quel «nucleo emozionale di riferimento» canovaccio originale della sua *Autobiografia Scientifica* dove alcuni progetti “eletti”, iconici nel percorso rossiano – il cimitero di San Cataldo tra questi – diventano *fil rouge* di un pensiero che si fa quasi ossessione su cui tornare e ritornare per legare definitivamente vita e architettura.

Due anime parallele nella figura di Aldo Rossi, non quindi due periodi uno conseguente all'altro come spesso è stato proposto ma due anime, ogni volta in una convivenza pesata a rendere ragione di un'idea precisa che è anche l'immagine più originale di quell'*architettura della città* contesa tra monumenti e residenza, tra architettura e umanità. In ogni suo progetto è come se uno dei due termini prevalessse momentaneamente sull'altro seguendo le ragioni dell'interpretazione del tema, entrambi – tradotti in realtà e immaginazione – sono sempre presenti ma alternano ruoli e importanza nella ricerca di un'adeguatezza espressiva, di una chiarezza compositiva che disegna in maniera sempre diversa il modo di raccontare o meglio di interpretare il mondo.

Nei sempre più preziosi *Quaderni azzurri* il numero 9 riporta in copertina il titolo *Architettura il cimitero di Modena. 5 agosto 1971-10 ottobre 1971* e, appena più in alto, un numero appuntato “40” – l'età di Aldo Rossi – a confermarci, qualora ce ne fosse ancora bisogno, il continuo sovrapporsi di pensieri, vita e progetto in un unico “disegno” che è disegno della mente ancora prima che della mano. Le prime pagine del sottile libretto ci raccontano:

L'insieme di questi edifici si configura come una città; nella città il rapporto privato con la morte torna ad essere il rapporto civile con l'istituzione. Il cimitero è così ancora un edificio pubblico con la sua necessaria chiarezza e razionalità dei percorsi con un giusto uso del suolo, estremamente chiuso da un muro con finestre. La malinconia del tema non lo stacca troppo dagli altri edifici pubblici (Rossi 1999a).

Il progetto osteologico, costruito a partire dal 1976, è interpretato da Rossi e Braghieri come un frammento di città, unito ma separato dal contesto; un imponente grande scheletro disteso nel paesaggio come nell'immagine più astratta irrimediabilmente condizionata dal riferimento dell'autore a quell'incidente d'auto che, obbligandolo immobile in una stanza straniera d'ospedale a riflettere sulle fratture del suo corpo, ne diventa origine figurativa forse involontaria da ricomporre in una nuova unità.

Ma al di là di ogni immagine singolare e autobiografica, il progetto – vincitore di un concorso internazionale che vede contrapporsi senza soluzione di continuità da una parte visioni rivoluzionarie e dall'altra puri esercizi funzionalistici³ – si configura come un grande recinto dischiuso che, raddoppiando quasi esattamente le dimensioni del Cimitero Monumentale di Cesare Costa a cui si congiunge per mezzo di un ingranaggio posto al di sotto del cimitero ebraico, assomma volumi in linea e masse monumentali in una composizione che trascrive il rito dei luoghi della morte in un racconto che è un percorso urbano; lo spazio sacro del ricordo in una città.

Il paesaggio, qui limite fisico tra la città e quella periferia “ingenua”⁴ senza grande qualità – «poco caratterizzata»⁵ nelle parole di Rossi – è strumento indispensabile del progetto non tanto per il suo valore intrinseco ma piuttosto

**Fig. 1**

Aldo Rossi. Il cimitero di Modena, settembre 2017. Foto di Analucia D'Erchia.

per il chiaro dialogo scelto criticamente come ben raccontato ai nostri occhi dalla campagna fotografica che Luigi Ghirri elabora a più riprese⁶ nell'infinito cantiere modenese. Ancora in quei colori sbiaditi, opachi o assolati, propri della tecnica e della poetica del fotografo modenese, il grande recinto finestrato abitato da "architetture abbandonate" quasi metafisiche, si mostra con sicurezza quale sentinella solitaria del trascorrere del tempo, tra cantiere e rovina.

Come nelle stesse lucide parole di Rossi (1999a) «l'architettura spesso cacciata dai centri urbani, trovò nel cimitero un tema di alto impegno, presto superò il singolo monumento e lo rese sublime come la speranza 'ultima dea' che fugge dai sepolcri».

Il progetto non si allontana, nelle tante versioni successive, dall'idea originale di un'architettura familiare dalle dimensioni monumentali, una forma racchiusa docile e protetta, quasi una città di fondazione immaginata in un atto unico – città dell'ultimo riposo per i morti e città della memoria per i vivi – che stabilisce le relazioni urbane attraverso ingressi, percorsi, soste o lunghe prospettive che immaginano un'unità tra il cimitero cristiano, quello ebraico e il nuovo ampliamento; le analogie con gli spazi della città, di una città forse comunque ideale, sono tradotte in questo progetto nel disegno di un grande impianto che alterna case e monumenti, strade e piazze come linee e punti di una grande scena urbana per raccontare il legame stretto tra la vita e la morte perché «questa casa dei morti ha un tempo legato alla vita» (Rossi 1999a).

Le gallerie dei colombari, poste su più piani al perimetro del recinto, come strade dei morti o meglio come case a ballatoio, si definiscono nell'interpretazione onesta della forma tipologica necessaria ancor prima della

**Figg. 2-3**

Aldo Rossi. L'architetto e la città, MAXXI Roma – sezione dedicata al Progetto del Cimitero di Modena.

forma geometrica; al centro la rappresentazione del rito della morte innanzi invece in una sequenza serrata gli spazi per le cerimonie collettive: il sacrario dei morti di guerra – un cubo «che ha la struttura di una casa senza piani» (Rossi 1999a) e che è una casa abbandonata – i corpi in linea degli ossari – composti in una «successione regolare inscritta in un triangolo che degrada» (Rossi 1999a) – la fossa comune – un cono che nella sua forma antica è «tomba collettiva» (Rossi 1999a) – alla fine della cerimonia.

L'ombra, ultimo attore del progetto, esalta la geometria degli spazi, crea prospettive taglienti, misura i luoghi compressi o dilatati delle varie parti, dimostrando la forza di quell'«architettura» delle ombre ammirata qualche anno prima, nel 1967, nel lavoro di Etienne Louis Boullée e trascritta con evidente trasporto di immedesimazione nell'introduzione al saggio *Architettura. Saggio sull'arte*: «L'Architettura delle ombre diventa così il legame e la ricerca dei principi dell'architettura nella natura che è la preoccupazione massima di B» (Rossi 1967). D'altronde è difficile, per chi scrive, immaginare il progetto di Modena senza il felice «incontro» tra Rossi e Boullée⁷. Le ombre diventano allo stesso tempo una cifra stilistica del disegno di questo progetto tanto da scardinarne la relazione canonica nelle tante assonometrie aeree in cui le grandi sagome nere corrono verso di noi. «Il materiale del cimitero è il cemento, l'intonaco delle case e delle fabbriche. Dove l'uso lo rende necessario viene impiegata la pietra, bianca e grigia»⁸.

L'azzurro del cielo motto del progetto di concorso – riferimento esplicito al romanzo di Georges Bataille (1969) – trova in realtà una specifica interpretazione nella definizione cromatica dei tetti triangolari del grande perimetro abitato a definire un ideale sfondo fisso, memoria di un possibile cielo azzurro di Modena.

Dopo il progetto per il cimitero di San Cataldo, Aldo Rossi continua, per episodi distinti, a confrontare la sua architettura e il suo pensiero con il tema della morte anche nel più domestico territorio lombardo. Nel continuo parallelo tra «casa dei vivi» e «casa dei morti» – tra città e la sua memoria – a Ponte Sesto (Rozzano) l'architetto milanese immagina di dare forma a quel senso civile della fine della vita che, nell'adesione realista al carattere lombardo, si fa luogo della città o di una parte di essa, di cui riproporre la natura più profonda.

**Fig. 4**

Aldo Rossi. L'architetto e la città, MAXXI Roma – Progetto per la Cappella Marchesi all'Ospedale di Bergamo, 1978.

Sul cimitero di Rozzano, che è un'opera piccola potrei scrivere molte cose anche paragonandole a quanto fatto a Modena. Purtroppo, esso è vicino ad un cimitero orribile degli anni '60 e non ha certamente vicino il cimitero del Costa e quello degli ebrei di Modena (Rossi 1999b).

Alla complessa ma muta “macchina della morte” di calcestruzzo – che forse cerca, senza riuscirci, di lavorare sull'utopia immaginata proprio a Rozzano nel 1959 da Nanda Vigo per un prototipo avveniristico di cimitero verticale⁹, Rossi oppone un nuovo frammento di città, silenzioso, modesto, civile e profondamente collettivo, frutto di quei “viaggi pastorali”¹⁰ interpretati come concreta possibilità di ascolto profondo della memoria dei luoghi a lui più familiari. Un piccolo progetto urbano che sembra voler riportare con pochi gesti la dimensione più umana, del silenzio e del ricordo, anche in questo lembo di territorio schiacciato dalle trasformazioni più recenti, un dialogo educato con la tradizione popolare tanto da confondere forse il visitatore contemporaneo sulla esatta consequenzialità cronologia dei due edifici cimiteriali. La relazione di progetto, che come spesso per Rossi travalica la semplice descrizione dell'architettura immaginata aprendo in questo caso nuove riflessioni sulle diverse possibilità riferite al “tema del

cimitero”, dichiara nuovamente il “credo” rossiano: «così questo è il carattere autenticamente civile del cimitero, una parte della città dove non è fuggita la speranza – come diceva il nostro poeta – ma dove la speranza si è sublimata in quel sentimento incomprensibile che abbiamo verso i morti»¹¹.

Alla luce di questo, l’ampliamento del cimitero, costruito tra il 1989 e il 1999, si definisce prima di tutto come la costruzione di una strada, un viale disegnato in ogni elemento urbano, fino ai lampioni e alle panchine, che collega l’ingresso del cimitero alla piccola cappella collocata al suo fondo. Anche in questo piccolo progetto alla periferia sud di Milano al confine con Pavia, la regola civile dell’architettura diventa metafora da cui trarre il significato più generale del progetto.

Pochissimi segni compongono l’ampliamento, che raddoppia senza rumore la superficie del cimitero esistente, cercando di mimetizzarsi con il territorio circostante: un percorso, definito da una sequenza di edifici porticati in linea che ospitano i colombari e degradano, da due ad un piano, avvicinandosi allo spazio sacro centrale, per accentuare la forza prospettica e la percezione del percorso rituale. I due edifici collettivi chiudono la composizione ordinata, assecondando il disegno generale e disponendosi a segnarne i fuochi di un piano regolato da una precisa geometria sottesa. Cappella e crematorio si distinguono dai volumi per la sepoltura rappresentando il rito della morte nel racconto dello spazio condiviso da una collettività, ancora una volta nella consolazione del ricordo.

Nessuna pretesa sacralità sembra essere ricercata in questo progetto, al contrario un carattere domestico, intimo e popolare definisce la cifra della composizione generale fatta eccezione per la definizione di quei luoghi centrali che assumono necessariamente, come già sottolineato, un valore collettivo. Il viale, quasi perfettamente simmetrico, si conclude con il luogo della celebrazione del rito e, nell’interruzione mediana, si modifica per accogliere il crematorio, spazio di filtro tra il viale stesso, dal carattere quasi cittadino, e il luogo per le sepolture a terra, legato più tradizionalmente al paesaggio rurale. Questo spazio, racchiuso da un vecchio muro di mattoni lombardi, è il luogo dove nei primi schizzi di progetto si pensava potessero essere accolte anche alcune cappelle gentilizie, Rossi lo rappresenta in molti disegni preparatori riprendendo e anticipando qui gli studi per le cappelle di famiglia di Giussano (1980), Lambrate (1995) e per la quasi sconosciuta cappella per l’ospedale di Bergamo¹².

Lo studio delle forme geometriche pure, unite all’iconica idea di casa, definiscono a distanza di quindici anni i diversi progetti per tombe di famiglia, diversi ma accomunati come sempre tra loro nell’idea di un possibile carattere singolare anche nell’idea di abitare “dei morti”; così se a Giussano la sezione interna esprime il racconto teatrale reso espressivo dalla ricostruzione lignea di una porta romana, al contrario la spogliazione di ogni intento decorativo scolpisce la piccola casa-tomba di Lambrate nella sua forma perentoria di parallelepipedo con tetto a piramide. Mattoni, pietra, ferro, ovvero il campionario materiale così caro a Rossi nella definizione del carattere delle sue architetture è qui sempre ciò che segna più fedelmente l’appartenenza fisica al territorio lombardo.

Tre scale differenti riassumono così l’esperienza di Rossi con il tema della morte attraverso il progetto, riportandoci a quell’idea di *architettura della città* che accoglie e riassume le possibili interpretazioni. Città di fondazione, progetto urbano e spazio domestico declinano con misure e pesi differenti il valore civile di un tema sospeso per Rossi tra vita e memoria, tra la ragione e la sua celebrazione.

Note

¹ Si rimanda alle letture critiche su questo argomento che da quel momento costituiscono un punto di riferimento anche per lo stesso Aldo Rossi: Bonfanti E. (1970) - “Elementi e costruzione. Note sull’architettura di Aldo Rossi”, in: Controspazio 10; e Savi V. (1985), *L’Architettura di Aldo Rossi*. Franco Angeli Editore, Milano.

² Come osservato da Alberto Ferlenga nell’ambito della conferenza “Spazi Sacri: Il cimitero San Cataldo di Aldo Rossi e Gianni Braghieri”, 27 settembre 2019, Cersaie, Bologna.

³ Gli esiti del concorso e alcuni progetti sono raccolti in Casabella 372 dicembre 1972.

⁴ Il termine fa riferimento al “funzionalismo ingenuo” affrontato da Aldo Rossi all’interno de *L’Architettura della città*.

⁵ Rossi A., (1999a), op.cit. Il quaderno inizia con il primo sopralluogo al cimitero di Modena in occasione del ritiro dei documenti del Bando di Concorso.

⁶ Le prime foto di Luigi Ghirri al Cimitero di Modena sono contenute in Lotus International 38, 1983.

⁷ In particolare nella definizione del “Razionalismo Esaltato di B.” nella quale Rossi chiarisce il suo interesse del rapporto tra logica e arte, razionalismo e autobiografia.

⁸ Rossi A., “relazione di progetto per l’ampliamento del Cimitero di Modena”. In: A. Ferlenga (1999b), *Aldo Rossi. Tutte le opere*. Electa, Milano.

⁹ Il progetto è pubblicato in: Domus, 423, febbraio 1965.

¹⁰ Il termine “viaggi pastorali” fa riferimento a quanto raccontato da Rossi in merito ai progetti nel territorio lombardo che rimangono un costante impegno anche quando impegnato in progetti in tutto il mondo. In: Rossi A., “Q/A”. In: Id., *I Quaderni Azzurri 1968-1992*, op. cit. 38, 20 ottobre 1988-27 febbraio 1989 op.cit.

¹¹ Rossi A (1999b), “relazione di progetto per l’ampliamento del Cimitero di Ponte Sesto a Rozzano”. In: A. Ferlenga, *Aldo Rossi. Tutte le opere*. Electa, Milano.

¹² Il modello e alcuni disegni pressoché inediti sono esposti alla mostra “Aldo Rossi. L’Architetto e la città”, a cura di Alberto Ferlenga, MAXXI Roma 10 marzo 2021 > 17 ottobre 2021.

Bibliografia

- BATAILLE G. (1969) – *L'azzurro del cielo*. Giulio Einaudi Editore, Milano.
- BONFANTI E. (1981) – *Elementi e Costruzione. Note sull'architettura di Aldo Rossi*. In: *Ezio Bonfanti, Scritti di Architettura*, (a cura di) L. Scacchetti. Clup, Milano.
- BOULLEE E. L. (1967) – *Architettura Saggio sull'arte*. Marsilio Editori, Venezia.
- LOTUS INTERNATIONAL, 38, 1983 (numero monografico dedicato all'architettura funeraria).
- MONEO R. (2004) – *L'idea di architettura in Rossi e il Cimitero di Modena*, in R. Moneo, *La solitudine degli edifici e altri scritti. Sugli architetti e il loro lavoro*, (a cura di) A. Casiraghi e D. Vitale. Umberto Allemandi & C., Torino.
- RAGGI, F. (1972) – “Alternative per un concetto di monumentalità”. *Casabella*, 372 (dicembre).
- ROSSI A. (1967) – “Introduzione a Boullée”. In E.L. Boullée (1967), *Architettura Saggio sull'arte*. Marsilio Editori, Venezia.
- ROSSI A. (1975) – *Scritti scelti sull'architettura e la città*, (a cura di) R. Bonicalzi. Clup, Milano.
- ROSSI A. (1990) – *Autobiografia scientifica*. Nuova Pratiche Editrice, Milano.
- ROSSI A. (1999a) – *I Quaderni Azzurri 1968-1992*, (a cura di) F. Dal Co. Electa/The Getty Research Institute, Milano.
- ROSSI A. (1999b) – *Opera Completa*, (a cura di) A. Ferlenga. Electa, Milano.
- SAVI V. (1985) – *L'Architettura di Aldo Rossi*. FrancoAngeli Editore, Milano.

Claudia Tinazzi (Verona 1981) architetto, si laurea in Architettura nel 2005 alla Facoltà di Architettura Civile del Politecnico di Milano con Antonio Monestiroli. Attualmente è Ricercatore in Composizione Architettonica e Urbana al Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito del Politecnico di Milano. Dottore di ricerca all'Università IUAV di Venezia con una tesi dal titolo “Aldo Rossi, realtà e immaginazione. La casa, espressione di civiltà”, è curatore di pubblicazioni e saggi sull'architettura. Nella sua attività di ricerca ha approfondito il tema dell'architettura scolastica e la figura di alcuni architetti del Novecento in particolare il lavoro di Aldo Rossi e di Ignazio Gardella. Ha curato numerose mostre ed è relatore a convegni nazionali e internazionali.

Federica Conte

La città nascosta: il cimitero della Chacarita

Abstract

Il saggio propone una riflessione su una delle prime opere dell'architetto italo-argentino Clorindo Testa.

Come in molti altri cimiteri del mondo, anche quello della Chacarita – sito nella grande metropoli di Buenos Aires – può essere interpretato come una vera città nella città.

Ma è addentrandosi in questo mondo parallelo che la riflessione tra vita e morte prende forma parlando attraverso il linguaggio dell'architettura. Dall'ingresso principale, una sedimentazione di epoche e stili ci accompagna al cuore geografico del cimitero, dove la costruzione del *Sexto Panteón*, datata 1958, non è che la prima tappa di un cammino senza fine, dove giochi di luce e labirintici corridoi animano lo spazio "eterno" nel sottosuolo.

Parole Chiave

Cimitero — Memoria — Clorindo Testa

Ogni forma d'arte ha provato a raccontare, con i linguaggi più diversi, il rito della vita e inevitabilmente, quello della morte.

La letteratura è stata travolta dalla sfida che l'invisibile passaggio mette in scena nel nostro immaginario.

Le parole ci hanno narrato le vite mute nascoste nel sottosuolo (Foscolo 1926) e dipinto lo spazio che recinge i luoghi della sepoltura (Lee Master 1926); la pittura ne ha trasmesso le infinite sfumature e la scultura catturato l'immutabilità.

Tuttavia l'architettura ha dato forma a qualcosa che nessuno conosce: personifica il ponte tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti, offuscandone quel netto confine che li contraddistingue.

Dal cimitero come organismo complesso, ai singoli grandi monumenti nazionali per le vittime di guerra, l'architettura si pone l'obiettivo di mettere in scena un racconto fatto di memoria e oblio, materia e spirito, luci e ombre: indica all'umanità nuovi percorsi e pensa all'avvenire.

In questo orizzonte così dinamico e complesso, il saggio tratteggerà solo uno dei possibili percorsi sul tema, con particolare riferimento all'ampliamento del Cimitero della Chacarita a Buenos Aires, dove un giovane Clorindo Testa dà voce al silenzio della necropoli contemporanea.

Certo è, che ogni civiltà, a prescindere dal proprio credo, ha elaborato una vera e propria cultura¹ a partire dai riti della sepoltura, in tutte le sue configurazioni possibili: è interessante notare come René Girard per arrivare a questa conclusione consideri questa perpetua metamorfosi dell'essere umano sottolineando che non ci sia morto in società che non diventi una grande risorsa della vita. E qui spiega una grande rivoluzione antropologica che porta a vedere l'aspetto chiave, positivo, di questa circostanza:



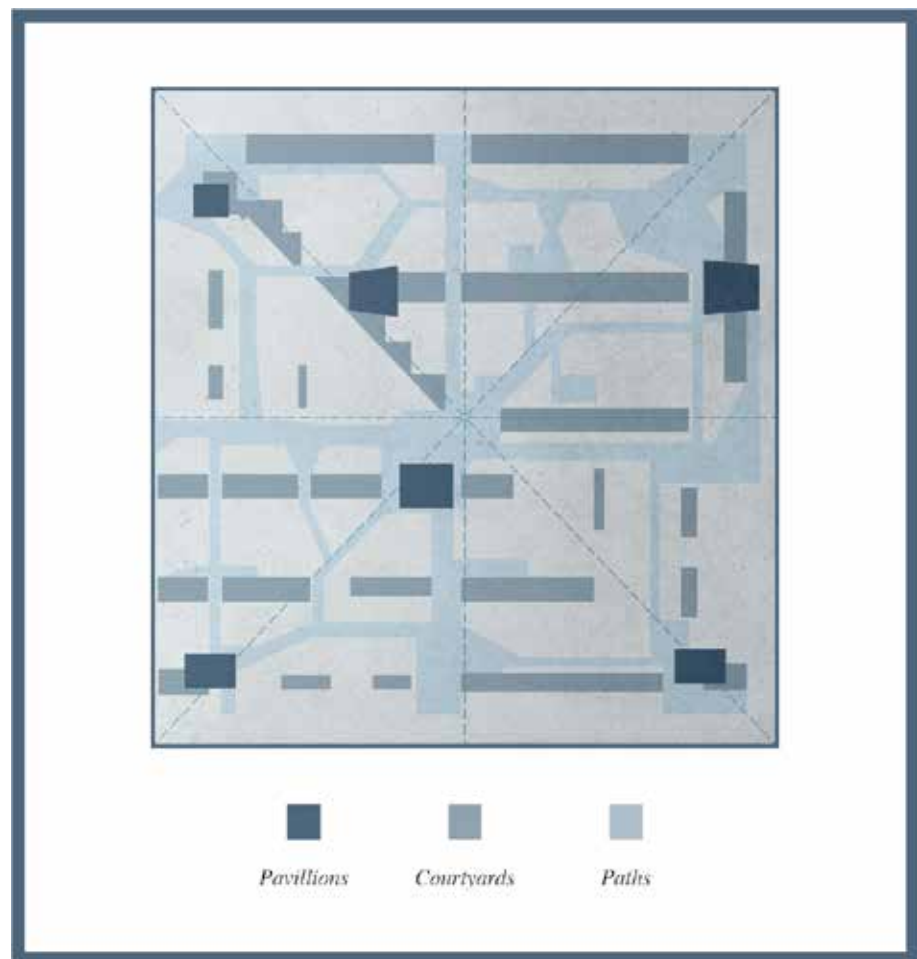
Fig. 1
Masterplan dell'attuale (2020)
configurazione del cimitero della
Chacarita. Disegno dell'autrice.

ciò che è fecondo sul piano culturale, non è la coscienza naturalistica della morte o il desiderio che si ha di fuggire [...] ma è la rivelazione della morte come sacro, come potenza infinita, più benevola, in fin dei conti che temibile, più adorabile che terrificante (Girard 1983).

In questa lettura, l'Architettura costruisce lo spazio della complessità rituale in quanto unica arte capace di dare *sensu* ordinatore agli elementi: dall'archetipo del tumulo² alle sue più diverse evoluzioni; il tempio/sarcofago o l'abitazione come luogo di culto.

I cimiteri si fanno così portatori di un rito di pace e speranza il cui destinatario siamo noi, i viventi, che nella grande foresta della città, incrociamo il nostro destino dicendo «qui è sepolto qualcuno. Questa è architettura!» (Loos 1972). Nell'assordante rumore della città di Buenos Aires, il silenzio apre una profonda breccia sotto forma di cimitero. Questa invocazione al silenzio «non è che una rivendicazione della parola» (Martí Arís 2002), in questo caso architettonica, al rumore frenetico ed incoerente della grande capitale. Sicuramente il cimitero più celebre è quello della Recoleta ma la nostra attenzione vuol soffermarsi sul caso di un'altra città nella città: quella della Chacarita. La febbre gialla si diffondeva a macchia d'olio attorno alla capitale argentina, dove ormai la Recoleta e Parque Patricios non erano più sufficienti per seppellire le salme di coloro che continuavano a perdere la vita per la malattia. Così a partire dal 1871, il comune della città di Buenos Aires decretò la costruzione di un nuovo cimitero nel *barrio* da cui prese poi il nome che oggi conosciamo, quello della Chacarita.

Solo tra il 1920 e il 1960 la popolazione di Buenos Aires passò da un milione di abitanti a quasi tre milioni e nell'arco di mezzo secolo fu necessario

**Fig. 2**

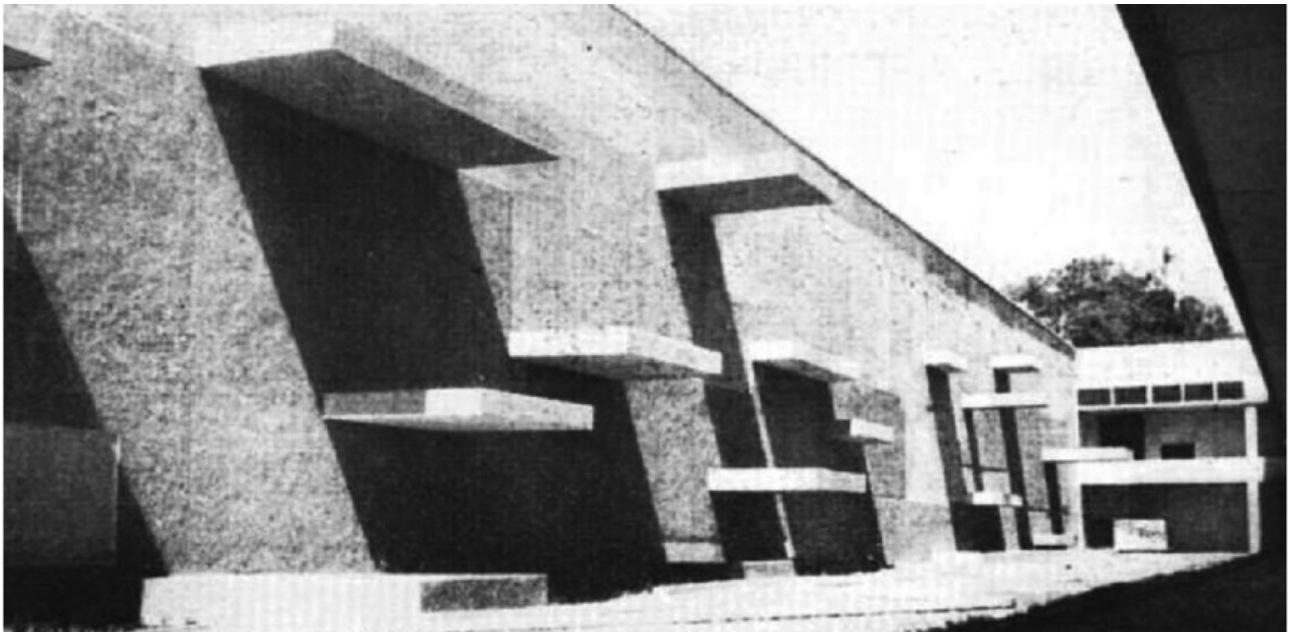
Ridisegno critico del progetto dell'area del Sexto Panteón nel cimitero della Chacarita. Disegno dell'autrice.

ampliare l'area della nuova necropoli, più di quanto si prospettava all'inizio dell'opera.

L'intervento a cui partecipò l'architetto italo-argentino Clorindo Testa, insieme ad altri architetti tra cui Itala Fulvia Villa, fu solo l'ultimo di una lunga serie determinata dall'urgenza di una delle più tristi parentesi della storia argentina³.

Credo sia necessario però soffermarsi, per un attimo, sulla figura di questo architetto. Provocatorio e dalla grande *inventiva*, si fa strada nel panorama sudamericano del XX secolo, diventandone una delle figure più discusse e rivoluzionarie. Probabilmente il Banco de Londres y America del Sur e la Biblioteca Nacional di Buenos Aires sono le sue opere più conosciute, tuttavia la sua lunga carriera di architetto oltre che di pittore, ma in generale di artista, oserei dire, gli ha permesso di sperimentare il mondo della costruzione dalla piccola alla grande scala. Ciascuno dei suoi progetti dimostra come i nuovi frammenti, espressione di un linguaggio apparentemente chiassoso e di rottura, si leghino in realtà armonicamente al tessuto ottocentesco della città di Buenos Aires.

Per raccontare l'entusiasmante viaggio nel cimitero della Chacarita, più nello specifico del Sexto Panteón, bisogna tuttavia tornare a qualche anno dopo la sua laurea alla Facultad de Arquitectura di Buenos Aires, quando il giovanissimo Clorindo Testa entrò a far parte dell'ufficio per il Piano Regolatore della città *porteña*: qui, in un florido contesto del Dopoguerra, l'architetto venne chiamato a ripensare e reinventare il cimitero moderno. Dopo aver superato l'ingresso monumentale al cimitero, tra cappelle gentilizie e tombe statuarie, un immenso spazio vuoto si apre dinnanzi a noi, cogliendoci alla sprovvista.

**Fig. 3**

Clorindo Testa, Cimitero della Chacarita.

Fotografia storica di uno dei giardini scavati. (da *Nuestra Arquitectura* 379, 1961)

La prosecuzione del cimitero è invisibile: il nostro cammino si interrompe. La città dell'altra vita immaginata dal Maestro prende forma in superficie attraverso un sistema di padiglioni dall'identità particolare: rappresentano l'unico portale di accesso agli inferi, dove creazione e armonia di forma accolgono migliaia di urne.

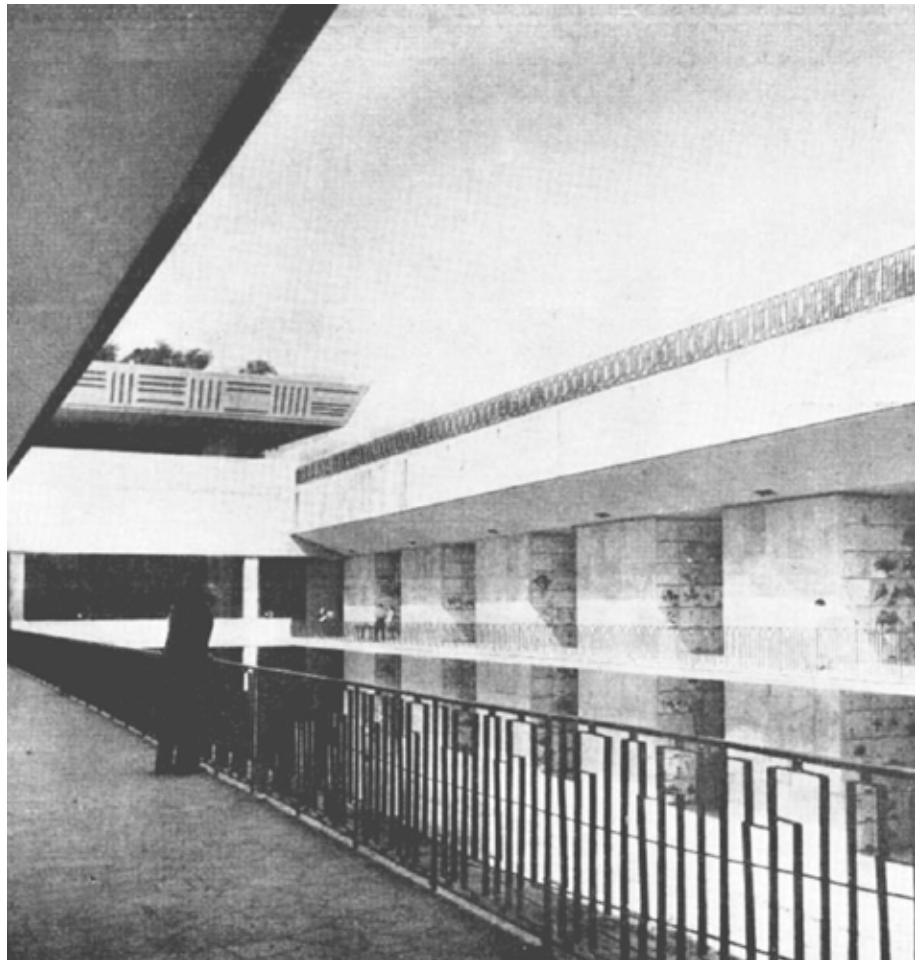
Il processo progettuale ha lasciato che la città vivente si interrompesse per lasciare il posto a pavimentazioni incrociate e giardini fioriti così che la città dei morti potesse scavare e prendere forma, rinascendo nel sottosuolo. Il ridisegno nella figura 2 mostra come attraverso un procedimento geometrico, l'area quadrata viene scomposta in più triangoli, come un diamante, dove i grandi portali si posizionano con armonia, intervallati da profondi tagli nel terreno, pareti smussate per contenere i piccoli cambi di livello e pavimentazioni incrociate.

La straordinaria composizione vista dall'alto nasconde però ancora una volta all'occhio del lettore/visitatore il cuore del progetto.

Il viaggio agli inferi inizia come una vera catarsi, non solo emozionale ma fisica, quando scendiamo ai piani inferiori. Le grandi scalinate in cemento si intersecano tra loro: lo spazio, quasi piranesiano nella sua complessità ad infinitezza, consente così sguardi incrociati, dall'esterno all'interno, dandoci una prima visione, filtrata dalle pareti forate, di ciò che si cela nel cuore della terra. Le ringhiere in ferro battuto, dalle geometrie semplici, ci guidano nel nostro viaggio.

Il cemento martellato, ruvido ed impreciso, viene scolpito con decorazioni sintetiche negli spazi di transizione sotterranei, dove i raggi di luce proiettati sui pavimenti scompaiono pian piano con l'avanzare del buio. La pesantezza del cemento si smaterializza nell'atto stesso della costruzione. Testa ha ben chiaro l'insegnamento indiretto di Le Corbusier per cui «Puisse nos bétons si rudes révéler que, sous eux, nos sensibilité sont fines»⁴.

In questo gioco di sottrazione del suolo, i giardini scavati ben 12 metri rispetto al piano di calpestio vengono pensati come fossero il patio attraverso cui la casa del defunto doveva essere illuminata; la luce gioca un ruolo chiave nella sua contrapposizione al cemento. Nell'idea progettuale è molto forte il riferimento alle catacombe come sistema di sepoltura sotterraneo: se ne modifica però la natura buia e claustrofobica in nuovi percorsi liberi e luminosi.

**Fig. 4**

Clorindo Testa, Cimitero della Chacarita. Fotografia storica. Vista dal primo piano sulla corte scavata. Sul fondo uno dei padiglioni principali (da *Nuestra Arquitectura* 379, 1961).

È chiaro però che la natura stessa del cimitero metteva sul tavolo da disegno delle questioni che prescindevano dal significato altro che gli spazi avrebbero assunto, ovvero il problema di circolazione dell'aria e degli odori: la sorprendente inventiva del giovane Clorindo non soltanto promosse un doppio sistema di circolazione dell'aria, uno delle urne e l'altro per il percorso del visitatore, ma trasformò i tubi di espulsione esterni in monoliti decorati con bassorilievi, necessari e non casuali all'equilibrio della composizione formale dei padiglioni.

Nel progetto originale, le corti scavate dovevano ospitare delle grandi vasche d'acqua così da riflettersi sul bagliore dei marmi scelti per le celle dei defunti. Tuttavia la proposta in corso d'opera venne abbandonata e il progetto del verde si estese anche nei cortili scavati così che diventassero dei veri e propri giardini pensili.

I grandi tagli nel terreno vennero poi concepiti come delle pareti su cui poggiano grandi mensoloni (vedi fig. 3) quasi come fossero le tacche di un metro che rimarcano la profondità a cui il secondo e ultimo piano interrato porta. I tre diversi livelli del progetto rappresentano essi stessi una rarefazione della materia: il piano dei padiglioni, interpretato come oggetto pieno, viene alleggerito al primo livello sotterraneo, dove la circolazione, per mezzo di corridoi coperti e patii esterni, è permessa ancora sull'intera area. Quando tuttavia si scende al secondo piano, la pienezza del quadrato viene interrotta: tre degli otto triangoli vengono sottratti, riducendo così l'area calpestabile. In questo assottigliarsi degli spazi, l'unico punto di snodo per raggiungere l'area nord da quella sud rimane il centro geometrico del quadrato, leggermente spostato rispetto all'asse verticale, dove la grande scalinata ci permette di risalire ai piani superiori.



Fig. 5
Caricatura sulla Febbre Gialla
(da Cara y Caretas, 1899).

In un certo senso, il cuore della città dei morti dà sempre la possibilità di scegliere se proseguire nel percorso labirintico ipogeo o di risalire metaforicamente nel mondo della vita.

I lavori dei cimiteri, come anche quello di Flores, sono opere poco conosciute di questo autore che esplicita qui, più che altrove, la sua sensibilità di artista come qualcosa che convive, se pur a distanza, con la sua capacità espressiva di architetto.

Qui Testa si fa narratore e lettore di un'opera appartenente a un'altra dimensione, dove dare forma all'esperienza trascendentale della morte.

In un certo senso, l'operazione di nascondere il cuore del cimitero in uno spazio ipogeo, riporta ad una scelta stilistica particolare che Ugo Foscolo adoperò per la stesura de *I Sepolcri*: attraverso l'ipotiposi l'autore descriveva immagini di luoghi apparentemente abbozzati, che potevano essere collocati in ogni luogo. Eppure l'operazione fuori dagli schemi, a mio personale avviso, era proprio quella di stimolare il mondo dell'immaginario del lettore. Testa permette al visitatore, attento o disattento che sia, di avere di fronte a sé, poco lontano dalla città dei morti ottocentesca, solo l'incipit della sua narrazione architettonica.

E qui, dove forse manca la pittura, la scultura e l'architettura danno davvero vita a quel *phénomène de nature plastique*⁵ capace di innescare la ricerca del *senso poetico* dell'arte.

Così il percorso nel *caveau* diventa uno spazio che supera la necessità della sepoltura: l'immensa città sotterranea si trasforma nella meta di un cammino che va oltre la dimensione del reale.

In questa opera agli albori della sua carriera, Clorindo Testa è stato capace di affrontare in modo eloquente il rapporto tra vita e morte, sottolineando che la memoria non è qualcosa che risiede nella materia, ma in ciò che, attraverso le grandi opere, ogni uomo riesce a trarre con l'immaginazione e il ricordo.

Note

¹ «La tomba non è altro che il primo monumento umano eretto intorno alla vittima espiatoria, la culla primigenia delle significazioni, quella più elementare e fondamentale. Non c'è cultura senza tomba, non c'è tomba senza cultura».

Tratto dallo scritto di Girard R. (1983), *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo*, Adelphi edizioni, Milano, pp.108-109.

² Si veda in tal senso il capitolo contenuto nel testo di Adolph Loos (1972), *Parole nel vuoto*, Adelphi edizioni, pp.253-255.

³ Il cimitero della Chacarita ha subito dal 1886, data della sua fondazione nell'area che oggi ricade sotto il nome di Parque de los Andes, ad oggi numerosissimi cambiamenti. Nel 1886 non ricadeva neppure sotto il nome che conosciamo oggi, bensì come "Cementerio del Oeste". Nel 1913 venne ampliato radicalmente e nel 1918 distinta la parte del cimitero protestante inglese da quella tedesca. Nel Secondo Dopoguerra, a partire dal 1958 si costruì il Sexto Panteón e si registrano aggiunte e demolizioni fino al 2017.

⁴⁻⁵ Le Corbusier, *Entretiens Avec Georges Charensol 1962 et Robert Mallet 1951*, Fremaux & Assoc. Fr.

Bibliografia

Archivio della Fondazione Clorindo Testa.

CUADRA M. e CORONA MARTINEZ A. (2000) – “Clorindo Testa architect”, Nai Uitgevers Pub.

DIEZ F. (2013) – “Clorindo Testa”. Summa+, 131 (Settembre).

FOSCOLO U. (1926) – *I sepolcri. Liriche scelte*. Romeo G. (a cura di), Antonio Trimarchi Editore, Palermo.

GIRARD R. (1983) – *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo*, Adelphi edizioni.

LEE MASTER E. (1926) – *Antologia di Spoon River*, (a cura di) G. Romeo. Antonio Trimarchi Editore, Palermo.

LOOS A. (1972) – *Parole nel vuoto*. Adelphi edizioni, Milano.

MARTÍ ARÍS C. (2002) – *Silenzi eloquenti. Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza*. Christian Marinotti edizioni, Milano.

VILLA I. F. (1961) – “Obras en el cementerio de Chacarita”. Nuestra Arquitectura 379, (Giugno).

Clorindo Testa [online]. Disponibile a: <https://www.architectural-review.com/essays/reputations/clorindo-testa-1923-2013-2> [Ultimo accesso: 19 Febbraio 2021].

Una Necropoli moderna [online]. Disponibile a: <https://www.chacaritamoderna.com/es/sesto-panteon> [Ultimo accesso: 6 Febbraio 2021].

Ítala Fulvia Villa / Clorindo Testa: Panteón Subterráneo [online]. Disponibile a: <https://www.sosbrutalism.org/cms/19519217> [Ultimo accesso: 29 Dicembre 2020].

Federica Conte (Bari, 1994) architetto, si laurea con lode allo IUAV di Venezia con una tesi dal titolo “Racconti di Calabria” seguita dal prof. Armando Dal Fabbro. Attualmente svolge attività di ricerca come dottoranda presso il Dottorato in Architettura e Costruzione della Facoltà di Architettura dell'Università Sapienza di Roma.

BoKyung Lee

Dialettica in stato di quiete.**Progetto per il nuovo cimitero di Pesaro di Luciano Semerani e Gigetta Tamaro.**

Abstract

Il testo propone una lettura del progetto per il nuovo cimitero di Pesaro elaborato da Luciano Semerani e Gigetta Tamaro nel 1979. La ragione fondamentale per cui si ritiene rilevante riflettere su questo progetto non realizzato risiede nel modo esemplare con cui i due architetti hanno concepito e sviluppato le forme del progetto rincorrendo all'analogia tra le forme della «città dei vivi» e le forme della «città dei morti».

Questa analogia definisce lo spazio metastorico del progetto, favorendo, in altri termini, l'ideazione di uno spazio simbolico a cui è affidato da una parte il compito politico di tramandare nella vita della città l'apprendimento comune della morte e da un'altra parte è garantita ad ogni individuo l'istanza spirituale che consente di tenere vivo il dialogo coi defunti.

Parole Chiave

Architettura dei cimiteri — Città per parti — Memoria urbana — Esperienza del simbolo — Culto dei morti

Noi siamo stati educati al culto dei morti perlomeno nelle forme che il nostro cimitero cattolico di S. Anna consente. Altro spirito (altri spiriti?) aleggia nel cimitero degli ebrei, o in quello vicino dei mussulmani, in quello protestante e persino in quello greco-ortodosso. [...] Forse anche per questo un cimitero come quello di Pesaro lo abbiamo pensato ad imitazione di una città murata, quei simulacri immobilizzati ed eterni che stanno fra le braccia dei santi o dei nobili, patroni e protettori di città medioevali e rinascimentali. Non c'è un'altra architettura che, altrettanto come il cimitero, trova la sua ragion d'essere nella memoria. Il nostro cimitero è costruito assemblando modelli finiti, prototipi. Costruito attraverso citazioni di altre nostre architetture, ma all'interno di tracciati di diverse città. [...] Il cimitero è così la sintesi di tutte le architetture e di tutte le città che noi conosciamo (Semerani e Tamaro 1983, p. 113).

Queste parole di Semerani e Tamaro sono state scritte con l'intenzione di spiegare i motivi di fondo e le forme del progetto del cimitero di Pesaro e mettono in evidenza almeno due questioni fondamentali che interessano il rapporto tra l'architettura e i luoghi della sepoltura. La prima questione riguarda direttamente la rappresentazione dell'idea di progetto. In questo caso l'idea del culto dei morti. Come rappresentare questa idea? La seconda questione è quella inerente il tema della memoria, ovvero della scelta dei materiali culturali necessari per la messa a punto del progetto. In altri termini: in che modo i nostri due architetti hanno affrontato il rapporto tra memoria e progetto del cimitero? Sul tema della memoria come serbatoio di immagini e forme da cui attingere per una nuova configurazione progettuale, Semerani e Tamaro, come si deduce anche dalle parole riportate sopra, sono molto chiari. Il loro scopo è quello di comporre, in un'unica forma riconoscibile, un gruppo di figure attinte dal loro repertorio, insieme ad altre figure rinvenibili nella storia urbana e in quella di Pesaro in particolare.

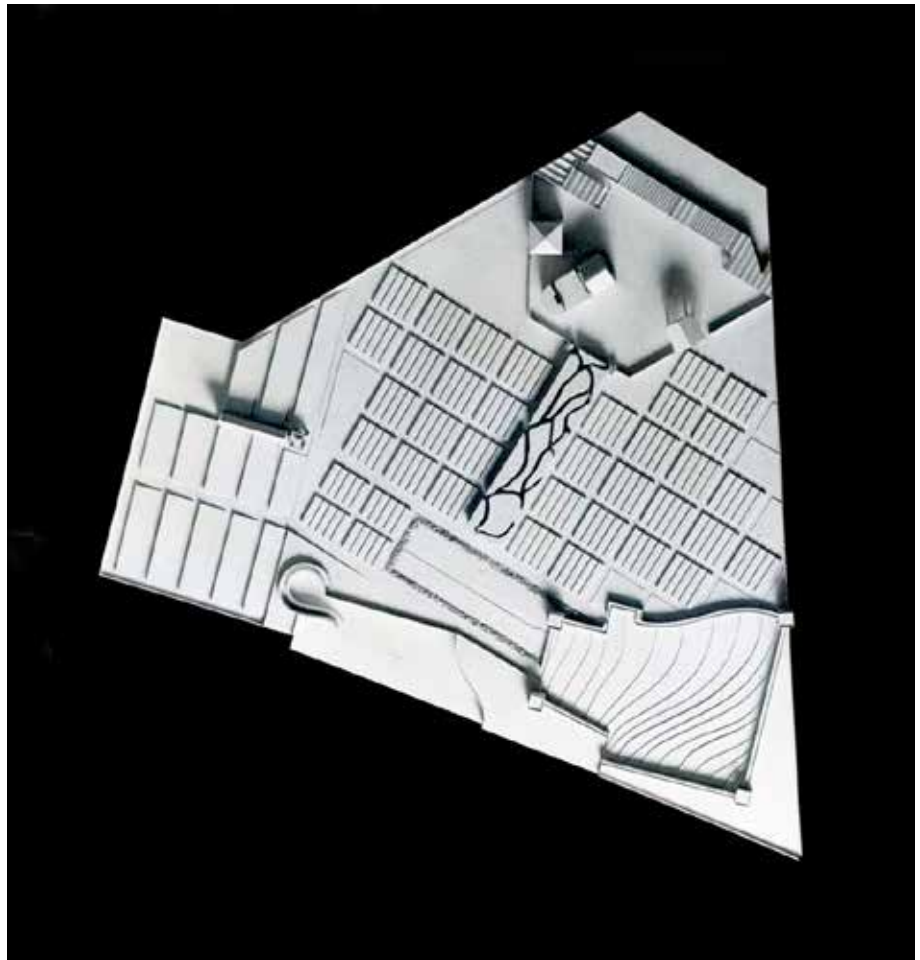


Fig. 1
Progetto del nuovo cimitero di
Pesaro, modello.

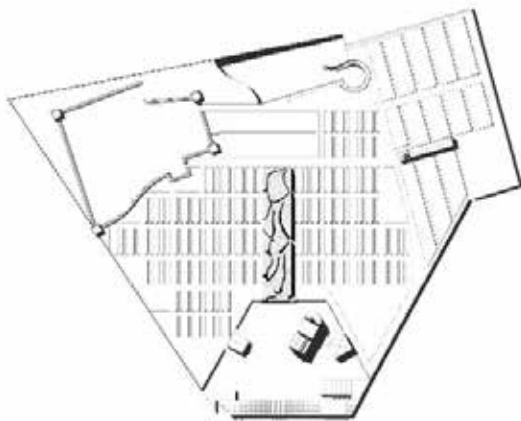
A Pesaro, ha scritto Semerani in *Progetti per una città*, «la morfologia dell'abitato è data dalla giustapposizione sull'impianto quadrilatero della città romana, di borghi residenziali dai caratteristici isolati allungati. Al programma edilizio dei Della Rovere risale il pentagono della città murata; ad un vertice del pentagono è la Rocca Costanza. La città antica è inoltre tagliata asimmetricamente da cardo e decumano, sui quali si attestano le insule romane» (Semerani 1980, p. 74).

Questa *giustapposizione* di forme urbane viene trasfigurata nel progetto del cimitero, in cui la forma del *recinto sacro* richiama proprio la figura pentagonale della città rinascimentale.

All'interno del *recinto sacro* sono *giustapposte* le seguenti figure: un ingresso monumentale racchiuso anch'esso in un ulteriore recinto e in cui sono raccolti 4 volumi principali e sul quale è innestato un *bosco lineare* che si estende verso nord al centro del cimitero.

Ad est e ovest del *bosco lineare* sono disposti, in raggruppamenti seriali, gli edifici per la sepoltura in *colombari*. La loro organizzazione planimetrica segue l'idea della fondazione delle città ellenistiche dette *colonie a strisce*, con la monotona ripetitività delle insule residenziali ad impianto ippodameo. Ma è nel rimando alla *città borghese* di Trieste, con il suo Borgo Teresiano e l'asse del Canale Grande, che questo impianto urbano attinge la sua peculiarità morfologica e figurativa.

Il *bosco lineare* porta a nord verso l'area per le *tombe dei fanciulli*: la *città dell'infanzia* negata con al centro la *fontana della vita*. Più a nord, subito dopo la *città dei bambini*, è organizzata l'area per la sepoltura di persone morte di malattie infettive. Ancora ad ovest è disegnata invece la *città dei ricchi*, identificata in un recinto che ricorda una *città castello* e in cui sono

**Fig. 2**

Progetto del nuovo cimitero di Pesaro, planimetria.

predisposte le aree per le tombe di aristocratici e benestanti con le loro cappelle private. Sul lato opposto, a est, è invece adagiata la *città dei poveri*, con sepolture sottoterra. Più o meno al centro di quest'area è posizionato un edificio per la cremazione. Qui «i campi di inumazione in dolce declivio al sole sono terrazze alternate a filari di alberi da frutto (cadranno le foglie d'inverno, si alterneranno colori) qua e là un cipresso come sulle colline che conducono da Pesaro a Urbino» (Semerani e Tamaro 1983, p. 113).

Nel suo complesso, dunque, l'organizzazione planimetrica emerge come un'immagine di città murata, costituita da parti contenute in una forma riconoscibile, incastrate tra di loro e innestate sulle tracce di un immaginario impianto romano dal quale si dipanano, lungo ipotetiche direttrici viarie di sviluppo, le aree di espansione che ricordano veri e propri borghi urbani e paesaggi rurali. In altre parole, l'immagine complessiva del cimitero s'impone al nostro sguardo come una composizione di figure urbane simile ad una città per parti.

Sappiamo che il progetto del cimitero di Pesaro è nato in seno ai rapporti che, sin dall'inizio degli anni settanta, Luciano Semerani ha intrattenuto con le amministrazioni politiche della città marchigiana. Questi rapporti nacquero e si svilupparono con la messa a punto del *Piano particolareggiato per il centro storico del Pesaro* elaborato in quegli anni dal Gruppo Architettura¹.

L'orientamento culturale in cui s'inserisce il progetto del cimitero è dunque quello degli studi urbani. Una posizione culturale che sin dagli anni sessanta aveva posto il tema della rifondazione dell'architettura a partire dall'analisi dei fenomeni urbani come materiale della progettazione architettonica². È noto che la ricchezza di questo orientamento culturale consiste nel fornire all'architetto un solido sostegno teorico alle sue pratiche progettuali e contemporaneamente alimentare le aspirazioni all'autorialità delle proprie invenzioni. In questo orientamento culturale il rapporto fra città, teoria e progetto riscopre, nello studio dei monumenti, una forza speculativa imprevista che scaturisce da un contatto nuovo con la realtà. Il monumento è visto come la più autentica testimonianza della permanenza, nella realtà urbana, di una dimensione simbolica capace di sublimare la dialettica delle *forme di vita* che man mano si sedimentano nella forma della città, restituendone un'immagine eterogenea, ricca e complessa.

**Fig. 3**

Giorgio De Chirico, *Archeologi*, 1968.

Il monumento, dunque, è inteso come simbolo della memoria collettiva e della continuità con cui la città si trasforma nel tempo.

Inoltre, come già Georg Wilhelm Friedrich Hegel aveva mostrato nelle *Lezioni di Estetica*, l'architettura è un fatto eminentemente simbolico e in quanto tale intrinsecamente intrecciato con le pratiche della memoria (Hegel 2012, pp. 1589-1652). L'architettura è fare monumenti. E il monumento, come noto, ha sempre a che vedere con il monito e con l'esortazione e soprattutto, come ha scritto Adolf Loos, con la memoria del passato e con la morte (Loos 1999, pp. 241-256).

Dallo studio dei fenomeni urbani alla ricerca delle ragioni profonde dell'architettura nel *progetto teorico* di Semerani e Tamaro il *passaggio* al progetto del cimitero come monumento urbano con una chiara impronta eterogenea è dunque obbligato. Possiamo riprendere le domande iniziali: in che modo i nostri due architetti affrontano il rapporto tra memoria e progetto? Come rappresentare l'idea del culto dei morti?

Alla domanda sul rapporto tra memoria e progetto Luciano Semerani ha cercato di indicare alcune risposte possibili – oltre che attraverso la pratica progettuale condivisa con Gigetta Tamaro – in *Progetto Eloquent*, libro pubblicato nel 1981. Bisogna innanzitutto ricordare che, in questo contesto – e più in generale nelle riflessioni e nei progetti di Semerani e Tamaro – la memoria è poeticamente intesa come implacabile laboriosità del pensiero, frutto di un dono fatto agli uomini dagli dei. Come racconta Eschilo, infatti, per sciogliere gli uomini dalla loro condizione di perenne indigenza, Prometeo donò agli uomini *logos* e *tecniche*, innescando di conseguenza nella mente degli uomini l'operosità e il desiderio di riscatto. E soprattutto grazie ai nessi tra pensiero e tecniche – come ha spiegato Monica Centanni commentando il *Prometeo incatenato* – gli uomini ora sono capaci di attivare la «fecondità della memoria e quindi la facoltà costruttiva della poesia» (Centanni 2007, pp. 930-931). Dunque la memoria costituisce la trama delle esperienze già dispiegate nel passato che consentono di trasformare il presente per mezzo di nuove ideazioni con un contenuto poetico. Questo equivale a dire, con le parole di Platone, che «conoscere è ricordare» e che la memoria, come ha spiegato Umberto Galimberti è «innanzitutto un *ri-accordo* che dalla dispersione genera *unità* e nell'unità rintraccia quell'*i-identità* soggettiva e oggettiva che la ragione occidentale ha chiamato *Io*

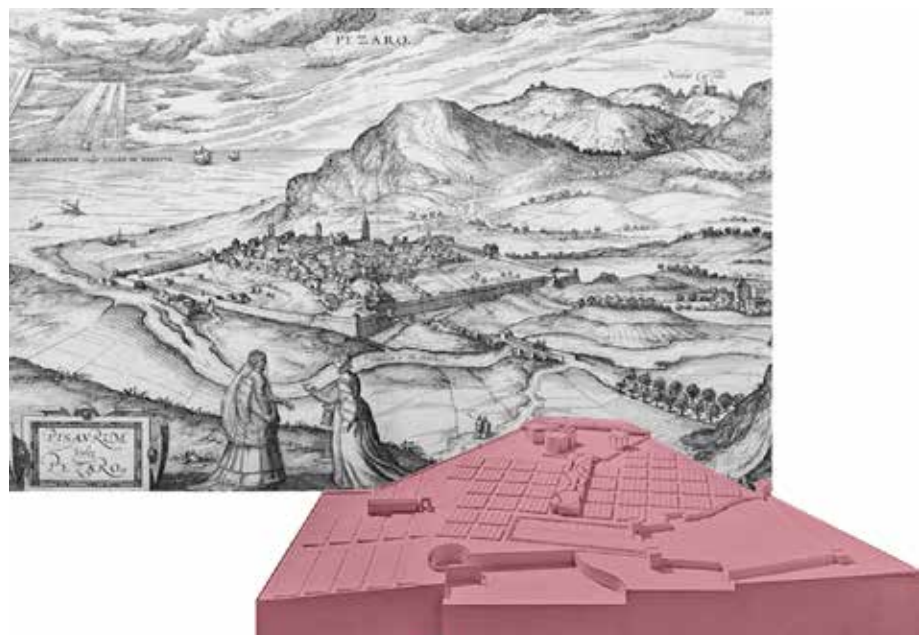


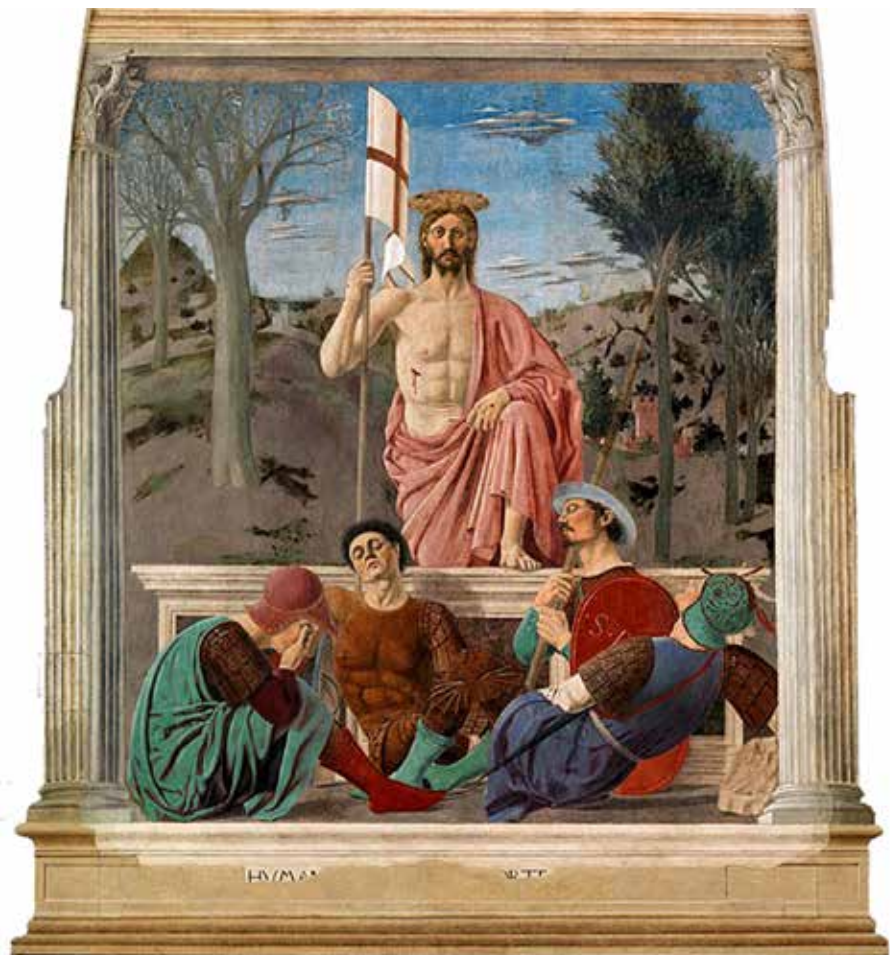
Fig. 4
Progetto del nuovo cimitero di
Pesaro, modello.

e *Mondo*. Sia l'uno che l'altro non sono *dati* della realtà, ma *costruzioni della memoria*» (Galimberti 2005, p. 76).

Quando in *Fiducia nella retorica* Semerani scrive che gli architetti operano usando «fatti architettonici, che preesistono, in una nuova operazione progettuale» (Semerani 1981, p. 7) di fatto ribadisce l'antico *monito* platonico. Operano come? Estremizzando il ragionamento egli dice che sono due le possibilità che questa operazione di riferimento alla memoria del *già fatto*, permette: «da una parte il rimontaggio (o riciclaggio) autobiografico, che il singolo artista conduce rimanipolando la propria produzione e dall'altra la ripresa con operazioni molto diverse (il «fuori scala» o la «contaminatio» ad esempio) di sintagmi decodificati ma riconoscibili per il codice storico urbano di appartenenza» (Semerani 1981, p. 9).

Com'è noto nell'intervallo indefinito tra due estremi possono svilupparsi molteplici composizioni contraddistinte da un diverso dosaggio delle parti in gioco. Semerani e Tamaro, pur dichiarando esplicitamente l'interesse per le operazioni di ripresa dei materiali della memoria appartenenti alla seconda modalità operativa, tuttavia non esitano, nel progetto del cimitero, a sovrapporre e intrecciare le due modalità progettuali. Ciò nonostante i nessi associativi che le due modalità progettuali riescono ad evocare – e dunque a tramandare – attraverso le figure del progetto, possono essere però causa di fraintendimenti. I nessi associativi, infatti, molto spesso ci spingono continuamente alla ricerca di somiglianze tra le forme in gioco, che sono sicuramente importanti e testimoniano della *misura* del progetto, ma rischiano di indebolire le connessioni profonde che le sottendono. Quali sono queste connessioni profonde? Una cosa è certa. Se ora noi guardiamo il progetto nel suo insieme vediamo che sono state spinte e riunite una accanto all'altra in un *recinto sacro*, figure di origine storica che mantengono vivo il ricordo di qualcos'altro e contemporaneamente esprimono, rispetto al tema, una tensione simbolica. Con questo montaggio, all'interno del recinto e con il recinto, di figure riconoscibili, Semerani e Tamaro *plasmano* delle *immagini di città* che – per usare il linguaggio di Walter Benjamin – *fermano* il loro contenuto effimero nell'eternità di una immagine ambigua ma viva, adorabile, malinconica o crudele che sia (Benjamin 2007).

La tensione tra questi due mondi – *storico* e *simbolico* – diventa ancora più profonda se pensiamo che si tratta di figure *figlie* di un ordine storico, politico

**Fig. 5**

Piero della Francesca, *Resurrezione*, 1465.

e personale, *raccolte* all'interno di un *recinto sacro*, che presuppone la fine di ogni accadere storico e l'apertura di uno spazio metastorico di salvezza eterna. Con una celebre espressione di Adorno potremmo affermare che le figure del progetto, come le immagini-pensiero di Benjamin sono bloccate in una «dialettica in stato di quiete» (Adorno 1972, p. 239) capace di comporre un rapporto tra temporalità diverse eppure coesistenti. Una composizione impossibile? «Articolare storicamente il passato [ha, infatti, scritto Benjamin] non significa conoscerlo come propriamente è stato. Significa impadronirsi di un ricordo come esso balena nell'istante del pericolo» (Benjamin 1995, p. 79). Per cui lo sguardo che reclama il montaggio di forme di questo *camposanto* è quello della *pietas*, lo stesso che l'angelo della storia di Benjamin posa sulle rovine del passato per le quali egli «vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto» (Benjamin 1995, p. 80). Come per Walter Benjamin, anche per Semerani e Tamaro, le testimonianze che portano in sé le forme non saranno mai al sicuro. Solo l'azione rivoluzionaria «ha il dono di accendere nel passato la favilla della speranza, che è penetrato dall'idea che *anche i morti* non saranno al sicuro dal nemico, se egli vince. E questo nemico non ha smesso di vincere» (Benjamin 1995, p. 78). Solo l'azione rivoluzionaria – un progetto rivoluzionario – può tentare di connettere insieme, come fa il progetto del cimitero di Pesaro, l'accadere storico e conflittuale in cui sono catturate le forme dell'architettura e l'aspirazione all'eternità che queste stesse forme reclamano al cospetto di un *progresso senza tradizione* che vuole ridurle a brandelli senza speranza. Rivoluzionarie sono le «energie che appaiono nelle cose invecchiate» (Benjamin 1973, p. 15). Le forme del passato chiedono semplicemente, come i cari defunti, di non essere dimenticate.

In termini di spazio salvifico bisogna leggere anche le parole allegoriche di Semerani e Tamaro quando dicono: «questo grande cimitero, tutto situato sul versante di una collina dell'Italia centrale, è una piccola città murata nelle mani di un Santo» (Semerani e Tamaro 1983, p. 113).

Così, alla fine, l'immagine complessiva non appare come un semplice montaggio di parti frutto di un significativo procedimento di addizione. Ma appare come un'immagine con una sua armatura teorica e una sua intenzionalità poetica. Un po' come gli archeologi di De Chirico, che impressionarono Ernesto Nathan Rogers per il loro «torace zeppo di paesaggi [e in cui il suo volto] si cancella come il loro per diventare impersonale meditazione» (Rogers 1997, p. 47).

Ora se torniamo nuovamente all'immagine complessiva del cimitero possiamo notare che essa è organizzata attraverso due immagini principali: il grande *recinto sacro* e un *recinto profano*. Del *recinto sacro* abbiamo già parlato. Il *recinto profano*, invece, è quello che definisce l'ingresso monumentale del cimitero. Al suo interno sono disposti 4 volumi: l'edificio d'ingresso vero e proprio è una riproposizione del corpo delle strutture ambulatoriali dell'ospedale di Trieste a Cattinara, illuminate con *shed* da edificio industriale; l'edificio per il culto cattolico, a pianta basilicale, e l'edificio per il culto di altre religioni e per i non credenti, di forma quadrata, sono ambedue attinti dal progetto per attrezzature per l'area San Giobbe a Venezia³; il Famedio, dove sono riportati i nomi illustri della comunità, è «un'idea attinta da un dipinto attribuito a Domenico Veneziano custodito alla Pinacoteca di Pesaro» (Semerani e Tamaro 1983, p. 113).

I due *recinti* definiscono due conformazioni dello spazio, ma bisogna intenderli come due *Mondi*, separati e uniti allo stesso tempo. Il *recinto sacro* è organizzato attraverso una configurazione spaziale bilaterale, con un asse centrale, definito dal *bosco lineare*. Tale *bosco*, posto al centro dell'impianto del cimitero, richiama la metafora dantesca della *selva oscura*, un archetipo depositato nella memoria collettiva. Un labirinto in cui prima o poi «tutti ci ritroviamo a mezzo del cammin di nostra vita – e tutti più o meno avvertiamo come una esperienza – eccezionale e viva in noi dai ricordi diretti della nostra infanzia come condizione tipica di disorientamento, terrore, angoscia e indecifrabilità» (Semerani 1981, p. 28).

Il *recinto profano* allude, invece, ad una configurazione spaziale di tipo radiale con un centro vuoto con intorno elementi definiti. Un vuoto centrale che allude, allo stesso tempo, alla fondazione di un ordine spaziale, religioso e politico.

Nell'individuazione del *recinto sacro* e del *recinto profano* possiamo riconoscere le esperienze spaziali primordiali con cui Leroi-Gourhan ha individuato le *origini* della tendenza dell'uomo a spazializzare in senso bilaterale i luoghi della vita domestica, e in senso radiale l'organizzazione dei luoghi della comunità (Leroi-Gourhan 2018, pp. 364-406). La stessa logica primordiale è trasfigurata nel progetto del cimitero attraverso una archeologia di figure connotata da una forte geometria ideale. E questa archeologia mentale, non può non evocare, in questo contesto, il *Risorto* di Piero della Francesca. Possiamo così tornare al tema della rappresentazione del culto dei morti. L'idea del culto dei morti che questo progetto vuole rappresentare è racchiusa nell'idea rivoluzionaria della *Resurrezione* dei morti. Dalla suggestione iconica del *Risorto* il progetto attinge l'asse centrale dell'affresco che scaturisce da un vuoto spaziale. *Axis renovatio mundi*, così s'innalza icastico il *Risorto* sull'orlo del sepolcro romano ormai vuoto, inaspettato, disorientante e, come scrisse Roberto Longhi, col volto *silvano*. Nel culto cattolico la morte di Cristo indica l'accesso alla vita eterna. Nel progetto è il *bosco silvano* che apre al *camposanto*, preludio del giardino dell'eternità.

Note

¹ Il Gruppo Architettura si formò nel 1968 e venne sciolto nel 1975. Era costituito da Carlo Aymonino, Costantino Dardi, Luciano Semerani, Gianugo Polesello, Gianni Fabbri, Raffaele Panella e Mauro Lena. Sul progetto per il *Piano Particolareggiato per il centro storico di Pesaro* del 1971 anche in relazione alla teoria della città per parti, Luciano Semerani si è soffermato in *Progetti per una città*, Franco Angeli 1980.

² Gli studi urbani hanno trovato una sintesi, espressione di una ricerca condivisa da gruppo di architetti, nei testi teorici di Carlo Aymonino e Aldo Rossi.

³ Il progetto per il nuovo cimitero di Pesaro di Luciano Semerani e Gigetta Tamaro è del 1979. Dal punto di vista della produzione e delle invenzioni progettuali il 1978 e il 1979 sono due anni particolarmente fertili e importanti per i due architetti di Trieste. Nello stesso periodo, infatti, mettono a punto il progetto per il nuovo ospedale di SS. Giovanni e Paolo a Venezia, il progetto per l'area San Giobbe a Cannaregio, sempre a Venezia, e il progetto per il municipio di Osoppo in provincia di Udine. Come noto di questa tetralogia di progetti solo quelli per l'ospedale di Venezia e per il municipio di Osoppo sono stati realizzati.

Bibliografia

- ADORNO T. W. (1972) – “Profilo di Walter Benjamin”. In Prismi, Einaudi, Torino.
- BENJAMIN W. (1973) – “Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei”. In: Id., *Avanguardia e rivoluzione*. Einaudi, Torino.
- BENJAMIN W. (1995) – “Tesi di filosofia della storia”. In: Id., *Angelus Novus*. Einaudi, Torino.
- BENJAMIN W. (2007) – *Immagini di città*. Einaudi, Torino.
- CENTANNI M. (2007) – “Prometeo incatenato. Commento”. In: Id., *Eschilo. Le Tragedie*. Mondadori, Milano.
- GALIMBERTI U. (2005) – *Psiche e techne*. Feltrinelli, Milano.
- HEGEL G. W. F. (2012) – *Estetica*. Bompiani, Milano.
- LOOS A. (1999) – “Architettura”. In: Id., *Parole nel vuoto*, Adelphi. Milano.
- LEROI-GOURHAN A. (2018) – *Il gesto e la parola. La memoria e i ritmi. Vol. 2*. Mimesis, Milano.
- ROGERS E. N. (1997) – *Esperienza dell'architettura*. Skira, Milano.
- SEMERANI L. (1980) – *Progetti per una città*. Franco Angeli Editore, Milano.
- SEMERANI L. (1981) – *Progetto eloquente*. Marsilio, Venezia.
- SEMERANI L. e TAMARO G. (1983) – “Progetto di progetti. Il cimitero di Pesaro”. Lotus International 38, Electa, Milano.

BoKyung (Busan, Corea del Sud) è dottoranda presso il Dottorato in Architettura, città e design – ambito di ricerca in Composizione architettonica, XXXVI ciclo – all'Università IUAV di Venezia. Ha studiato alla Pusan National University di Busan, dove ha conseguito il bachelor in architettura. Nel 2011 ha ottenuto il bachelor in psicologia presso la National Institution of Lifelong Education di Seoul. Nel 2017 ha conseguito la laurea magistrale in Architectural Design presso il Politecnico di Milano.

Eliana Martinelli

**Paesaggi comuni, paesaggi trasposti.
Insediamenti cimiteriali del Mediterraneo islamico**

Abstract

Partendo da considerazioni teoriche generali sul significato di cimitero come città *altra*, il saggio prende in esame alcune costanti simboliche, formali e insediative degli antichi cimiteri del mondo islamico mediterraneo. La città dei morti si relaziona sempre con la città dei vivi per analogie e contrapposizioni morfologiche, in linea con la cosmologia islamica. Sia i cimiteri ottomani di Istanbul, interni ed esterni alla città, sia gli insediamenti cimiteriali prossimi alle porte della medina di Fès, rivelano questo carattere. Il saggio intende riconoscere alcuni principi compositivi ricorrenti (la presenza di un recinto, la relazione con la topografia e la struttura urbana) e le diverse valenze che questi assumono rispetto ai cimiteri europei, al fine di individuare dispositivi utili per il progetto di nuovi paesaggi dei morti.

Parole Chiave

Città dei morti — Mediterraneo islamico — Morfologia urbana — Paesaggio — Cimiteri

Lo studio dei caratteri morfologici dei luoghi di sepoltura non può prescindere dal considerare l'evoluzione dei riti e del pensiero filosofico connesso alla morte.

La città dei morti è forse il luogo dove si può maggiormente ritrovare una comunione di appartenenza al genere umano. Mircea Eliade (1965) individua nell'*homo religiosus* una modalità di esistenza comune ad ogni civiltà e sempre riconoscibile. L'uomo religioso crede nella realtà del sacro e nella sua identificazione spaziale, perciò frattura lo spazio sulla base di ierofanie. L'uomo moderno, profano, è frutto di una desacralizzazione dell'esistenza, ma discende comunque dall'uomo religioso. Pertanto, anche in epoca contemporanea permangono atteggiamenti riconducibili a una religiosità ancestrale, che ritrova nei simboli una possibilità di apertura all'universale. La città dei morti è traduzione architettonica di questi simboli, che costituiscono il patrimonio spirituale di ogni civiltà. Tradizionalmente, essa viene edificata come immagine assoluta della città dei vivi, riproducendone i principi di costruzione, specifici per luogo ed epoca. Secondo Michel Foucault (2006), il cimitero è un'eterotopia¹ universale e costante in ogni società, rappresentando una «città altra dove ogni famiglia possiede la sua nera dimora» (Foucault 1994, p. 16). Almeno fino al XVIII secolo, il cimitero si trovava nel centro della città, vicino al luogo di culto, e accoglieva le sepolture in fosse comuni, a eccezione di alcune tombe illustri. In Europa, la costruzione di vere e proprie città dei morti inizia nella seconda metà dell'Ottocento, per assecondare, da un lato le esigenze funzionali e igienico-sanitarie, stabilite dal decreto napoleonico del 1804, dall'altro la volontà di rappresentare il nuovo Stato e il potere della borghesia anche *post mortem*.

Non è un caso che le sepolture individuali abbiano cominciato ad esistere nel momento in cui la società stava perdendo il contatto con la sacralità: quando non si è più sicuri di una vita dopo la morte, si rende necessario venerare le spoglie mortali.

Il cimitero, come ogni eterotopia, è caratterizzato dalla presenza di un recinto, che ne accentua la separazione dallo spazio *altro*. Questa figura è riscontrabile anche a livello etimologico, se associamo il luogo fisico all'immagine dell'aldilà, cioè il paradiso. Il termine latino viene dal greco *paràdeisos*, che a sua volta deriva dall'antico iranico (avestico) *pairi-daēza*, vocabolo che, come il persiano *firdaws*, designa il recinto, senza alcun significato religioso. Un tipo di cimitero islamico è il *rawdah*, il cimitero-giardino, la cui radice lo definisce come luogo capace di “addomesticare” la natura. Dunque, nelle diverse culture, il paradiso è raffigurabile come un giardino recintato.

Nel cimitero cristiano urbano, lo spessore del recinto è spesso “abitato” dalle tombe che si sovrappongono in altezza, andando a costituire un vero e proprio muro di cinta. La penetrabilità del confine è resa solenne dalla presenza di porte, dalle quali generalmente si dipartono i percorsi distributivi in maniera assiale. Cappelle, ossari e crematori sono talvolta separati dalla cinta muraria, diventando così monumenti che evidenziano relazioni di gerarchia nello spazio. Il cimitero, dunque, si configura effettivamente come una città di fondazione.

Al contrario, nel mondo islamico il recinto è spesso sottile, finestrato o quasi inesistente. Questo perché il Corano desacralizza il cimitero, trasformandolo in un giardino aperto al mondo dei vivi. «La più bella tomba» afferma il Profeta, «è quella che scompare dalla superficie della Terra». Tuttavia, l'umana predisposizione a glorificare i morti, e in particolare i santi, ha portato alla costruzione di grandi complessi cimiteriali e mausolei (Burckhardt 2002, p. 98), che una volta realizzati, non possono più essere sconsacrati. Pertanto, i cimiteri musulmani vengono via via inglobati nei progressivi ampliamenti urbani, portando a una compenetrazione tra città dei vivi e città dei morti. Tale manifestazione morfologica può essere ricondotta alla dottrina dell'Unità divina (*Tawhid*), di cui la città è più alta rappresentazione: l'Islam non ammette distinzione tra sacro e profano, pertanto le attività quotidiane e quelle religiose si sovrappongono, così come i luoghi ad esse dedicati².

Mentre le sepolture di pertinenza dei complessi religiosi sono state spesso considerate per la loro valenza monumentale, non esiste quasi letteratura che affronti, dal punto di vista compositivo, il tema dei grandi insediamenti cimiteriali esterni alla città antica. Spesso insediati sulle alture, in posizione panoramica, sembrano riprodurre natura e paesaggio in modo informale. In realtà i principi compositivi rilevanti sono analogamente riscontrabili nella struttura della città islamica³.

Nella città ottomana – che qui intendiamo come una delle espressioni di città islamica⁴ – i cimiteri, come tutti gli spazi aperti, assumono una forte valenza morfologica, andando a determinare i connotati urbani.

A partire dal Seicento, i gruppi cimiteriali delle *külliyeler*⁵ aumentano e si aprono sempre più alla vita urbana attraverso finestrature nei recinti, che permettono un affaccio per brevi preghiere (Cerasi 1988, p. 214). Le *külliyeler* si costruiscono attorno ai mausolei (*türbe*), destinati alla rappresentazione del culto dei santi. Le *türbe*, spesso posizionate nei punti più alti delle *külliyeler*,

**Fig. 1**

Eliana Martinelli, La città di Istanbul in rapporto alle aree cimiteriali di Karacaahmet (a est) e Eyüp (a nord), 2021.

costituiscono un frammento unitario (*tektonik*⁶) dei più complessi spazi cupolati delle moschee: sono infatti tipologicamente conformate come un cubo o un ottagono sovrastato da una cupola. La giustapposizione di questi elementi domina lo *skyline* urbano, in un rimando continuo tra mausolei, espressione di un'assialità verticale, e moschee, i cui assi orizzontali collegano parti della città a grandi distanze, sempre in rapporto agli spazi vuoti dei *meydan*⁷. La *türbe* di fatto si “appoggia” allo spazio della città, concepito come infinito, andando a definire un luogo dove accogliere una tomba lignea. Tale spazio centrale, secondo James Dickie (1987, p. 76), è assimilabile a un giardino interno. Oltre ai cimiteri di pertinenza delle moschee, troviamo ampi parchi cimiteriali appena fuori dal perimetro della città antica. In questi casi, la definizione geometrica del recinto non è rigorosa: spesso il limite si configura come un basso muro di contenimento del terreno, su cui si insediano le tombe in diretto contatto visivo con il resto della città. L'apparente informalità di questi spazi, usati a tutti gli effetti come parchi urbani, in realtà risponde a una ben precisa visione del mondo: la cultura ottomana è esteticamente legata ad una fruizione contemplativa della natura e alla accettazione indiscussa delle forme preesistenti, siano esse naturali o urbane.

A Istanbul, modello costruito della città ottomana, fitte piantagioni di cipressi riempiono i cimiteri, a rappresentazione di boschi sacri; per questo Pietro Della Valle definisce Istanbul «città dei cipressi» (Petruccioli 1994). Nella composizione della città ottomana, infatti, gli alberi costituiscono il contrappunto alle architetture⁸, andando ad assumere una pari valenza formale.

Il più ampio cimitero d'Oriente, risalente al quattordicesimo secolo, con un'estensione di oltre trecento ettari, è quello di Karacaahmet a Üsküdar,

Fig. 2

Thomas Allom, Cimitero di Karacaahmet, incisione (da R. Walsh, Constantinople and the scenery of the seven churches of Asia Minor, Son Fisher, Londra 1839).

**Fig. 3**

Mouradgea D'Ohsson, «Riti di passaggio nel cimitero islamico di Eyüp», incisione (da Tableau Général de l'Empire Othoman, divisé en deux parties, dont l'une comprend la Législation Mahométane; l'autre l'Histoire de l'Empire Othomane, vol. I, De l'imprimerie de Monsieur, Parigi 1787).



nel lato asiatico, affacciato sul Bosforo. Qui le alberature si alternano alle antiche sepolture individuate da steli in pietra, trasposizione dello stelo ligneo infisso nel terreno che caratterizzava il modello asiatico pre-islamico. Molte sono le tombe a baldacchino delle famiglie più agiate, riferimenti alla *fiàla* bizantina (Cerasi 1988, p. 213). All'altro capo di Istanbul, nella parte europea, il quartiere di Eyüp si configura come una vera e propria città dei morti, compresa nella città dei vivi. La moschea di Eyüp Sultan, fondata sulla tomba del Compagno Abu Ayyub al-Ansari, ha reso l'intero quartiere città santa. Il suo grande cimitero si affaccia sul Corno d'Oro, subito fuori dalle mura dell'antica Costantinopoli.

I cimiteri-quartieri di Karacaahmet e Eyüp sono fondati su sistemi di relazione assiale e visiva a grande distanza, con il mare e con gli elementi urbani emergenti, secondo un principio che ha costruito l'intera città⁹.

La città di Fès è un caso interessante per quanto riguarda la relazione tra insediamento urbano e cimiteriale. I grandi cimiteri sono situati su promontori subito fuori dalle mura della medina, in prossimità delle porte di

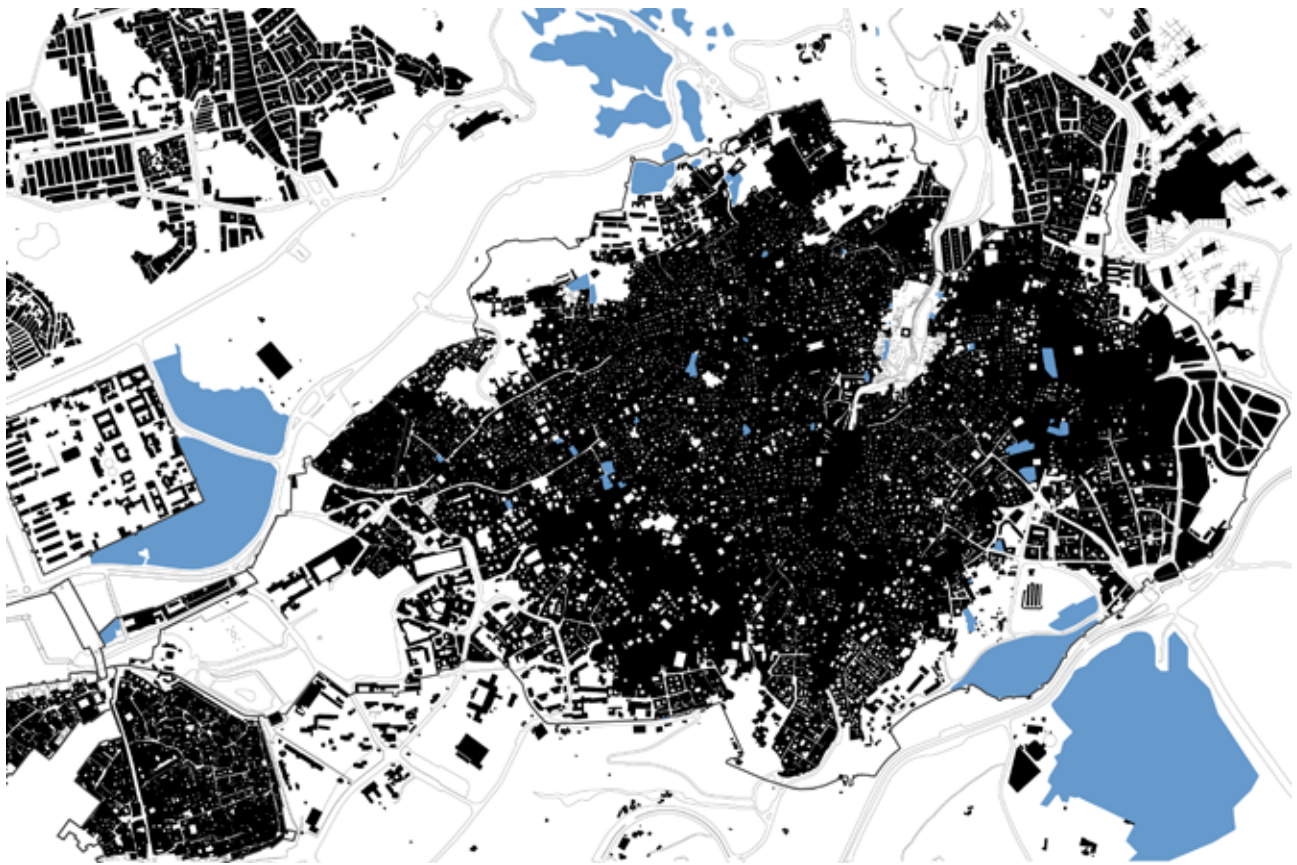


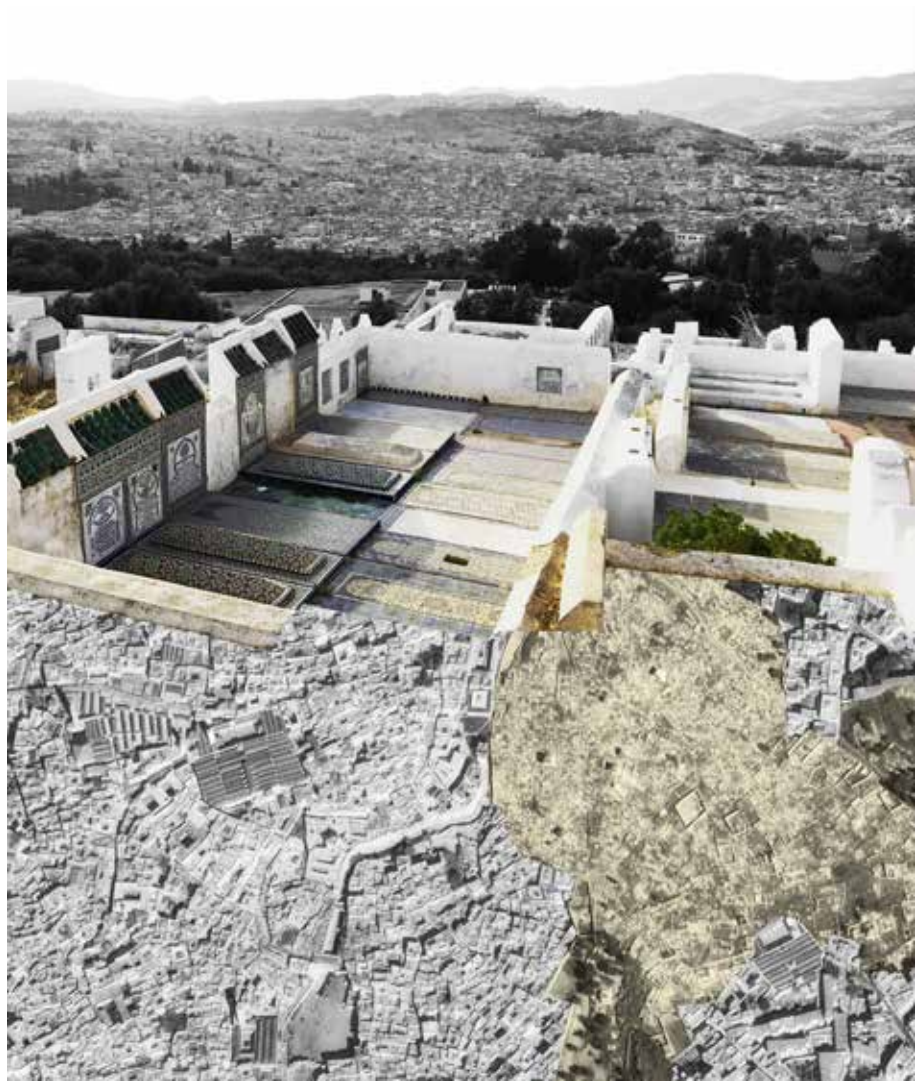
Fig. 4
Eliana Martinelli, La medina di Fès
e i suoi cimiteri (in azzurro), 2021.

accesso, da cui prendono in prestito anche la toponomastica: Bab Ftouh, Bab al-Hamra, Bab Guissa¹⁰, Bab Mahrouk, Bab Segma.

Questi insediamenti rientrano a pieno titolo nella composizione del paesaggio urbano: i grandi spazi aperti, dal carattere quasi rurale, ricoperti di tombe bianche e parzialmente rivestite di zellige¹¹, sembrano riprodurre ad una diversa scala la densità di architetture della medina. Il concetto di unità volumetrica, che accoglie in sé altezze e forme variabili, è diretta rappresentazione della Tradizione islamica, cioè della Sunna, che determina le attività umane, e dunque anche la costruzione della città (Burckhardt 2002, p. 160).

I cimiteri di Fès si guardano, da un promontorio all'altro, e allo stesso tempo offrono un punto di vista privilegiato sulla medina. Come nei cimiteri-quartieri di Istanbul, le sepolture si adagiano alla topografia; in questo caso, però, le tombe si addossano l'una all'altra, andando a saturare uniformemente lo spazio sino al confine. Le più antiche sono disposte in maniera irregolare, il più possibile orientate verso la *Ka'ba* della Mecca. La vegetazione è bassa e perlopiù spontanea, e non assume una valenza compositiva importante.

La posizione dei cimiteri e il loro carattere, che li avvicina a cittadelle fortificate, hanno contribuito a preservare l'antica medina, non solo come figura architettonica unitaria, ma anche come struttura urbana. Scrive il fotografo Bruno Barbey nella postfazione al libro *Fès. Immeuble, immortelle*, curato con Tahar Ben Jelloun (1996): «Fès a été sauvée du béton par ses cimetières. On ne touche pas aux morts. Lorsqu'elle eut fini de pousser comme un arbre, de jeter ses rameaux en impasses, elle s'est corsetée dans ses remparts contre lesquels reposent les ancêtres»¹². Citando il titolo del volume fotografico, potremmo dire che in questo caso proprio le città dei morti hanno reso la città dei vivi «immobile, immortale».

**Fig. 5**

Eliana Martinelli, «Analogie di forma e superficie: la medina di Fès e il cimitero di Bab Ftouh», collage, 2021.

I casi studio qui presentati non sono certamente esaustivi della varietà dei cimiteri islamici del Mediterraneo, ma esemplificano bene il ruolo che questi insediamenti possono assumere nella composizione del paesaggio urbano.

Pur nella diversità dei riti del mondo islamico, alcune comunanze di carattere possono costituire i presupposti per accogliere “città nelle città”, vale a dire per costruire nuove città dei morti basate sulla trasposizione di diverse immagini urbane, espressione di differenti culture insediative. A seguito dei recenti fenomeni migratori, infatti, si è aperto un grande dibattito attorno alla necessità di dare sepoltura ai membri di comunità musulmane sempre più numerose, conformemente ai loro riti e al loro credo. Sussiste ancora oggi un problema normativo, legato anche alle diverse modalità di sepoltura, ma la norma non si può evolvere se non a partire da regole umane, derivanti da usi e consuetudini e traducibili in forme.

In conclusione, possiamo rilevare alcuni principi ricorrenti: in primo luogo, la presenza di un recinto basso, che funge da delimitazione e da contenimento del terreno, ma non da schermo visivo tra dentro e fuori; in secondo luogo, la relazione con la topografia e la città, che si esprime nel replicare la modalità insediativa ad una diversa scala, in base a connessioni di tipo visuale; infine, il rapporto tra mausolei e tombe minori, quasi anonime e “domestiche”, in una logica aggregativa molto simile a quella che troviamo nella città dei vivi. Questi elementi sono riconducibili a specifiche idee di urbanità e costituiscono affascinanti riferimenti per la costruzione di nuovi paesaggi dei morti.

L'architettura, in quanto arte sociale non figurativa, ha assunto nel mondo islamico la funzione di esteriorizzare la fede (Kowsar 1982, p. 28), ruolo che può essere riproposto nel cruciale momento della morte, ultima occasione, per un uomo, di esprimere la propria appartenenza religiosa o culturale.

Note

¹ Quei luoghi «che hanno la curiosa proprietà di essere in relazione con tutti gli altri luoghi, ma con una modalità che consente loro di sospendere, neutralizzare e invertire l'insieme dei rapporti che sono da essi stessi delineati, riflessi e rispecchiati.» (Foucault 1994, p. 13). Per la civiltà occidentale odierna, il cimitero rappresenta la massima espressione di eterotopia, ma anche di eterocronia, dove il tempo si è fermato.

² Un caso estremo, in questo senso, è il cimitero di Al-Qarafa al Cairo, il più antico d'Egitto, nel quale l'integrazione tra le due città è completa: pur essendo ancora in uso, circa un milione di persone lo abitano, per un'estensione di oltre dieci chilometri.

³ Secondo Paolo Cuneo (1986, p. 89), la città islamica è riconoscibile «più che nel ricorrere di alcune tipologie urbane ed edilizie, nel più integrato sistema di relazione tra le parti, capace di combinarle o aggregarle in una configurazione unitaria [...] senza negare l'individualità dei suoi elementi componenti [...]».

⁴ Cfr. cap. *La città ottomana come una delle espressioni di città islamica* (Martinelli 2017, pp. 75-83).

⁵ «Insieme di edifici religiosi, sociali e culturali di solito, ma non sempre, centrato sulla moschea» (Cerasi 1988, pp. 329-330).

⁶ Nell'arte ottomana, componente che si ripete in una struttura architettonica, in una scultura o nella composizione di una pittura.

⁷ «Ampio spazio aperto urbano solitamente di forma irregolare» (Cerasi 1988, p. 330).

⁸ A questo proposito, Le Corbusier (1966, p. 71) ci ricorda un aforisma turco: «Où l'on bâtit, on plante des arbres» (*dove si costruisce, si piantano alberi*).

⁹ Cfr. cap. *Il sistema di relazioni e l'invenzione del suolo* (Martinelli 2017, pp. 149-187).

¹⁰ Nei pressi del cimitero di Bab el-Guissa sorgono le gigantesche rovine delle tombe dei Merinidi, dinastia reale che regnò dal 1248 al 1465.

¹¹ Piastrelle in terracotta smaltata prodotta con l'argilla bianca di Fès.

¹² «Fès è stata salvata dal cemento grazie ai suoi cimiteri. Non si toccano i morti. Quando terminò di crescere come un albero, di gettare i suoi piccoli rami in vicoli ciechi, si strinse nei suoi bastioni, contro i quali riposano gli antenati» (traduzione dell'autore). Su questo tema cfr. Pireddu A. (2021) – *Les pierres du temps. Le regard de Tahar Ben Jelloun, Bruno Barbey et Jean Marc Tingaud sur la médina*, in L. Hadda (a cura di), *Médina. Espace de la Méditerranée*, Firenze University Press, Firenze, pp. 25-41.

Bibliografia

- BARBEY B., BEN JELLOUN T. (1996) – *Fès. Immobile, immortelle*. Éditions Imprimerie Nationale, Parigi.
- BURCKHARDT T. (2002) – *L'arte dell'Islam*. Abscondita, Milano. Ed. originale (1985) – *L'art de l'Islam: langage et signification*. Sindbad Actes Sud, Arles.
- BURCKHARDT T. (2007) – *Fès, Ville d'Islam*. Archè, Milano.
- CERASI M. (1988) – *La città del Levante. Civiltà urbana e architettura sotto gli Ottomani nei secoli XVIII-XIX*. Jaca Book, Milano.
- CUNEO P. (1986) – *Storia dell'urbanistica. Il mondo islamico*. Laterza, Roma.
- DEL BUFALO A. (1992) – *La porta del giardino dei silenziosi*. Edizioni Kappa, Roma.
- DICKIE, J. (1987) – “Garden and Cemetery in Sinan's Istanbul”. *Environmental Design: Journal of the Islamic Environmental Design Research Centre*, 5-6.
- ELIADE M. (1965) – *Le sacré et le profane*. Gallimard, Parigi.
- FOUCAULT M. (1994) – *Eterotopia. Luoghi e non-luoghi metropolitani*. Mimesis Edizioni, Sesto San Giovanni (MI).
- FOUCAULT M., (a cura di) A. Moscati (2006) – *Utopie Eterotopie*. Cronopio, Napoli.
- GUARAGNA G. (2019) – *Eterotopie*. In: G. Scavuzzo, S. Pratali Maffei e G. Guaragna, *Riparare l'umano. Lezioni da un manicomio di frontiera*. LetteraVentidue Edizioni, Siracusa.
- KOWSAR M. (1982) – “Le città dell'Islam: identità di un passato?” In: *Architettura nei paesi islamici: seconda mostra internazionale di architettura*. Edizioni La Biennale di Venezia, Electa, Milano, 28-35.
- LE CORBUSIER (1966) – *Urbanisme*. Ed. Vincent Freal, Parigi (ed. originale 1925).
- MARTINELLI E. (2017) – *Turgut Cansever e la Scuola di Sedad Eldem. Unità e tettonica nel progetto per Istanbul*. Tesi di Dottorato. Università Iuav di Venezia.
- MARTINELLI E. (2021) – *Le projet dans la médina entre conservation et transformation*, in L. Hadda (a cura di), *Médina. Espace de la Méditerranée*. Firenze University Press, Firenze, 153-163.
- PICCARDO H. R., a cura di (2015) – *Il Corano*. Newton Compton Editori, Roma.
- PETRUCCIOLI A., a cura di (1994) – *Il giardino islamico. Architettura, natura, paesaggio*. Electa, Milano.
- PIREDDU A. (2021) – *Les pierres du temps. Le regard de Tahar Ben Jelloun, Bruno Barbey et Jean Marc Tingaud sur la médina*, in L. Hadda (a cura di), *Médina. Espace de la Méditerranée*. Firenze University Press, Firenze, 25-41.

Eliana Martinelli (1987) architetto, ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca in Composizione Architettonica presso l'Università Iuav di Venezia nel 2017, con la prima tesi in Italia sull'opera dell'architetto turco Turgut Cansever, che ha divulgato in pubblicazioni e convegni internazionali. È stata titolare di incarichi di insegnamento presso l'Université Euro-Méditerranéenne de Fès (Marocco) e l'Università di Pisa e l'Università Federico II di Napoli. Dal 2019 è assegnista di ricerca e docente a contratto presso l'Università degli Studi di Firenze. È membro dell'unità di ricerca Dar_Med (DiDA Unifi), in cui si occupa di progetto architettonico e urbano nel mondo islamico, con particolare riguardo alla Turchia e al Maghreb. Svolge inoltre attività progettuale nell'ambito della rigenerazione architettonica e urbana.

Libero Carlo Palazzolo

Profonde memorie.**Il Cementiri Nou di Igualada di Enric Miralles e Carme Pinós**

Abstract

A Igualada E. Miralles e C. Pinós danno forma a un paesaggio di spietata poesia dove la morte è evocata con gravità solenne. Un percorso scende tra rovine e detriti lungo quello che sembra il letto prosciugato di un fiume in piena fino allo spazio finale, dove aspettano sepolcri spalancati. Con un'immagine degna del teatro barocco, la sorte che attende ognuno è esibita senza veli. I temi della discesa agli inferi, il decomporsi dei corpi, il risorgere non sono evocati da apparati figurativi ma da un'architettura sospesa tra costruzione e rovina. Come nello Skogskirkogården memorie personali e collettive si stratificano per dare vita a un paesaggio non solo geografico ma anche culturale, un paesaggio che più di ogni altro rappresenta lo spirito della Catalogna che esce da quaranta anni di dittatura.

Parole Chiave

Miralles-Pinós — Barocco — Architetture di scavo

Un cementerio no es una tumba [...]

no es esa relación con el paisaje y con el olvido [...]¹.

Il Cementiri Nou di Igualada di Enric Miralles e Carme Pinós è un paesaggio geologico, un'architettura di scavo fatta di sezioni che si stratificano come in un *frottage*, ma soprattutto è un paesaggio culturale denso di riferimenti e significati. L'assenza del recinto che dall'Ottocento caratterizza i cimiteri lo avvicina alle opere di land art che hanno nutrito la sua genesi. Miralles e Pinós conoscevano già le opere di Richard Long, Robert Smithson, Michael Heizer, James Turrell e il cimitero di Urbino di Arnaldo Pomodoro. Il progetto di concorso (1985) proponeva una profonda incisione del terreno a forma di zeta, memore della Monumental City di Heizer, un segno che dilatava il percorso che dalla cappella portava alle sepolture per arrivare fino a un piccolo ruscello e poi perdersi nel paesaggio. Era una città scavata nel terreno, come dichiarava la sua sezione simile a una strada urbana². Il progetto era caratterizzato da un percorso a zig-zag e da una croce che lasciava intuire la presenza della cappella ipogea. Un'idea sintetizzata dal motto Zemen+iri: nella parola catalana Cementiri la Z (il percorso) aveva preso il posto della C, mentre la T era stata sostituita da una croce (la cappella). Il tema del percorso è centrale, non solo perché permette di annullare la percezione del recinto del cimitero, ma perché «ese signo es un modo de pensar lo natural, siguiendo la noción de precisión que comporta un camino. Corta como lo hace un sendero. Separando a los fluidos a su paso»³ e soprattutto perché ha consentito di «alejarnos de los aspectos narrativos a los que los caminos en los jardines están acompañados»⁴.



Fig. 1
Cementiri Nou Igualada.
L'ingresso.

L'associazione tra cimitero e paesaggio fa però correre la mente ai Waldfriedhof nordici, in particolare allo Skogskirkogården di Stoccolma. Lo stesso Miralles ricorda quale importanza ebbe per loro quel progetto: «Dedicamos la mayoría del dinero que ganamos del premio del concurso del cementerio de Igualada en visitar los cementerios de Asplund y Lewerentz y sus obras, que me impresionaron mucho»⁵. Durante quel viaggio lui e Carme visitarono anche i cimiteri minori di Lewerentz, come quello di Valdemarsvik dove lo spazio è costruito intervenendo con gesti minimi – ma essenziali – sulla topografia e la piccola cappella – sulla cui guglia brilla, al di sopra degli alberi, una stella di speranza – ha il sapore di un'apparizione. Ma soprattutto ebbero la possibilità di vedere come le opere dei maestri del Classicismo Nordico – della cui mostra Miralles conosceva quasi a memoria il catalogo (Wiesner 1992) – siano in grado di parlare: di se stessi, del luogo e della società cui appartengono. Una capacità che l'Architettura ha sempre avuto e che oggi sembra aver accantonato.

Quello che accomuna lo Skogskirkogården e il Cementiri Nou non è solo il ruolo del percorso (iniziativo?, di redenzione?) che, focalizzando l'attenzione sulle sue stazioni, fa perdere la percezione dei limiti del cimitero né la forza della modellazione del suolo, ma la volontà di caricarsi progressivamente di segni e significati collettivi per dar forma a un paesaggio culturale. Le architetture di Asplund e Lewerentz comunicano il loro ruolo grazie ad apparati iconografici affidati a pittori, scultori o straordinari artigiani. Non sempre i segni sono espliciti come il teschio che fa da serratura alla Cappella del Bosco, ma ogni particolare concorre a rendere “parlanti” quelle architetture: le lampade del Tribunale di Göteborg ricordano una bilancia, quelle dei Laboratori Batteriologici di Stato sembrano solidificare una goccia, senza dimenticare l'inesorabile orologio accanto al Crematorio. Miralles e Pinós invece attingeranno al patrimonio figurativo dell'arte contemporanea per evocare linguaggi e tempi più profondi e trasformare quei segni in Architettura.

Come era accaduto ad Asplund⁶, anche per Miralles e Pinós il viaggio induce a ripensare il progetto; pur mantenendo i principi iniziali quella che, anche secondo Enric, era più una proposta che un progetto, dopo il viaggio in Svezia si trasforma, diviene profondamente contestuale. Prende vita un luogo della memoria che si misura con quel “regionalismo critico” che in quegli anni informava buona parte della cultura architettonica, anche se in molte declinazioni catalane era più regionalismo che critico. Nella stesura del 1987 si moltiplicano i percorsi, mentre i segni astratti della land art si arricchiscono delle forme curve avvolgenti del Modernismo catalano e delle rocce del Monserrat: l'incisione diventa una linea retta – inesorabile – la sezione urbana si trasforma nello spazio di un giardino⁷ e i pochi spazi rettangolari sono sostituiti da tanti triangoli. È immediato riconoscere il dialogo tra gli spazi pubblici curvi e i triangoli dei singoli lotti che caratterizzava il progetto originario del Parco Güell; anche la sezione dei colombari sembra nascere dalla frattura di uno dei *terravacuos* (Lahuerta 1996, p. 22) di Gaudí. Per non svelare l'inganno, la Z utilizzata per impossessarsi del sito e dare ordine al progetto deve restare nascosta negli strati più profondi del *frottage*, come i triangoli necessari per «acotar un croissant»⁸.

La possibilità di un doppio percorso nello scendere e nel risalire offre diverse immagini anche del mistero della vita dopo la morte a seconda del modo in cui si percorre il parco-cimitero: discesa agli inferi, salita al Calvario o

**Fig. 2**

Cementiri Nou Igualada. Un taglio profondo conduce allo spazio dei sepolcri.

chiamata al cielo; in corteo o da soli ... Igualada non c'è però la serenità dei cimiteri del bosco nordici. A Stoccolma tutto conduce verso i Campi Elisi, e la morte non è elaborata, ma organizzata e rimossa. È sufficiente leggere il testo che Asplund dedica al Crematorio per capire con quale attenzione sia stato perseguito questo fine (Asplund 1940). A Igualada invece la morte è evocata con una gravità iberica. La sorte che attende ognuno è esibita senza veli: al margine di un'area industriale, in una sorta di discarica in cui un fiume in piena ha trascinato ogni tipo di detrito si accumulano anche corpi senza vita. Solo le traversine in legno annegate nella pavimentazione ricordano il loro numero, una memoria destinata a consumarsi come ogni cosa terrena; e il vuoto che produce la loro consumazione risuona sotto il passo del visitatore che segue quel fiume impetuoso verso lo spazio finale. Da quel *cul de sac* dove aspettano i sepolcri spalancati non c'è via di scampo.

La voracità culturale (Pinós 2009, p. 79) di Miralles non si nutre solo di riferimenti architettonici o figurativi, attinge anche alla letteratura artistica. Le tombe scoperte che aspettano alla fine del cammino, sono ispirate dai Giudizi Finali di Beato Angelico, dalle sculture di Giacometti, dai fiammiferi e dalle incisioni di Heizer ... le lastre apparentemente senza ordine ricordano anche il cimitero abbandonato di Källa. Ma più che rimandare al momento in cui i corpi risorgeranno, sono un *memento mori* architettonico, terribile e inquietante come i due quadri dell'Ospedale della Caridad di Siviglia di Juan Valdéz Leal ispirati da don Miguel Mañara. Il decadimento dei corpi e la morte che la nostra società ha rimosso sono davanti ai nostri occhi. Quest'opera «dura en una época light»⁹ evoca le parole di André Chastel quando ricorda come «uno dei grandi gesti dell'arte barocca fu [...] l'azione insieme teatrale e minacciosa che consiste nell'«aprire un sarcofago davanti alla corte'» (Chastel 1954, p. 231).

W. J. R. Curtis (1994) scrive che a Igualada i tratti caratteristici del linguaggio dei suoi autori diventano la storia stessa del sentimento che si vive percorrendo quello spazio. In realtà il confronto con le loro architetture precedenti rivela che in questo progetto, forse proprio grazie al programma, Miralles e Pinós mettono a punto il loro personalissimo linguaggio.

**Fig. 3**

Gli elementi edilizi che materializzano quegli spazi restano autonomi, esibiscono scientificamente la propria natura e le proprie dimensioni, altrettanto fanno i singoli elementi costruttivi.

Il *pathos* prodotto dall'incontro con il decadimento, con il fluire delle cose e con il loro consumarsi li porta a indagare il mistero della vita degli edifici, dalla rovina al materiale che deve ancora farsi Architettura, come le pietre della cripta della colonia Güell che aspettano di essere erette per diventare colonne – uno dei talismani di Miralles. Gli elementi edilizi che materializzano quegli spazi restano autonomi, sono «los objectos que se llevan en el bolsillo»¹⁰ del loro autore; una volta rovesciata quella tasca, ogni elemento esibisce scientificamente la propria natura e le proprie dimensioni: rampe, scale, passerelle ... si limitano ad attraversare i diversi piani che mettono in connessione senza confondersi con loro, senza toccarli; altrettanto fanno i singoli elementi costruttivi (mattoni, travi, pannelli prefabbricati ...). I giunti fra di loro si dilatano dando un carattere drammatico all'insieme che sempre più sembra una rovina, non solo perché vi si insinua la vegetazione. I tempi della realizzazione del cimitero sembrano obbedire al monito di Enric secondo cui l'unico modo di conservare un progetto è non finirlo mai, ma questo aumenta anche l'idea di un'architettura che offre l'immagine della sua rovina.

Più che il Brutalismo, il modo in cui sono esibiti gli elementi costruttivi ricorda i disegni dell'Antico di Giuliano da Sangallo, dove l'architettura è rappresentata come una rovina in precario equilibrio per restituirne la natura costruttiva. Le loro architetture, debitrice delle forme del Costruttivismo o del Gimnasio Maravillas, lasciano spazio a un linguaggio personalissimo: d'ora in poi i progetti di Miralles e Pinós saranno l'equivalente architettonico di una pagina di Vesalio. Anche a Igualada «non abbiamo il simbolo della morte preparato da un predicatore per distogliere dalla vita terrena, bensì una illustrazione inventata da un artista fantasioso al servizio dello scienziato [...] per accompagnare una indagine inconfutabile sul mistero della vita» (Chastel 1954, p. 240). Anche quella degli edifici. Il corpo che è sottoposto a indagine anatomica non è tanto quello delle opere di Gaudí quanto quello delle architetture del Minimalismo Catalano – le cui figure sono oggetto di una spregiudicata dissezione. In questo modo, nel luogo dove tutto obbliga a riflettere sulla morte, nasce il linguaggio che meglio rappresenta lo spirito della Catalogna che può riaffermare la propria identità dopo quarant'anni di dittatura.

L'accumulazione di segni dai significati e dalle memorie di ogni genere è tale che anni dopo Miralles si chiederà

**Fig. 4**

Juan de Valdés Leal, *Finis Gloriarum Mundi*, dal ciclo *Jeroglíficos de la Muerte* (Geroglifici della morte), Hospital de la Caridad, Siviglia, 1672.

Fig. 5

Un fiume in piena ha trascinato ogni tipo di detrito si accumulano anche corpi senza vita. Solo le traversine in legno annegate nella pavimentazione ricordano il loro numero, una memoria destinata a consumarsi come ogni cosa terrena; e il vuoto che produce la loro consunzione risuona sotto il passo del visitatore che segue quel fiume impetuoso verso lo spazio finale.



cuáles serían aquellas piezas que hubiera sido suficiente construir. Hay una parte del proyecto, que es seguramente menos conocida, que es muy importante. Son estas pequeñas losas que están cubriendo una pequeña colina que hay en la entrada, donde se colocó parte del movimiento de tierras proveniente del corte, donde hay un dibujo en espiral absolutamente irreconocible – su propia dimensión lo hace irreconocible. A lo mejor empezando por estas cosas hubiera sido suficiente para construir un cementerio¹¹.

Nonostante aggiunga «Seguramente no es verdad. Lo que estoy diciendo son seguramente comentarios a todo pasado»¹², è *verdad* che nel progetto per l'ampliamento del cimitero di Venezia del 1998 sia una precisa spirale geometrica a guidare il percorso che invade la laguna. Per l'ampliamento dell'isola di San Michele Enric – ormai separato da Carme – disegnerà ancora una “topografia” intesa non come mera descrizione di un luogo, ma come sua scrittura: dall'acqua sorge un'orografia circondata da una sottile cortina di cemento, una Running Fence pietrificata che nasconde la città e crea un luogo di raccoglimento che, come sintetizza poeticamente il motto, ha «Per pavimento il mare e per tetto il cielo» (Levene e Márquez 2019, p. 468-477). Parole che evocano la natura stessa di Venezia, ma che non convinsero una giuria più propensa a sposare la «filosofia de *la caseta i l'hortet*»¹³. Miralles aveva notato che sul pavimento della cappella principale del Crematorio di Asplund, di fronte ai posti riservati ai congiunti del defunto, è disegnato un labirinto: lasciando che l'occhio conduca la mente tra le sue spire è possibile per un momento dimenticare il dolore che si sta vivendo e lasciare che trovi spazio il ricordo.

Note

¹ «Un cimitero non è una tomba... non è la stessa relazione con il paesaggio e con la dimenticanza...» scrive Enric Miralles in una lettera a Josep Lluís Mateo riportata nell'articolo di Almalé Artal E. (2014), dove sono riprodotti anche gran parte dei disegni di concorso.

² Per le sezioni è utile Almalé Artal E. (2014), <https://homenajeaenricmiralles.files.wordpress.com/2014/10/seccion.jpg>

³ «questo segno è un modo di pensare la natura, seguendo la nozione di precisione che implica un percorso. Taglia come farebbe un sentiero. Separando i fluidi al suo passaggio», Miralles E. (1994a), p. 41; successivamente raccolto con gli altri scritti in Miralles E. (2009b), p. 34.

⁴ «liberarci dagli aspetti narrativi che caratterizzano i percorsi dei giardini», Miralles E. (1994a) e Miralles (2009b), ibid.

⁵ «Destinammo gran parte del denaro guadagnato con il premio del concorso del cimitero di Igualada per visitare i cimiteri di Asplund e di Lewerentz e le loro opere, che mi impressionarono molto», Wiesner T. (1992).

⁶ Per il progetto finale della Cappella del Bosco Asplund rielabora il padiglione di Liselund che aveva visitato durante il viaggio di nozze. Cfr. Wrede, S. (1980) e Constant C. (1994).

⁷ È utile confrontare le sezioni pubblicate in Almalé Artal E. (2014), <https://homenajeaenricmiralles.files.wordpress.com/2014/10/seccion.jpg> con quelle di Zabalbeascoa A. (1996), p. 52.

⁸ «quotare un croissant», Miralles E. e Prats E. (1994).

⁹ Vázquez Montalbán M. (1987), p. 218. Così aveva descritto la piazza di Sants, al cui progetto lo stesso Miralles aveva contribuito quando lavorava nello studio di Piñon e Viaplana: «è una piazza dura di un'epoca *light*, osteggiata dalla cittadinanza e dalla stampa entrambe imbevute dell'antiquato principio di inserire la natura nella città,» e che «rende testimonianza e omaggio alla verità dello sguardo urbano e non fa concessioni alla filosofia della casetta e dell'orticello».

¹⁰ «gli oggetti che escono dalla tasca», Miralles E. (1994b), p. 111.

¹¹ «quali fossero le parti che sarebbe stato sufficiente costruire. C'è una parte del progetto, sicuramente meno nota, che è molto importante. Sono queste piccole lastre posate su una piccola collina che c'è all'ingresso, dove si collocò parte del terreno proveniente dal taglio, lì c'è un disegno a spirale assolutamente irriconoscibile – la sua dimensione lo rende irriconoscibile. Probabilmente sarebbe stato sufficiente partire da questi elementi per costruire un cimitero», Miralles E. (2009a), p. 26.

¹² «Certamente non è la verità. Le mie parole sono commenti a posteriori», Miralles E. (2009a), p. 26.

¹³ «filosofia della casetta e dell'orticello», Vázquez Montalbán M. (1987), p. 218.

Bibliografia

ALMALÉ ARTAL E. (2014) – MP06 Concurso de anteproyectos de construcción de un nuevo parque-cementerio municipal convocado por el Ayuntamiento de Igualada 1983-85. [online] Disponibile a: < <https://homenajeaenricmiralles.wordpress.com/2014/10/29/mp06-concurso-de-anteproyectos-de-construccion-de-un-nuevo-parque-cementerio-municipal-convocado-por-el-ayuntamiento-de-igualada-1983-85/> > [Ultimo accesso 14 luglio 2021]

ASPLUND E. G. (1940) – “Krematoriebygget”, *Byggmästaren*, trad. spagnola: “La construcción del crematorio”. In: *Erik Gunnar Asplund. Escritos 1906/1940. Cuaderno del viaje 1913*. El Croquis Editorial, Madrid, 2002, 243-268.

BESTUÉ D. (2010) – *Enric Miralles a izquierda y derecha (también sin gafas)*. Editorial Tenov, Barcelona.

CHASTEL A. (1954) – “Il Barocco e la morte”. In: *Atti del III Congresso internazionale di Studi umanistici*, pp. 39-46. Venezia, 15-18 giugno 1954; poi ripubblicato in: Id. (1978) – *Fables, Formes, Figures*. Flammarion, Paris; trad. it.: Id. (1988) – *Favole Forme Figure*. Einaudi, Torino, 230-245.

- CONSTANT C. (1994) – *The Woodland Cemetery: Towards a Spiritual Landscape*. Byggförlaget, Stockholm.
- CURTIS W. J. R. (1994) – “Mapas mentales y paisajes sociales. La arquitectura de Miralles y Pinòs”. *El Croquis*, 30+49/50, 6-20.
- LAHUERTA J. J. (1996) – “Per il momento...”. In: Tagliabue Miralles B. (1996), 9-25.
- LEVENE R. e MÁRQUEZ C. F. (a cura di) (2019) – *Enric Miralles*. El Croquis Editorial, Madrid.
- MASSAD F. e GUERRIERO YESTE A. (2004) – *Enric Miralles - Metamorfosi del paesaggio*. Testo & Immagine, Roma.
- MIRALLES E. (1994a) – “Caminar”. *El Croquis*, 30+49/50, 40-41.
- MIRALLES E. (1994b) – “El interior de un bolsillo”. *El Croquis*, 30+49/50, 110-111.
- MIRALLES E. e Prats E. (1994) – “Como acotar un croissant. El equilibrio horizontal”. *El Croquis*, 30+49/50, 190-191.
- MIRALLES E. (2009a) – “Acceder”. *DC*, 17-18, 19-32.
- MIRALLES E. (2009b) – “Caminar”. *DC*, 17-18, 34.
- PINÒS C. (2009) – “Mirada retrospectiva”. *DC*, 17-18, 73-82.
- RIGILLO M. (1994) – *Miralles/Pinós architettura tra artificio e natura – Progetti dal 1984 al 1990*. Gangemi editore, Roma.
- TAGLIABUE MIRALLES B. (a cura di) (1996) – *Enric Miralles. Opere e progetti*. Electa, Milano.
- VÀZQUEZ MONTALBÁN M. (1987) – *Barcelonas*. Empúries, Barcelona; trad. it.: Id. (1992) – *Barcelonas*. Leonardo, Milano.
- WIESNER T. (1992) – Entrevista con Enric Miralles. *Skala-Revista Nórdica de Arquitectura y Arte*, 26, 16-21 [online] Disponibile a: <<https://homenajeaenricmiralles.wordpress.com/2015/05/27/entrevista-con-enric-miralles-skala-1992/>> [Ultimo accesso 14 luglio 2021]
- WREDE, S. (1980) – *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*. MIT Press, Cambridge (Mass.), London.
- ZABALBEASCOAA. (1996) – *Igualada Cemetery. Enric Miralles and Carme Pinós*. Phaidon, London.

Libero Carlo Palazzolo, nato a Udine il 24 agosto 1959, si è laureato in architettura presso l'Università IUAV di Venezia con Vittorio Gregotti e Filippo Messina. Presso lo stesso istituto ha conseguito anche il titolo di Dottore di ricerca in Composizione Architettonica. È stato docente a contratto presso diverse facoltà di architettura italiane. Ha approfondito il tema del recupero del patrimonio storico e della memoria collettiva attraverso ricerche, corsi e seminari di progettazione nazionali e internazionali, piani, progetti professionali e (dal 2014 al 2019) come assessore alla qualità dello spazio pubblico e ai progetti strategici del Comune di Manzano (UD). Suoi scritti sono stati pubblicati dalle principali riviste di architettura italiane.

Andrea Valvason
Cimitero di Muda Maé a Longarone.
Ricostruzione: tra memoria, sofferenza, invenzione

Abstract

Scavato nel ventre della montagna il Cimitero di Muda Maé a Longarone si configura come un'antica necropoli ritrovata, simbolo di memoria e di rinascita in seguito ai drammatici eventi provocati dal disastro del Vajont dell'ottobre 1963.

Interrogarsi sul significato di quest'opera, al di là di ciò che essa rappresenta, significa indagare sul contesto che l'ha generata e sul problema della ricostruzione, tema costantemente presente nel corso della storia nel quale si rendono esplicite, attraverso situazioni reali e cogenti, alcune questioni fondanti del dibattito architettonico, tutt'ora in atto.

Il lavoro qui esposto rappresenta una possibile manifestazione diretta di un approccio progettuale basato su un rapporto dialettico e di continuità rispetto alla storia e al contesto. Il tema della memoria legato alla ricostruzione assume quindi un ruolo chiave per la comprensione e lo sviluppo del progetto contemporaneo.

Parole Chiave

Cimitero — Vajont — Ricostruzione — Memoria — Paesaggio

Il cimitero, come la casa, è luogo ove ognuno resta perlopiù coinvolto individualmente, familiarmente. [...] Questo induce a pensare che il cimitero, come la casa, appartengono all'intimità di un patrimonio personale, cui è lecito ricorrere privatamente (Canella 1984, p. 2).

Riflettere oggi sul progetto del Cimitero per le vittime del Vajont di Francesco Tentori, al tempo collaboratore abituale di Gianni Avon che coinvolse anche l'amico milanese Marco Zanuso, suscita notevole interesse se inserito in una dimensione più ampia che chiama in causa il tema della ricostruzione. Tale questione, di elevata complessità nonché di costante attualità, affronta il problema del progetto di architettura nel suo rapporto con la città e con le diverse declinazioni che essa può assumere se considerata come espressione univoca di *urbs* e di *civitas* e dunque come contesto costruito, storico e sociale, di cui l'opera architettonica si fa portatrice di significato misurandosi con le questioni fondanti che si intrecciano all'interno del dibattito teorico e operativo del *fare architettura* contemporaneo. L'opera del Cimitero di Muda Maé va dunque interpretata e compresa secondo la chiave di lettura offerta dal contesto, strutturato su più livelli, da cui essa prende forma e nel quale essa si inserisce: un contesto all'interno del quale tutto ruota attorno alla tragedia umana che trova manifestazione concreta nella perdita della casa, della città, della vita.

La notte del 9 ottobre 1963 nelle valli montane al confine tra Friuli e Veneto dove, incastonata tra le rocce, sorge la Diga del Vajont, un'enorme frana staccatasi dal versante nord del Monte Toc precipitò nell'invaso del bacino artificiale generando un'onda di acqua e fango che spazzò via letteralmente l'intero abitato di Longarone, cancellando parzialmente anche alcuni paesi limitrofi come Erto e Casso, posti a monte dello sbarramento.



Fig. 1
La “tabula rasa” di Longarone
dopo il disastro del Vajont (foto
storica).

All’indomani della tragedia il piano e le opere di ricostruzione vengono affidati al gruppo di architetti capeggiato da Giuseppe Samonà che propose un intervento di matrice modernista per la Longarone ricostruita, dovendosi confrontare aspramente con le richieste diametralmente opposte del «comitato superstiti», i quali auspicavano una ricostruzione del tessuto urbano basata su modelli tradizionali, mossi più dalla volontà di riappropriarsi di quell’ambiente familiare che videro drammaticamente scomparire in pochi minuti piuttosto che dall’intenzione di attuare un’operazione di ripristino filologico dell’abitato.

Le figure di Francesco Tentori e Gianni Avon compaiono sulla scena nel momento in cui l’amministrazione comunale chiama quest’ultimo a compiere un lavoro di mediazione tra le due fazioni opposte, volto a favorire l’urgente stesura del Piano per la ricostruzione. Lo scenario che i due architetti si trovano di fronte è fortemente segnato da un clima conflittuale, diviso «tra i modelli di intransigente razionalità dei “tecnici venuti da fuori” e le aspirazioni vernacolari dei superstiti locali» (Zucconi 2000, p. 89), abitanti di un territorio la cui popolare ma rispettabile mentalità può essere riassunta dal verso pasoliniano: «A no è àghe pi frès-cie che tal mè païs»¹. Avon e Tentori riescono nell’impresa attraverso un’accurata operazione di indagine puntuale, tesa a mitigare le scelte progettuali a livello urbanistico e edilizio mediante un confronto diretto con le singole richieste degli abitanti. Nei primi mesi del 1965 si arriva dunque all’approvazione del Piano Particolareggiato firmato da Samonà: «Nel fatto del Vajont si misura la differenza tra la progettualità delle istituzioni e quella della comunità locale – un confronto tra culture opposte: omologante la prima, personalizzante la seconda» (Pastor 2010, p. 8).

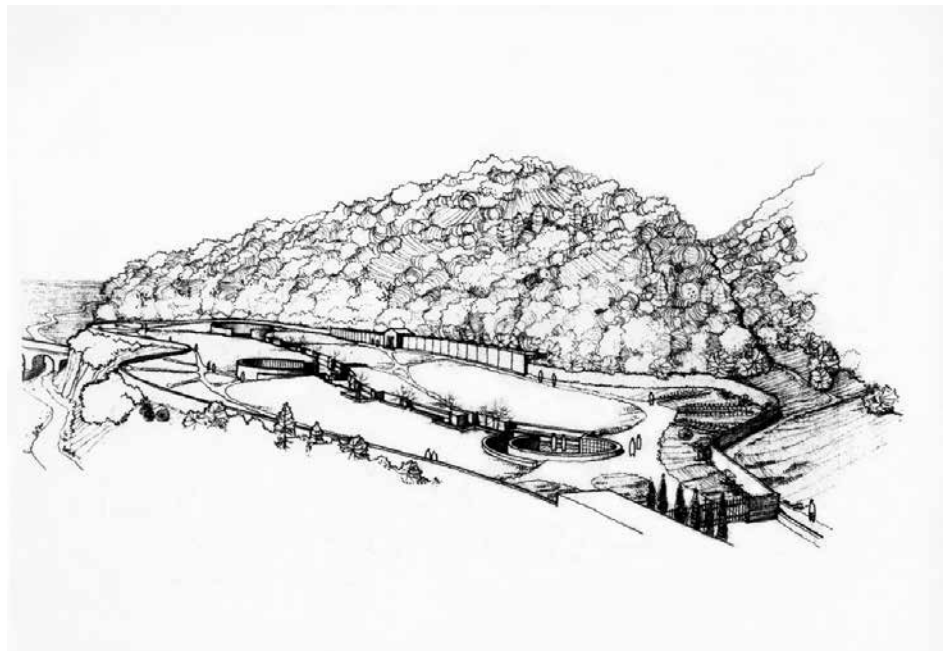


Fig. 2
Cimitero di Muda Maé, schizzo prospettico (Archivio Progetti IUAV).

L'atteggiamento di umile abnegazione con cui i due architetti svolgono il proprio lavoro è sintomatico dell'atmosfera che in quegli anni avvolgeva la Val Zoldana, dove la sofferenza della condizione umana veniva affrontata con rispetto, consci della volontà di riscatto di chi era sopravvissuto alla tragedia, il cui unico desiderio era quello di preservare la memoria e ricomporre l'essenza di ciò che era andato perduto.

Si trova qui il significato di ricostruzione che nella sua più basilare accezione può essere riferita ad un atto di re-impianto, cioè a un sistema di azioni, un metodo di lavoro, un atteggiamento che nel momento del *fare* tiene insieme memoria, condizione presente e visione futura per la realizzazione dell'opera contemporanea.

Questo tipo di attitudine si può rintracciare nel percorso progettuale che porta al compimento del Cimitero di Muda Maé, momento ultimo di un lavoro la cui natura può essere colta nelle parole di Francesco Tentori: «Fu senz'altro l'esperienza umana più interessante della mia vita» (Tentori 200 p. 17).

Gianni Avon, Francesco Tentori e Marco Zanuso (figura esterna che avrà modo di lavorare in altre occasioni con lo Studio Avon) sviluppano il progetto tra gli studi di Milano e Udine, ultimandolo nel 1966 a cui seguirà la fase di elaborazione esecutiva e la realizzazione che tuttavia inizierà solo nel 1969, concludendosi nel 1972.

Il Cimitero si colloca su di un terreno scosceso a destra del Maé, affluente del fiume Piave, configurandosi come un'antica costruzione riportata alla luce, composto da spessi setti murari che «ricordano le murature di confine dei poderi di montagna più che il limite di un cimitero» (Acocella 2004 p. 117). L'impianto si articola secondo un percorso lineare e leggermente incurvato che segue l'orografia del terreno, conformandosi attraverso una struttura fortemente radicata al sito, diventandone parte integrante senza comunque alterare la geografia complessiva del luogo. Il camminamento si sviluppa completamente alla quota interrata, ricavato mediante uno scavo del terreno che diventa lo spazio costruito all'interno del quale avviene il rito funebre, il momento di passaggio dalla vita alla morte, la sua celebrazione e rammemorazione:

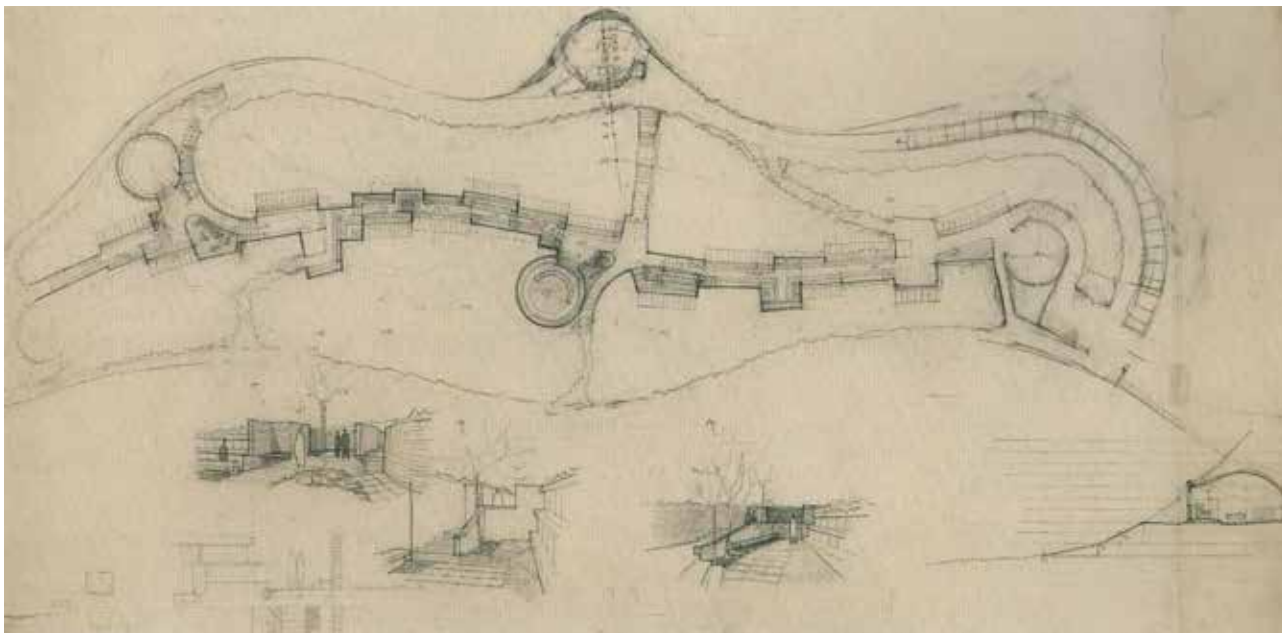


Fig. 3
Cimitero di Muda Maé, planimetria generale, schizzo preparatorio.

Fin dal primo sopralluogo potemmo constatare che il terreno aveva una vista puntata crudelmente sull'enorme distesa di ghiaia della valle del Piave (normalmente quasi privo di acqua), e sulla diga che aveva travolto migliaia di abitanti. Ci parve che se il Cimitero fosse stato costruito con quella vista, non avrebbe potuto essere il luogo di concentrazione e di memoria che invece si richiede, quando si va a visitare la tomba di un familiare. Da qui l'idea che fosse opportuno scavare il terreno e ricavare degli ambienti a cielo aperto che sarebbero stati contornati dai loculi (Tentori 1999, p. 20).

Elementi fondamentali nella composizione planimetrica risultano i percorsi di risalita tra piano interrato e piano di campagna, che permettono il continuo dialogo tra ambiente costruito e paesaggio naturale, e i tre spazi circolari, formalmente riferiti ai *tholos* greci, che fungono da cerniere compositive a cui si aggancia il percorso cimiteriale, figurando allo stesso tempo come limiti spaziali posizionati ad inizio, centro e fine del tracciato: «Da tutti questi ambienti si possono vedere solo le montagne, cioè si vede solo la natura nel suo aspetto rasserenato, non in quello minaccioso e angoscioso» (Tentori 1999, p. 20).

Il paesaggio e l'elemento naturalistico non ricoprono il semplice ruolo di quinta scenografica ma diventano parte integrante della costruzione, strumento operante, materiale di progetto. Questo è dovuto da un lato al posizionamento stesso dell'impianto e al suo sviluppo interno, dall'altro all'utilizzo degli elementi architettonici sopra descritti mediante i quali l'opera diventa struttura aperta, in cui architettura e paesaggio convivono, collaborano, si confondono dando vita ad un sistema unitario per cui si assiste ad un riavvicinamento tra uomo e natura nel tentativo di ristabilire un rapporto compromesso secondo una lettura del «paesaggio come anatomia»², come se le forme di uno fossero il prolungamento dell'altro e viceversa.

Interviene qui la messa in scena della tragedia umana, intesa nel significato poetico del termine, in cui il tema della memoria viene affrontato attraverso un processo progettuale e un meccanismo compositivo sviluppati secondo un'operazione «silenziosa» generata, quasi spontaneamente, a partire dalla dimensione esperienziale e dalle vicende di cui il Cimitero è testimonianza diretta: «Così che il *trauma collettivo di chi resta* è anche *angosciosa coscienza* della necessità di ogni società di dover ricorrere alla superstita



Fig. 4
Cimitero di Muda Maé, veduta dall'alto. Foto di Italo Zannier.

moraltà per passare da uno stato di attonita afflizione a uno stato creativo promosso da risorse spirituali anche irrazionali» (Canella 1974, p. 2).

Il controllo sul progetto a livello formale e figurativo si ritrova infatti sia alla scala generale del disegno planimetrico sia alla scala del particolare dove le tecniche costruttive e i materiali utilizzati sono derivati direttamente dal contesto e dal sito. I blocchi squadri di pietra di cui sono composti gli argini e le murature che segnano il percorso interno sono le medesime porzioni di roccia asportate dalla montagna per l'innesto dell'impianto cimiteriale: «l'immagine del ritorno alla terra è reinterpretata poeticamente come scavo dentro la natura e gesto della materia rimossa per contenere il corpo: primo segno dell'architettura dell'uomo, come il tumulo nel bosco di cui parla Adolf Loos» (Dorigati e Ottolini 1984, p.18).

Architettura e paesaggio dialogando reciprocamente costruiscono uno spazio simbolico per la contemplazione della memoria, rievocata tramite la prefigurazione di una serie di immagini che si rifanno al rito della morte, alla storia di cui sono testimoni o al contesto di cui fanno parte: dalle immagini di percorsi funebri di origine antica a quelle delle trincee o degli avamposti scavati nelle pareti rocciose delle montagne, risalenti alla Grande Guerra e divenute ormai elemento integrante del paesaggio alpino di questo territorio.

Una tale carica semantica è resa possibile grazie alla sensibilità con cui Avon, Tentori e Zanuso affrontano in questo caso il tema del cimitero dove la figura dell'architetto arretra, tanto che l'opera non è attribuibile a nessuno dei tre progettisti sotto il piano linguistico, per lasciare spazio al progetto, all'architettura e a ciò che essa rappresenta con la realizzazione di un dispositivo fenomenico generatore di immagini: visioni astratte o reali, tragiche o felici, dense di memoria ma proiettanti nel futuro, immagini comunque intrise di speranza sul cui sfondo si staglia la figura ormai rasserenata di un paesaggio ferito.

**Fig. 5**

Cimitero di Muda Maé, veduta dal percorso interno. Foto di I. talo Zannier.

Il Cimitero di Muda Maé si eleva così, per sua stessa natura, a monumento in quanto luogo della memoria e della sua celebrazione:

La memoria conferisce alle cose dello spazio la misura del tempo: di tutto quel tempo che è prima di noi. Ma è il tempo dei morti, riuniti in consorzio per ammonirci d'essere vivi come essi sono stati nel loro momento. Ammonire e ricordare (*moneo* e *memini*) hanno in latino la stessa radice e da essa acquista il valore la parola monumento ed il concetto ch'essa racchiude simbolicamente (Rogers 1968, p. 137).

Le questioni che vengono affrontate in questo lavoro, in particolare nel processo progettuale, che riguardano il rapporto dell'architettura con la storia e il confronto con il contesto, il tema della memoria, la relazione tra paesaggio e costruzione, il tema dell'immagine, della rappresentazione e del simbolo concretizzati nell'azione di tramandare un valore, di trasmettere un ricordo, un insegnamento attraverso il reciproco scambio di contenuti che avviene tra significante e significato, possono essere ricondotte al problema della ricostruzione, analizzato sia dal punto di vista teorico sia sul piano operativo. La ricostruzione è da intendersi in senso lato, cioè non riferita alla sola operazione di riedificare, ma interpretata come azione critica che guida il processo creativo dall'ideazione alla realizzazione, volto a restituire un'opera di architettura che si fonda sul principio di continuità: «il nostro compito è di suscitare la sintesi dialettica del complesso mondo culturale di cui siamo partecipi, creando un ambiente artistico il quale esprima sinceramente la realtà (e la problematica) odierna» (Rogers 1945, p. 69).

Nel caso del disastro del Vajont tali questioni si rendono immediatamente esplicite e fortemente tangibili, dove la risposta ai temi sopracitati si rende improvvisamente e urgentemente necessaria, per cui le opere prodotte diventano manifestazione diretta, esempi concreti, più o meno felici, di un pensiero operante.

Occorre tuttavia aprire una riflessione sulla portata culturale propria di questi interventi nei quali è facilmente rintracciabile una certa inclinazione, una determinata tendenza a concepire l'opera di architettura contemporanea come innesto misurato. Concezione che può venire estesa più in generale a quella che potrebbe essere una direzione percorribile nella progettazione architettonica contemporanea, anche nel caso in cui essa non riguardi propriamente ambiti legati alla necessità di ricostruire ma comunque inserita in uno spazio, in un tempo, in un preciso contesto culturale. Con ciò si vuole verificare se sia possibile trasferire gli assunti teorici determinati dal problema della ricostruzione ad un atteggiamento collettivo che diriga l'azione progettuale nello sviluppo di un'architettura per la città, cioè di un'opera calata in un contesto circoscritto: così che il *pathos* suscitato di fronte alla «disfatta intimità dei luoghi» (Rossi 2018, p. 18), caricato dalle drammatiche situazioni contingenti e trasferito al progetto, sia il medesimo, opportunamente misurato, che interviene nel *momento critico* e nel *momento operativo* del *fare architettura* esteso a tutta la produzione contemporanea, o perlomeno a quella di matrice occidentale, senza escludere ma ponendo la giusta attenzione su quel prezioso valore di libertà espressiva e di «squisita indifferenza» (Varnedoe 1990) che l'arte moderna ci ha trasmesso e che oggi risulta, in maniera evidente, quasi del tutto frainteso.

In questo modo non si vuole entrare in argomenti che esulano dal presente saggio ma l'intento è quello di guardare all'opera del Cimitero di Muda Maé a Longarone con uno sguardo più ampio, per mezzo del quale è possibile astrarne i principi fondanti che possono venire trascritti in assunti generali a cui guardare e sui quali interrogarsi per meglio comprendere la condizione attuale del mondo architettonico e non solo. Un elemento di questo progetto che infatti può intendersi come conferma degli enunciati appena espressi è la presenza di un linguaggio architettonico non propriamente attribuibile, non solo perché si tratta di un lavoro steso a più mani, ma soprattutto perché sviluppato secondo un principio di invenzione e dunque un linguaggio culturalmente dinamico, che recupera, rielabora e sintetizza gli elementi della tradizione, del territorio e della storia del luogo, producendo un risultato coerente anche se del tutto nuovo, allontanandosi da qualsiasi idiosincrasia personale per lasciare spazio all'architettura e alla sua funzione.

Il Cimitero di Muda Maé è perciò testimonianza e insieme simbolo di una possibile rinascita, istituiti attraverso un lavoro il cui significato va inteso attraverso lo spirito e l'intenzione, «l'animo di chi ha vissuto» (Tentori 1968, p. 30) e si è misurato con una simile tragedia umana, restituendoli attraverso un'opera «silenziosa», evocatrice di memoria e di speranza: «L'architettura rappresenta questa battaglia contro la disgrazia, una scaramanzia contro la morte, contro il fato, una resistenza, una prova di forza» (Semerani 1999, p. 63).

Note

¹ «Non c'è acqua più fresca che al mio paese». Pasolini P. P. (1942) – «Dedica». In: *Poesie a Casarsa*. Libreria Antiquaria, Bologna, pp. 9.

² Zigaina G. (2014) – «Paesaggio come anatomia». In: C. Magris, F. Agostinelli e G. Zigaina (a cura di), *Zigaina: paesaggio come anatomia: l'incisione 1965-2014*, Catalogo della mostra tenuta a Trieste, Cervignano del Friuli e Udine nel 2014 (il saggio è tratto da Zigaina G. (1995) – *Verso la laguna*. Marsilio, Venezia). Lithostampa, Pasian di Prato (UD), pp.27.

Bibliografia

- ACOCELLA A. (2004) – *L'architettura di pietra. Antichi e nuovi magisteri costruttivi*. Alinea, Firenze.
- CANELLA G. (1984) – “Mors construens”. *Hinterland*, 29-30 (giugno).
- DE GIORGI M. (1999) – *Marco Zanuso Architetto*. Skira, Milano.
- DORIGATI R., OTTOLINI G. (1984) – “Lo spazio della morte”. *Hinterland*, 29-30 (giugno).
- LISINI C. (2016) – “Dietro il paesaggio. Il cimitero di Muda Maé a Longarone”. In: M.G. Eccheli e A. Pireddu (a cura di), *Oltre l'apocalisse: arte, architettura, abbandono*. Firenze University Press, Firenze.
- LUPPI F., ZUCCONI G. (2000) – *Gianni Avon. Architetture e progetti 1947-1997*. Marsilio, Venezia.
- PASOLINI P.P. (1942) – *Poesie a Casarsa*. Libreria Antiquaria, Bologna.
- PASTOR V. (2010) – “Ricostruire la Montagna. Le ricostruzioni tra norma e progetto: il Vajont”. *Iuav*: 76.
- ROGERS E. N. (1968) – *Editoriali di architettura*. Einaudi, Torino.
- ROGERS E. N., SERT J.L. e TYRWHITT J. (1954) – *Il Cuore della Città: per una vita più umana delle comunità*. Hoepli, Milano.
- ROSSI A. (2018) – *L'architettura della città*. Il Saggiatore, Milano.
- SEMERANI L. (1999) – “Architetture”. In: E. Bordogna, *Composizione progettazione costruzione*. Laterza, Roma.
- TENTORI F. (1968) – “Longarone: uomini, fatti, carta”. *Casabella*, 330 (novembre).
- TENTORI F. (1999) – “Architetture”. In: E. Bordogna, *Composizione progettazione costruzione*. Laterza, Roma.
- TENTORI F. (2000) – “Testimonianza”. In: F. Luppi e G. Zucconi (a cura di), *Gianni Avon. Architetture e progetti 1947-1997*. Marsilio, Venezia.
- VARNEDOE K. (1990) – *Una squisita indifferenza: perché l'arte moderna è moderna*. Leonardo, Milano.
- ZIGAINA G. (2014) – “Paesaggio come anatomia”. In: C. Magris, F. Agostinelli e G. Zigaina (a cura di), *Zigaina: paesaggio come anatomia: l'incisione 1965-2014*. Catalogo della mostra tenuta a Trieste, Cervignano del Friuli e Udine nel 2014 (il saggio è tratto da Zigaina G. (1995) – *Verso la laguna*. Marsilio, Venezia). Lithostampa, Pasian di Prato (UD).
- ZUCCONI G. (2000) – “Longarone, 1964-1972. Nella città ricostruita”. In: F. Luppi e G. Zucconi (a cura di), op. cit.

Andrea Valvason (Latisana, Udine 1994) ha conseguito la Laurea Triennale in Architettura Costruzione e Conservazione presso lo IUAV di Venezia nell'anno accademico 2015/2016 e la Laurea Magistrale con lode in Architettura e Disegno Urbano presso il Politecnico di Milano nell'anno accademico 2018/2019, con la tesi dal titolo “Strategie di ricostruzione post-sisma in Italia centrale. Il nucleo antico di Amatrice: com'era dov'era?”. Accanto all'attività professionale svolge attività di ricerca sul tema della ricostruzione, ha collaborato con studi e partecipato a concorsi e ricerche progettuali. Svolge diverse attività di supporto alla didattica presso il Politecnico di Milano.

Alessandra Carlini
Tramandare l'immateriale.
Temi della cremazione per l'architettura funeraria

Abstract

Il presente contributo si propone di indagare in che modo la pratica della cremazione può concorrere alla configurazione e alla ri-semantizzazione dei luoghi destinati al culto dei morti, individuando quei connotati architettonici, legati alla sepoltura e alla dispersione delle ceneri, in grado di dare forma significativa all'impalpabile materia del ricordo. Nonostante non ci sia più un corpo a testimoniare l'esistenza umana, si tenderà a dimostrare, attraverso le risposte concrete offerte dalla pratica architettonica, in quale misura le istanze legate al destino delle ceneri possano confermare o modificare il carattere del cimitero moderno, permettendo una tipizzazione radicata in principi compositivi e immagini archetipiche.

Parole Chiave

Architettura funeraria — Cimitero-città — Cimitero-natura

Le tre immagini che aprono questo scritto addensano nei silenzi l'eco del tempo e immortalano nella fissità della macchina da presa la transitorietà della vita (Fig. 1). È il cinema di Yasujiro Ozu¹ e la sequenza filmica scandisce i tre momenti rituali della cremazione² – il rogo del corpo, il commiato del corteo funebre, la sepoltura delle ceneri – definendo l'orizzonte entro il quale indagare una pratica funeraria che alimenta la riflessione sulla ri-semantizzazione dei luoghi destinati al culto dei morti.

Sotto la spinta delle tendenze multireligiose e laiche, di una diversa sensibilità cattolica³ e delle recenti emergenze sanitarie, la cremazione sta prendendo sempre più vigore anche in occidente ponendo specifici temi tipologico-formali al cimitero moderno.

Lì dove non c'è più un corpo a testimoniare l'esistenza umana (Bachelard 1989; Sozzi 2004), è il luogo stesso a offrire la materia utile a trasformare l'assenza in presenza (Schama 1997; Ricoeur 2004). Paesaggi delle ceneri, nuove forme della memoria, recuperano, rinnovandole, le spazialità della tradizione cimiteriale⁴. La conservazione entro urne, a meno delle evidenti differenze dimensionali, ritrova immagini saldamente ancorate nella tradizione ottocentesca e mediterranea del cimitero-città (Ariès 1998), legate alla pratica di inumare in terra realizzando campi-santi e di tumulare in colombari generando pareti e recinti. La dispersione delle ceneri apre opzioni care alla tradizione nordeuropea del cimitero-natura lavorando tra le maglie delle potenzialità espressive offerte da una vegetazione addomesticata per accompagnare il culto dei morti (Morin 2002; Grimal 2005), all'interno di spazialità modellate sul rapporto bosco-radura o sulla dimensione rurale del paesaggio. Luoghi destinati alle ceneri nei quali gli elementi tipici della composizione architettonica – raccogliere/disperdere,

**Fig. 1**

Fotogrammi dal film 'L'autunno della famiglia Kohayagawa' (Kohayagawa-ke no aki), regia di Yasujiro Ozu, 1961. Tre momenti rituali: il rito crematorio, il corteo funebre, la sepoltura delle ceneri.

recingere/diffondere, soglie per mediare e precisare, ordine del movimento per orientare e gerarchizzare – possono ancora concorrere a definire valori identitari e caratteri spaziali di questi nuovi settori cimiteriali.

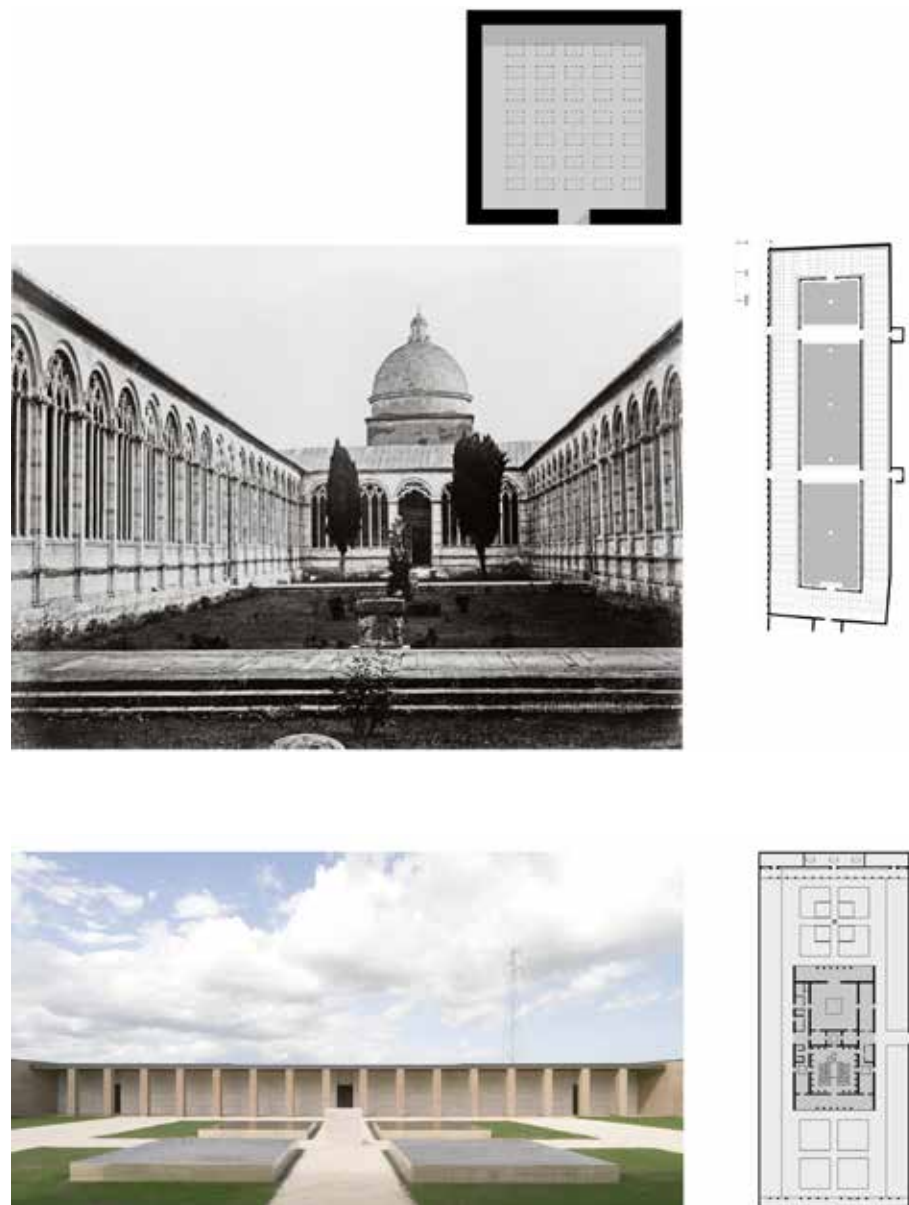
Cremazione e «lavoro di memoria»⁵

Se, come affermano gli antropologi, le pratiche funerarie servono per allontanare dallo sguardo l'inevitabile disfacimento del corpo (Morin 2002; Bachelard 2006, 2007) e la manifestazione architettonica del lutto esprime il contenimento dell'angoscia davanti alla morte (Giedion 1969; Ariès 1998), la cremazione e i paesaggi generati dalla sepoltura delle ceneri presentano alcune specificità.

Innanzitutto, nella pratica dell'incinerazione il fuoco purificatore interviene su una materia ancora intatta, non corrotta, liberando ciò che è perituro – le carni (Morin 2002) – dal processo di decomposizione: la cremazione annulla la corrispondenza tra *materia del corpo* e *materia del ricordo* generando nei congiunti il timore di non poter contare sulla presenza di un luogo riconoscibile capace di tramandare la memoria (Sozzi 2004; Urbain 1998). Questo cambiamento di scala, dal corpo alle ceneri (Hintermeyer 2013), assegna alla sepoltura un diverso valore. La tomba, che nell'inumazione e nella tumulazione, è ancora memoria del corpo che lì giace, sua misura e *monumentum* (Ariès 1984), perde la consistenza materiale e, ad assumere la valenza di sepolcro, è il luogo stesso che accoglie le ceneri. Come osserva Edgar Morin (2002, p. 139) «L'apparente opposizione fra cremazione e sepoltura si sfalda se si considera che la cremazione non distrugge tutto il cadavere: le ceneri infatti vengono conservate».

Se nella deposizione dell'urna ancora una traccia tangibile può essere assunta a mantenere la forma del ricordo nello spazio e nel tempo, nella dispersione le ceneri diventano un tutt'uno con il luogo dello sversamento, con la forza rigeneratrice della natura protesa in una dimensione senza tempo. Lo scopo dell'intervento di architettura diventa allora quello che Simon Schama (1997, p. 25) attribuisce al valore patrimoniale del paesaggio come palinsesto nel quale «La memoria [assume] la forma del paesaggio. [...] l'assenza [diventa] presenza»⁶.

La dimensione immateriale connaturata nel destino delle ceneri ci costringe a un «lavoro di memoria» (Ricoeur 2004) che non si accontenta della reiterazione meccanica di un ricordo appagato dalla corrispondenza tra tomba e corpo sepolto, ma che deve svolgere un continuo esercizio di rimemorazione. In questo senso i paesaggi delle ceneri rinunciano sempre più alla forte caratterizzazione individuale dello spazio di sepoltura cercando di avvicinare la dimensione individuale e collettiva del «lavoro di memoria», di tenere insieme il riconoscimento dell'impianto cimiteriale come unità formale e l'identificazione della sepoltura come variazione compositiva subordinata, dominando il rapporto tra le parti e il tutto.

**Fig. 2**

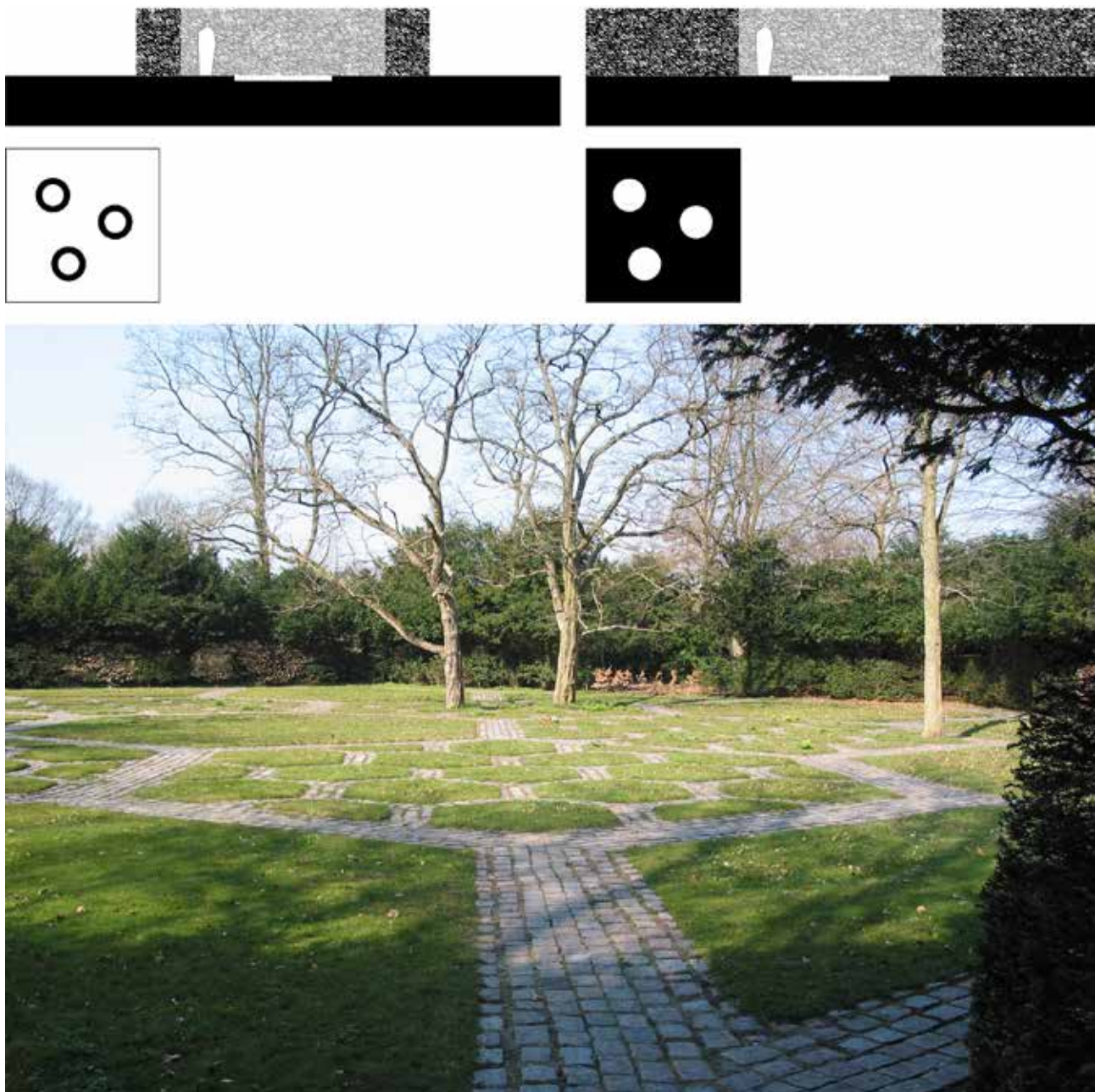
Recinti di colombari.

In alto: Il Camposanto di Pisa (XIII sec.) che funge da modello per il cimitero-città di tradizione ottocentesca e mediterranea. In basso: Tempio crematorio di Parma, arch. P. Zermani con E. Tessori (2009). Il recinto murario ospita sistemi di colombari destinati ad accogliere le urne cinerarie. Disegni dell'autore.

Spazi recinti e boschi per la deposizione delle urne

Nelle culture che conservano i resti della cremazione, urna e ceneri costituiscono da sempre un'unità inscindibile. L'oggetto, l'urna, tramanda il ricordo sia quando è deposta in luoghi reciti, dove il limite definisce ciò che è sacro (Ariès 1984), sia quando è sepolta lì dove è la natura stessa a essere sacra e quindi indivisibile (Eliade 2008).

Nel primo caso la forza evocatrice dell'architettura è definita dal rapporto tra recinto funerario e campo circoscritto. Poco importa se lo spazio delimitato è introverso, destinato a dare forma significativa al lutto e alla memoria, è ancorato a un'impostazione monumentale o naturalistica; se è un quadriportico di urnari a bordare un campo vuoto e assolato o se la definizione della stanza a cielo aperto è affidata a bordure di arte topiaria che abbracciano un prato punteggiato d'urne. In entrambi i casi, l'atto del tracciare un limite ha ritualizzato un luogo, separando un interno governato dalle leggi della memoria da un esterno, indistinto e svincolato dal ricordo; di dentro, affinché il lutto possa trovare la sua dimensione più privata, la tensione spaziale è di tipo verticale, saldando il rapporto tra terra e cielo per annullare

**Fig. 3**

Recinti e radure per la sepoltura delle ceneri o per la dispersione in natura: stanze aperte delimitate da recinti arborei e radure ricavate all'interno di una piantumazione continua. In basso: Cimitero di Mariebjerg (Copenaghen, Danimarca), arch. G. Brandt (1926-1936) (Foto ©Gentofte Kommune). Il campo per la sepoltura delle urne, assoluto, viene delimitato da una bordura di verde intensivo. Disegni dell'autore.

la percezione della vita che scorre d'intorno. Tuttavia, se il recinto di urnari, proposto da Paolo Zermani per il Tempio Crematorio di Parma⁷ (2006-09), è solidamente radicato nel modello del camposanto ottocentesco e nel suo archetipo, il Camposanto di Pisa (XIII sec.), per le spazialità ottenute attraverso l'uso di masse arboree i riferimenti più diretti vanno cercati nel lavoro di paesaggisti come Gudmund Brandt, Carl Theodor Sørensen, Palle Schimdt, Sven-Ingvar Andersson, in quell'estetica dell'architettura del verde che, all'inizio del Novecento, fa da terreno di coltura per le applicazioni funerarie del Nord Europa (Latini 1998) (Fig. 2 e 3).

Quando non è più l'atto del recingere a definire ciò che è consacrato al ricordo, la deposizione delle ceneri trova, nel modello della necropoli nei boschi⁸, la possibilità di incarnare un rapporto più intimo con la natura attingendo a un paesaggio primordiale. Il precedente imprescindibile è il Cimitero Sud di Stoccolma (1920-61), *Skogskyrkogården* ("Cimitero del Bosco"), realizzato da Erik Gunna Asplund e Sigurd Lewerentz⁹: un manifesto non scritto, ma modellato nel paesaggio a testimoniare l'equilibrio propugnato tra artificio e natura, espressione del lutto che si compie nella collettività del ricordo.

**Fig. 4**

Sepulture nei boschi. In alto: Cimitero Sud di Stoccolma, arch. G. Asplund e S. Lewrentz (1915). Studio per l'area sepolcrale in un fotomontaggio di concorso. In basso: Cimitero Berestein, Graveland (Olanda, 2000), arch. Sylvia Karres, Bart Brands, Marie-Laure Hoedemakers, Rudolf Zielinski. Cippi cinerari disseminati nel bosco accolgono le urne per la conservazione delle ceneri di cremazione. Disegni dell'autore.

Recenti sperimentazioni di sepolture in seno alla natura (Cimitero Berestein¹⁰, Olanda, Arch. Sylvia Karres & Bart Brands, 2000) sfruttano la dimensione delle nicchie cinerarie, ben più piccole rispetto al loculo per il feretro, per innalzare le urne all'interno di cippi disseminati nello spazio indistinto del sottobosco, ribadendone l'ordine del movimento pluridirezionato e non orientato (Fig. 4). Come spesso accade, le forme risalgono il tempo e, nella memoria del "già visto", recuperano l'immagine di antiche pietre, infisse nel terreno per marcare il luogo della sepoltura e tramandare il ricordo del defunto.

Tumuli, orti e bordure per la dispersione delle ceneri in natura

Scegliere la dispersione vuol dire manifestare un desiderio di ricongiungimento diretto alla natura. Più della conservazione entro urne, il carattere indistinto dello sversamento promuove una concezione della morte che trova sollievo nell'identificazione con gli elementi naturali. È alla forza evocatrice della rigenerazione che viene affidato il compito di tramandare il ricordo (Fig. 5).

Mircea Eliade (1907-1986) sottolinea spesso le continue interferenze che, nella storia delle religioni, vedono intrecciarsi culti della fertilità e culti funerari. «[Spesso] la vita si manifesta mediante un simbolo vegetale. Questo equivale a dire che la vegetazione diventa una ierofania - incarna e rivela il sacro. [...] Un frammento (un albero, una pianta) vale il tutto (il Cosmo, la Vita)»¹¹.

Quando Sigurd Lewerentz realizza il Cimitero di Malmö¹² (Svezia, 1916 e segg.), un campo seminato a grano viene individuato come luogo preposto allo sversamento delle ceneri. Il paesaggio agricolo, nel suo mutamento ciclico e nel rinnovamento stagionale, diventa ierofania (Eliade 2008).

Nel cimitero Sud di Stoccolma (Erik Gunna Asplund e Sigurd Lewerentz, 1920-61), un tumulo viene innalzato davanti al Crematorio e marcato da un boschetto di pini ai piedi dei quali avviene lo sversamento delle ceneri (Latini 1998). Il culto della memoria si compie attraverso la forza evocatrice di forme archetipiche.

A Mariebjerg¹³ (Gudmund Brandt, 1926-33), cortine arboree, a gradiente di permeabilità visiva variabile, distinguono dimensioni spaziali pubbliche, semipubbliche, private nelle quali i congiunti possano maturare il rito

**Fig. 5**

Dispersione delle ceneri in natura: orti, tumuli, recinti.

Da sinistra: Cimitero di Malmö (Svezia, Arch. Sigurd Lewerentz, 1916 e segg.); Cimitero Sud di Stoccolma (Svezia, Arch. Erik Gunna Asplund e Sigurd Lewerentz, 1920-61); Cimitero di Maribjerg (Danimarca, Arch. Gudmund Brandt, 1926-33).

della dispersione senza il rischio di camminare accidentalmente sulle ceneri, protetti dai venti che potrebbero travolgerli. L'elaborazione del lutto confida nella natura, nella sua capacità di consolazione alla mortalità (Schama 1997).

È in questi precedenti che trovano ragione le migliori pratiche architettoniche contemporanee, nelle quali il rito della dispersione delle ceneri assume la forma di orti conclusi da bordure vegetali o di rigonfiamenti di suolo che rievocano tumuli monumentali (Cimitero di Neubiberg¹⁴, Germania, Arch. Emanuela von Branca e Adelheid Countess Schönborn, 2000; Cimitero Nieuwe Ooster¹⁵, Paesi Bassi, Arch. Sylvia Karres & Bart Brands, 2005). All'interno del *giardino delle rimembranze*¹⁶ – settore cimiteriale deputato ad accogliere la dispersione delle ceneri – Acqua e Terra sono i due elementi che guidano il commiato: l'acqua (nebulizzazioni, rivoli, fonti) come veicolo di accompagnamento delle ceneri e la terra (tappeti erbosi, cuscini fioriti, acciottolati) come materia di ricongiungimento alla natura. Un'architettura che attinge il proprio repertorio indifferentemente dalla natura primordiale o da quella addomesticata (Grimal 2005), realizzando frammenti esemplificativi di qualità di paesaggio che travalicano il limite del tempo e assumono in sé il significato di sepoltura (Eliade 2008).

Conclusioni

Nei campi assolati delle radure o all'ombra degli alberi nel sottobosco; definiti dai limiti stereometrici degli urnari o cinti da bordure di arte topiaria, i nuovi paesaggi delle ceneri offrono luoghi in grado di dare forma al ricordo, accompagnando lo svolgersi della memoria nello spazio e nel tempo. Seppellire le ceneri entro urne, dà luogo a colombari, campi, cippi commemorativi configurati come antichi segnapoli funerari, oppure è la natura stessa che si offre alla dispersione, contrapponendo radure sottratte a una piantumazione continua e recinti arborei scolpiti nella materia vegetale, conformando segni d'acqua, cespugli, tappeti erbosi e acciottolati. Modelli consolidati nella cultura architettonica e sperimentazioni più recenti delineano un panorama di riferimento capace di scongiurare il rischio di interventi risolti come banale servizio municipale e rilanciare la ricerca architettonica in favore di configurazioni alternative al cimitero intensivo, nelle quali l'individualità della sepoltura si spegne dentro l'idea di collettività. Partendo da ciò che resta di un passato secolare e attingendo dal deposito della storia incarnato nei luoghi, è forse possibile immaginare spazi per la memoria nei quali possano convivere due dimensioni: quella collettiva, dell'identificazione sociale di una comunità, delle sue tradizioni, della sua lunga durata, e quella individuale, legata all'intimità del ricordo personale.

Come già avvenuto nella storia, ripensare i luoghi di sepoltura vuol dire rinnovare i valori culturali della comunità che li realizza. «Se ogni città moderna presuppone un cimitero, ogni volta che si scopre un cimitero antico si ha la prova che nei paraggi si trova una città scomparsa. La necropoli è l'inverso della città, a seconda dei casi, il rovescio o il dritto, poiché essa, doppio idealizzato della città, è la perfetta riproduzione dell'ordine socio-economico dei vivi». La frase con la quale Michel Ragon (1986, p.45) apre il secondo capitolo de *Lo spazio della morte*, appare, per la cultura architettonica contemporanea, come un monito e, al tempo stesso, un'ispirazione.

Note

¹ Fotogrammi dal film *L'autunno della famiglia Kohayagawa* (*Kohayagawa-ke no aki. The End of Summer*. 1961), regia di Yasujiro Ozu (1903-63).

² La cremazione è una pratica funeraria che prevede l'incinerazione del feretro. In Italia l'adozione della Legge 130 del 2001, oltre a regolamentare la costruzione di crematori e ridefinire le modalità di sepoltura delle ceneri, rimuove il divieto di dispersione in natura. All'interno dei cimiteri possono essere quindi previste le seguenti modalità di sepoltura delle ceneri: deposizione delle urne cinerarie in colombari di urnari o all'interno di nicchie a terra; dispersione delle ceneri in natura in spazi appositamente identificati e configurati, noti come *campo per lo spargimento delle ceneri*, *giardino del ricordo* o *della meditazione*, *giardino delle rimembranze*.

³ Nei paesi di tradizione cattolica, la cremazione trova concrete possibilità di intervenire significativamente nella conformazione del paesaggio cimiteriale a partire dal 1963, quando il Concilio Vaticano II emana l'Istruzione denominata *De Cadaverum Cremazione: Piam et constantem* con la quale si stabilisce che l'incinerazione non è in contrasto con la religione cristiana. Ulteriori passaggi significativi nella direzione di una più ampia accettazione della pratica della cremazione si hanno nel 2007, quando la Conferenza episcopale italiana, attraverso la Commissione episcopale per la liturgia, pubblica un sussidio pastorale che integra il fondamentale rituale per le esequie. Il sussidio *Proclamiamo la tua risurrezione* prevede, nel IV capitolo, liturgie particolari per i funerali in caso di cremazione.

⁴ Per un approfondimento sui caratteri tipologico-formali del Cimitero-natura e del Cimitero-città si veda: (Franciosi e Carlini 2012), (Franciosi 2011), (Lotus 38 1983), (Carbonara 1958).

⁵ Partendo da due saggi freudiani (*Ricordare, rielaborare, ripetere* del 1914 e *Lutto e malinconia* del 1918) la formula del «lavoro di memoria» viene usata da Paul Ricoeur (2004) per esprimere la distanza tra l'operazione meccanica del ricordo vissuto come coazione a ripetere, e l'esperienza di memoria vissuta come esercizio di *rimemorazione*. Per un approfondimento del tema si veda in particolare la terza aporia della sua trattazione sulla problematica della memoria (*La memoria ferita e la storia*, pp. 71-98).

⁶ Per un approfondimento del tema si veda anche Paul Ricoeur (2004), in particolare la seconda aporia della sua trattazione sulla problematica della memoria (*Immagine e memoria*, pp. 63-70).

⁷ Ferrari M. (2010) – *Figure nella nebbia*. Casabella, 791, 26-33.

⁸ Il modello della sepoltura in seno alla natura viene anticipata dall'iconografia della tomba di Jean-Jacques Rousseau sull'Isola dei Pioppi di Ermenonville. Per un approfondimento del tema si veda (Teyssot 1983).

⁹ Sul progetto per il Cimitero Sud di Stoccolma esiste ampia letteratura. Si vedano, in particolare: Porphyrios D. (1983) – *Classico, cristiano, socialdemocratico. L'architettura funebre di Asplund e Lewerentz*. Lotus, 38, 71-78; Constant C. (1994) – *The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape*. Bygghörlaget, Stockholm; Johansson B. (1996) – *Tallum. Gunnar Asplund's & Sigurd Lewerentz's Woodland Cemetery in Stockholm*. Bygghörlaget, Stockholm; Flora N., Giardiello P. e Postiglione G. (2001) – *Sigurd Lewerentz 1885-1975*. Electa, Milano; Torricelli C. (2012) – “La morte come passaggio. Sacro e arcaico nell'architettura di Sigurd Lewerentz”. IN_BO Ricerche e progetti per il territorio, la città e l'architettura, [e-journal] 4.

¹⁰ Una descrizione del cimitero è contenuta in: De Leo E. (2006) – *Paesaggi Cimiteriali Europei*. Mancosu Editore, Roma.

¹¹ Eliade M., *Trattato di storia delle religioni*, pp.183-184.

¹² Per un approfondimento del Cimitero Est di Malmö si veda: Constant C. (1998) – *Il cimitero est di Malmö: La lenta scoperta del valore assoluto della semplicità*. Casabella, 659, 40-65; Flora N., Giardiello P. e Postiglione G. (2001) – *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Electa, Milano; Torricelli C. (2015) – “Inserti urbani e visioni di paesaggio. La tensione tra progetto e luogo nei cimiteri di Sigurd Lewerentz”. IN_BO Ricerche e progetti per il territorio, la città e l'architettura, [e-journal] 8.

¹³ Per un approfondimento del cimitero di Mariebjerg (Gudmund Brandt, 1926-33) si veda: (Latini 1998); Arkitektur DK, 4 (1990).

¹⁴ Per un approfondimento del cimitero di Neubiberg si veda: Von Schonbörn A. (2005) – “Monaco di Baviera: il cimitero di Neubiberg”. In: Felicori M. (a cura di), *Gli spazi della memoria*. Luca Sessella editore, Roma.

¹⁵ Per un approfondimento del cimitero di Nieuwe Ooster si veda: (Franciosini 2011).

¹⁶ Noti anche come *giardini del ricordo* o *della meditazione*, o come *campi per lo spargimento delle ceneri*, vengono introdotti nella normativa italiana dalla legge Legge 130 del 2001.

Bibliografia

- ARIÈS P. (1984) – *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*. Laterza, Bari.
- ARIÈS P. (1998) – *Storia della morte in occidente*. RCS Libri, Milano.
- AUGÉ M. (2017) – “Qui e Altrove nell’era della globalizzazione”. *Nuovi Argomenti*, Lezioni di vero, 78 (aprile-giugno), 109-112.
- BACHELARD G. (2006) – *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*. Red, Como.
- BACHELARD G. (2007) – *La terra e il riposo. Un viaggio tra le immagini dell’intimità*. Red, Como.
- CARBONARA P. (1958). *Architettura pratica. Cimiteri e monumenti funerari*, vol. 8a. Utet, Torino.
- ELIADE M. (2008) – *Trattato di storia delle religioni*. Torino: Bollati Boringhieri.
- FRANCIOSINI L. (2011) – *Cimiteri*. Mancosu, Roma.
- FRANCIOSINI L. e CARLINI A. (2012) – “Cimiteri nella natura, come natura, come città”. IN *BO. Ricerche E Progetti Per Il Territorio, La Città E l’architettura*, [e-journal] 3(4), 129-150.
- GIEDION, S. (1969) – *L’eterno presente. Le origini dell’architettura: uno studio sulla costanza e il mutamento*. Feltrinelli, Milano.
- GRIMAL P. (2005) – *L’arte dei giardini. Una breve storia*. Donzelli, Roma.
- HINTERMEYER P. (2013) – *Diffusion de la crémation et maîtrise de la thanatomorphose*. Corps, [e-journal] 1 (1), 107-116.
- LATINI L. (1998) – “Cimiteri scandinavi: un percorso attraverso l’esperienza del XX secolo”. In: D. Luciani, L. Latini (a cura di), *Scandinavia. Luoghi, figure, gesti di una civiltà del paesaggio*, pp.173-194. Treviso, Edizioni Fondazione Benetton Studi Ricerche/Canova.
- MORION E. (2002) – *L'uomo e la morte*. Meltemi, Roma.
- NORA P. (1984) – *Les Lieux de Mémoire*. Gallimard, Paris.
- RAGON M. (1986) – *Lo spazio della morte. Saggio sull’architettura, la decorazione e l’urbanistica funeraria*. Guida, Napoli.
- RICOEUR P. (2004) – *Ricordare, dimenticare, perdonare*. Mulino, Bologna.
- SCHAMA S. (1997) – *Paesaggio e memoria*. Mondadori, Milano.
- SETTIS S. (2017) – *Architettura e democrazia. Paesaggio, città, diritti civili*. Einaudi, Torino.
- SOZZI M. (2004) – “Luoghi e non-luoghi dei morti: la cremazione in Occidente in età moderna e contemporanea”. *La Ricerca Folklorica*, 49, 37-43.
- TEYSSOT G. (1983) – *Frammenti per un discorso funebre. L’architettura come lavoro di lutto*. Lotus, 38, 5-17.
- URBAIN J. D. (1998) – *L’archipel des morts. Le sentiment de la mort et les derives de la memoire dans les cimetières d’Occident*. Payot, Paris.

Alessandra Carlini, consegue nel 2004 il Dottorato di Ricerca in Sviluppo Urbano Sostenibile. Dal 2000 svolge attività di ricerca sui temi della tutela del patrimonio e attività didattica presso la Facoltà di Architettura (Università degli Studi Roma Tre), nell’ambito dei laboratori di progettazione architettonica. Dal 2008 fa parte del gruppo internazionale di ricerca ICADA. Tra le sue pubblicazioni si segnalano, Carlini A (2019). *Paesaggio della memoria: dal disastro del Vajont alle architetture del ricordo. Glauco Gresleri e i cimiteri di Erto a Monte e Ponte Giulio*. IN *BO Ricerche e progetti per il territorio, la città e l’architettura*, numero monografico della rivista in memoria di Glauco Gresleri; Carlini A (2020), “Guardare attraverso. La finestra come esperienza di architettura per l’abitare contemporaneo”. In *Costruire l’abitare contemporaneo*. Nuovi temi e metodi del progetto. G. Cafiero, N. Flora, P. Giardiello (a cura di). Il Poligrafo; Carlini A (2020), “La lezione di Dimitris Pikionis. Paesaggio, architettura e memoria percorrendo le strade di Atene”. In *Architettura per l’archeologia*. Ikada. Esperienze a confronto. L. Franciosini, C. Casadei, L. Puia (a cura di). Aion.

Claudia Sansò

Il luogo del ritorno. Principi insediativi della tomba islamica

Abstract

Il concetto islamico di *Ma'da* come «luogo del ritorno» segnala la circolarità del rito musulmano negando una netta separazione tra un “rito che accompagna” e un “rito che tramanda”.

Nel *Dar al Islam* il senso del sacro si traduce in forma oltre che attraverso gli edifici delle moschee – gli spazi più rappresentativi della vita collettiva musulmana – anche mediante un gran numero di tombe/mausolei.

Il contributo propone di indagare l'edificazione della Tomba musulmana nel passaggio da rito a forma architettonica fino a desumere il ruolo che la costruzione degli spazi funebri (in particolare i mausolei) riveste nella logica insediativa delle città islamiche, ove spesso gli spazi della vita quotidiana coesistono con gli spazi della morte.

Parole Chiave

Rito islamico — Luogo del ritorno — Tombe islamiche — Principi insediativi

«Non vivrete in sepolcri edificati dai morti per i vivi »

Gibran Kahlil Gibran

Nel *Profeta* di Kahlil Gibran, il migrante Almustafà dopo aver trascorso dodici anni nella terra d'Orfalese fa ritorno alla sua isola nativa, il Libano, allegoria della Vita Assoluta. Ad attenderlo al porto della città c'è una nave che non può aspettare troppo e un popolo supplicante la sua permanenza. Il racconto di Gibran è esemplificativo della concezione dell'esistenza dopo la morte per l'Islam. «Un attimo: e in una breve calma di vento un'altra donna mi partorirà» (1923). Con queste parole Almustafà ricorda agli uomini d'Orfalese che il momento della morte è sempre seguito, attraverso una brevissima pausa, da una risurrezione, spesso una vera e propria reincarnazione.

Il passaggio dal vivente all'inanimato si traduce in architettura attraverso la potenza edificatrice della forma che nelle tombe islamiche invece di delimitare lo spazio “sacro” ne puntualizza la centralità per indicare il “punto di partenza”, il luogo del ritorno. Esempio è il caso del mausoleo di Isma'il a Bukhara, la più antica tomba persiana: un padiglione quadrato, voltato a cupola, aperto su tutti e quattro i lati nell'intenzione di sottolineare l'assenza di un'assialità gerarchica in luogo di un'assoluta centralità.

La trasformazione del defunto in “antenato”, così come spiega Mircea Eliade (1969), corrisponde alla fusione dell'individuo in una categoria d'archetipo. Se quindi ciascun uomo, giunto al “fine vita” deve ritornare al punto d'origine ove lo attende la Vita vera, la Vita Assoluta, il rito che “accompagna” al luogo del ritorno, si fa anche rito che “tramanda”. Eppure, Maometto dichiara «La più bella tomba è quella che scompare dalla superficie della terra». Sia per la costruzione dello spazio dedicato

ad Allah che per quella della dimora delle anime, l'unica prescrizione coranica è infatti l'orientamento alla Mecca: durante la vita terrena il fedele deve pregare volgendo lo sguardo verso la città sacra e ancora, proprio come un ciclo eterno, nella vita dopo la morte, il corpo inanimato avvolto in un numero dispari di sudari (*kafan*), direttamente a contatto con la terra, deve essere disposto in modo che il corpo poggiato sul lato destro guardi verso la *Kaaba*.

Nella tomba l'anima viene interrogata dagli assistenti di 'Izrā'il, l'angelo della morte, circa le azioni compiute in vita. Tutte le anime abiteranno la tomba come luogo di "passaggio", fino al giorno del Giudizio, (*Yawm al-Dīn*), ma a quelle che avranno dimostrato di aver appartenuto ad un uomo o una donna di profonda fede saranno mostrate le bellezze del Paradiso che le attenderà, all'opposto, alle anime che avranno confessato una vita terrena empia saranno preannunciate le pene dell'Inferno. Arriverà il Giudizio di Dio che peserà le anime disponendo sui due piatti di una bilancia escatologica (*mīzān*) i fogli sui quali gli angeli hanno trascritto tutte le opere buone e quelle cattive compiute in vita. Dopo il responso, le anime percorreranno un ponte che attraversa l'Inferno: le anime che contano più azioni indegne cadranno giù, quelle con un peso maggiore di azioni meritevoli proseguiranno il cammino che condurrà ad una fonte alla quale potranno dissetarsi prima di accedere al giardino del Paradiso.

L'edificazione della tomba islamica: principi insediativi del monumento al "luogo del ritorno"

Carlos Martí Arís sostiene che «Ogni rito rimanda a una forma: l'operazione attraverso la quale l'attività acquista una forma stabile costituisce l'architettura. Da qui il legame profondo che la unisce al rito, non solo nelle culture tradizionali, dove l'organizzazione dello spazio è un riflesso trasparente di un rituale riferito all'ordine cosmologico, ma anche nel mondo moderno in cui l'architettura ha perso la sua antica sacralità» (1990).

La primitiva dottrina musulmana vietava qualsiasi glorificazione architettonica delle tombe perché fatte derivare da usanze cristiane o ebraiche improprie. Come ricorda Oleg Grabar (1989), la *taswiyah al-qubur*, "equalizzazione delle tombe (con il terreno circostante)", era considerata l'espressione più appropriata dell'uguaglianza di tutti gli uomini nella morte. Se a questo si aggiunge che il Profeta aveva detto: «Un edificio è la più vana delle imprese che possano divorare le ricchezze di un credente» sembra quasi inspiegabile il gran numero di edifici che hanno a che vedere con il concetto di "sacro", realizzati nelle terre del *Dar al Islam*, tra questi innumerevoli tombe e mausolei. Titus Burckhardt (1989) ci segnala però che tale generosa edificazione nelle città musulmane è da rintracciare nella venerazione dei *wali*, i santi, considerati nel Corano non come morti ma come «viventi senza che voi li sentiate», e dalla volontà di califfi e sultani di «tramandare» il proprio nome. Ciò che viene edificato dunque non è un'architettura che possa "contenere" la tomba ma è un'opera che sia in grado di "segnare" il luogo del ritorno, tanto meritato da chi lì giace. L'uomo che è sepolto a non più di un metro sotto quel pezzo di terra ha compiuto nella vita terrena gesta tanto esemplari da guadagnare in ricompensa al momento della sua morte o meglio per il passaggio alla vita Assoluta, un monumento.

Alcune tombe infatti sono dei padiglioni decoratissimi, altri veri e propri edifici, talvolta annessi ad ulteriori servizi, con particolari modalità insediative, differenti a seconda della cultura urbana appartenente alle città nelle quali si inseriscono.

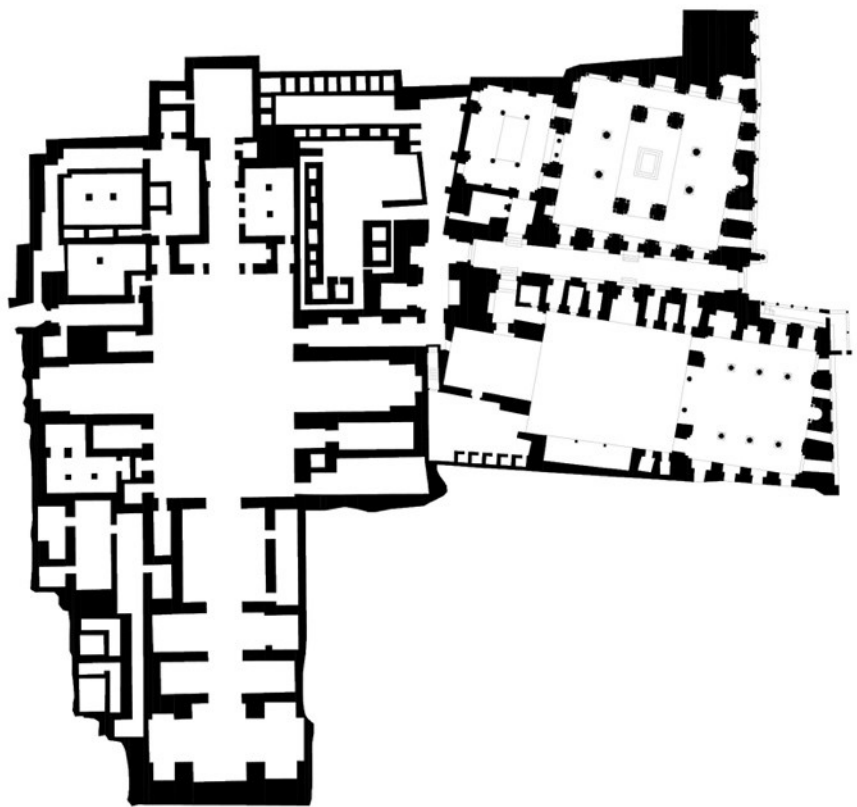


Fig. 1
Complesso Qala'un, Cairo.

Due straordinari esempi, sintetici di tali distinte grammatiche, sono il complesso Qala'un, al Cairo, e la Yldirim *kullyye* di Bursa, il primo aderente ad una composizione “sintattica” in cui prevale un ordinamento spaziale “chiuso”, il secondo predilige un modello “paratattico” che costruisce prospettive “aperte”.

La tomba è un elemento/figura di queste composizioni.

Nell'edificio del Cairo, in un grande impianto si concentrano gli spazi della *madrassa* (scuola coranica), del *maristan* (ospedale) e della tomba. La madrasa e la tomba ruotano come un corpo unico all'interno del grande complesso, per assecondare il corretto orientamento verso la Mecca. Un lungo corridoio che separa i luoghi dell'insegnamento dallo spazio funebre, dedicato alle spoglie del sultano Qala'un, conduce all'ospedale cruciforme con tipo ad *iwān*, non più esistente. L'edificio della tomba si costruisce specchiando lo spazio – analogo ma non identico, per forma e dimensione – della corte e dell'*iwān* della madrasa. Un piccolo atrio annuncia lo spazio dell'aula quasi quadrata della *turbah* (tomba in arabo) da cui deriva il termine turco *türbe* e che vuol dire “terra”.

Nella cultura musulmana, sia araba che ottomana, i sovrani dotavano la città di edifici pubblici e completavano l'opera edificando per sé stessi un monumento all'aldilà come luogo di ricompensa.

Se nella città islamica araba la concentrazione di più spazi in un'unica sintassi è tipica di un tessuto urbano che affida al recinto sia la costruzione delle case che degli edifici pubblici e collettivi, la configurazione della città ottomana è assegnata ad una modalità dispositiva che definisce un sistema topologico fondato su oggetti architettonici “aggregati” in tensione dallo stesso spazio che li separa. Le *kullyye* di Istanbul che rappresentano

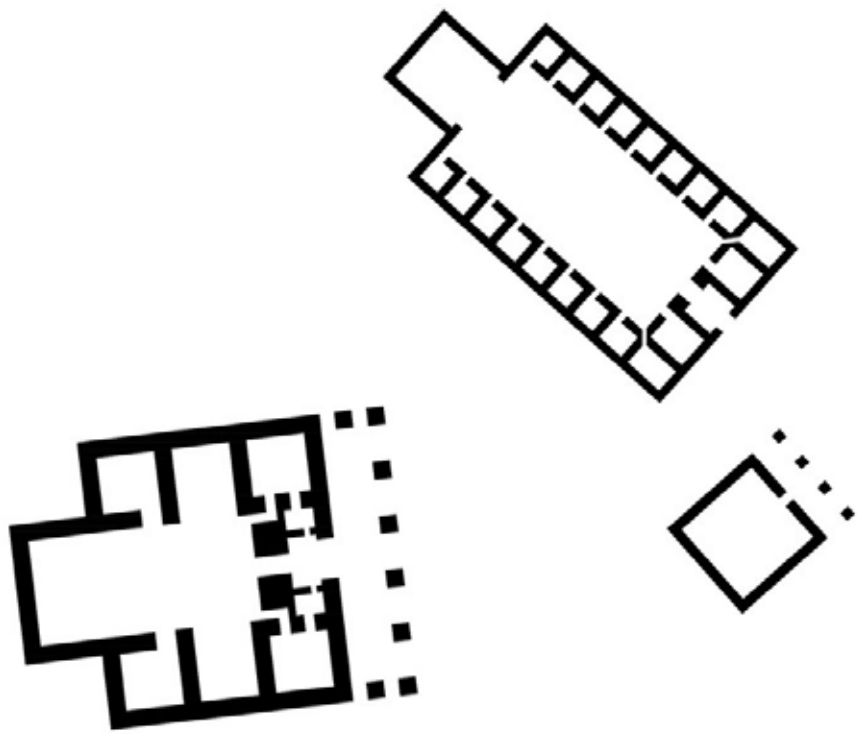


Fig. 2
Yldrim kullyye, Bursa.

dei complessi architettonici seguono ancora una logica spaziale dell'internità. Qui infatti le tombe sono collocate in un sistema di grandi recinti che si dispongono in successione: lo *shan*, la moschea, il piccolo giardino/cimitero, come avviene ad esempio nella kullyye di Fatih.

A Bursa invece questi complessi di edifici rispondono ad una sintassi urbana che aderisce ad una logica spaziale dell'esternità, ove gli elementi non sono tenuti insieme da un sistema di recinti ma da una "congiunzione" affidata allo spazio non costruito che si interpone. Il sistema formale di moschea, madrasa e *turbe* resiste per differenza e per grana oggettuale all'addensarsi del tessuto urbano al contorno. In particolare, nella Yldrim kullyye, i tre elementi rappresentano le figure della composizione: l'edificio moschea è posto su un podio leggermente più in alto rispetto ai due elementi della madrasa e dell'aula cupolata tetrastila che definisce la *türbe*. La moschea è collocata con l'orientamento verso la Mecca, la *madrasa* ruota di 50° rispetto ad essa e il piccolo edificio della tomba assume la stessa giacitura della scuola coranica ma disposto ortogonalmente ad essa. Questa triangolazione genera una tensione in cui l'elemento tomba che partecipa alla grammatica urbana completa la composizione tripartita. Si costruire quindi per *solitaires* un luogo singolare, in cui lo spazio urbano assume carattere "sacrale" non solo per il tema al quale ciascuna architettura risponde ma per il suo significato di "separato", "messo a distanza". «Il sacro è ciò che di per sé resta a distanza, nella lontananza, e col quale non ci possono essere legami (o solo un legame molto paradossale). Esso è ciò che non si può toccare (o che si può toccare solo senza contatto)» (Nancy 2007).

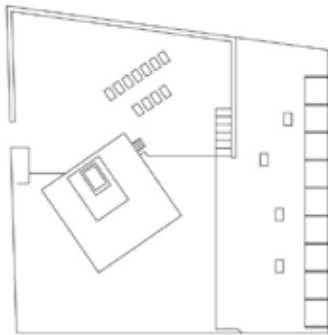


Fig. 3
Memorial Rafic Hariri.



Fig. 4
Memorial Rafic Hariri.

Un'interessante e recente costruzione di tomba islamica è il *Memorial Rafic Hariri*, costruito a Beirut dallo studio francese Marc Barani¹. In memoria dell'ex primo ministro libanese Rafiq Hariri, assassinato nel 2005 durante un attentato, non viene eretto un edificio ma una piazza, un grande podio accanto alla moschea Al-Amine. «Il luogo di sepoltura di questo uomo pubblico sarà uno spazio pubblico» (Barani 2019). Sul basamento le undici tombe delle guardie del corpo di Hariri che emergono in blocchi di pietra rettangolari, insieme ad un grande quadrato più alto che rappresenta il luogo di sepoltura dell'ex primo ministro, sono orientate, insieme alla grande moschea, verso la Mecca.

Nel mondo islamico, a differenza del mondo occidentale, la morte non è considerata un tabù e ciò si manifesta nella modalità di insediamento all'interno della città di "spazi per la morte" che però sono spazi dove si svolge la vita, spazi "speciali", o meglio "straordinari" in doppia misura, in quanto distinti dall'idea che costruisce per ripetizione lo spazio dell'abitare individuale e perché spazi in cui si mette in scena l'"incontro" numinoso tra il tangibile e l'intangibile, tra l'uomo e il divino². Questi sono gli spazi "sacri", ove, come ci avverte Károly Kerényi (2001), per la piena coscienza della differenza tra ciò che si rende reale e ciò che non può esserlo, ha svolgimento la "festa" in quanto esperienza spirituale collettiva.

Separando una parte dal tutto mondano per sacralizzarla, si compie una scelta perché si riconosce un oggetto, una forma o uno spazio che differisce dal resto. «In mezzo a tante altre pietre, una pietra diventa sacra – e di conseguenza si trova istantaneamente saturata d'essere – perché costituisce una 'ierofania', o possiede del *mana*, o la sua forma mostra un certo simbolismo o anche perché ricorda un atto mitico, ecc. L'oggetto appare come un ricettacolo di una forza esterna che lo differenzia dal suo ambiente e gli conferisce senso e valore» (Eliade 1968).

La tomba/mausoleo dunque partecipa alla costruzione dello spazio collettivo, talvolta in adiacenza agli spazi dell'apprendimento coranico, talaltra attraverso sistemi 'paratattici' a più elementi, insieme agli spazi della preghiera quotidiana, fino a diventare un'occasione per la ridefinizione di uno spazio pubblico, offrendo i luoghi della morte allo svolgimento della vita.

Note

¹ Cfr. Marie-Anne Ducrocq, *La tomba di Rafiq Hariri a Beirut: la scommessa del vuoto*, "Compasses", n. 31, 2019.

² Cfr. Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris 1965 [trad. it. *Il sacro e il profano*, a cura di Edoardo Fadini, Universale Bollati Boringhieri, Torino 1968].

Bibliografia

BURCKHARDT T., (1974) – *L'arte sacra in Oriente e in Occidente. L'estetica del sacro*. Bompiani, Milano.

BURCKHARDT T., (2002) – *L'arte dell'Islam*. Abscondita, Milano.

DUCROCQ M.A., (2019) – "La tomba di Rafiq Hariri a Beirut: la scommessa del vuoto". *Compasses*, 31, 2019.

ELIADE M., (1965) – *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris. [trad. it. *Il sacro e il profano*, (a cura di) E. Fadini. Universale Bollati Boringhieri, Torino, 1968].

FUSARO F. (1984) – *La città islamica*. Laterza, Roma-Bari.

GRABAR O. (1989) – *Arte islamica: formazione di una civiltà*, Electa, Milano.

HOAG J.D. (1973) – *Architettura islamica*. Electa, Milano.

KERÉNY K. (2001) – *Religione antica*. Adelphi, Milano.

MICARA L. (1985) – *Architetture e spazi dell'Islam. Le istituzioni collettive e la vita urbana*, Carocci, Roma.

PETRUCCIOLI A. (1985) – *Dar al Islam: architetture del territorio nei paesi islamici*. Carucci, Roma.

Claudia Sansò (Napoli, 1988) è dottore di ricerca in Composizione architettonica e urbana presso il DiARC, Università di Napoli "Federico II".

È stata visiting researcher presso l'Instituto Universitario de Arquitectura y Ciencias de la Construcción IUACC, ETSA Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla e assegnista di ricerca presso il DiARC, Università di Napoli "Federico II".

È autrice del volume *La moschea e l'Occidente. Tipi architettonici e forme urbane* e direttore responsabile di *DAR_design, architecture research*, rivista internazionale biennale di architettura del mondo islamico.

Giuseppe Tupputi
La costruzione dell'enigma.
Dušan Džamonja e l'Ossario dei Caduti Slavi di Barletta

Abstract

Focalizzandosi sull'opera dello scultore croato Dušan Džamonja, il saggio proposto indaga l'architettura dell'Ossario dei Caduti Slavi di Barletta (1968-70), inquadrandola nella tradizione degli *spomenik* jugoslavi.

Strutturata secondo principi perentori e conformata in masse dinamiche e ritmicamente articolate, quest'architettura commemorativa è in grado di offrire la quiete necessaria alla contemplazione senza rinunciare al *pathos* che è proprio della commemorazione.

Descrivendo, da un lato, il valore fondativo assunto dal rapporto con il paesaggio e, dall'altro, l'intenso dialogo tra architettura e scultura che anima la composizione plastica dell'opera, l'obiettivo è quello di avvicinarsi a comprendere il senso di un monumento pensato nelle forme di un enigma.

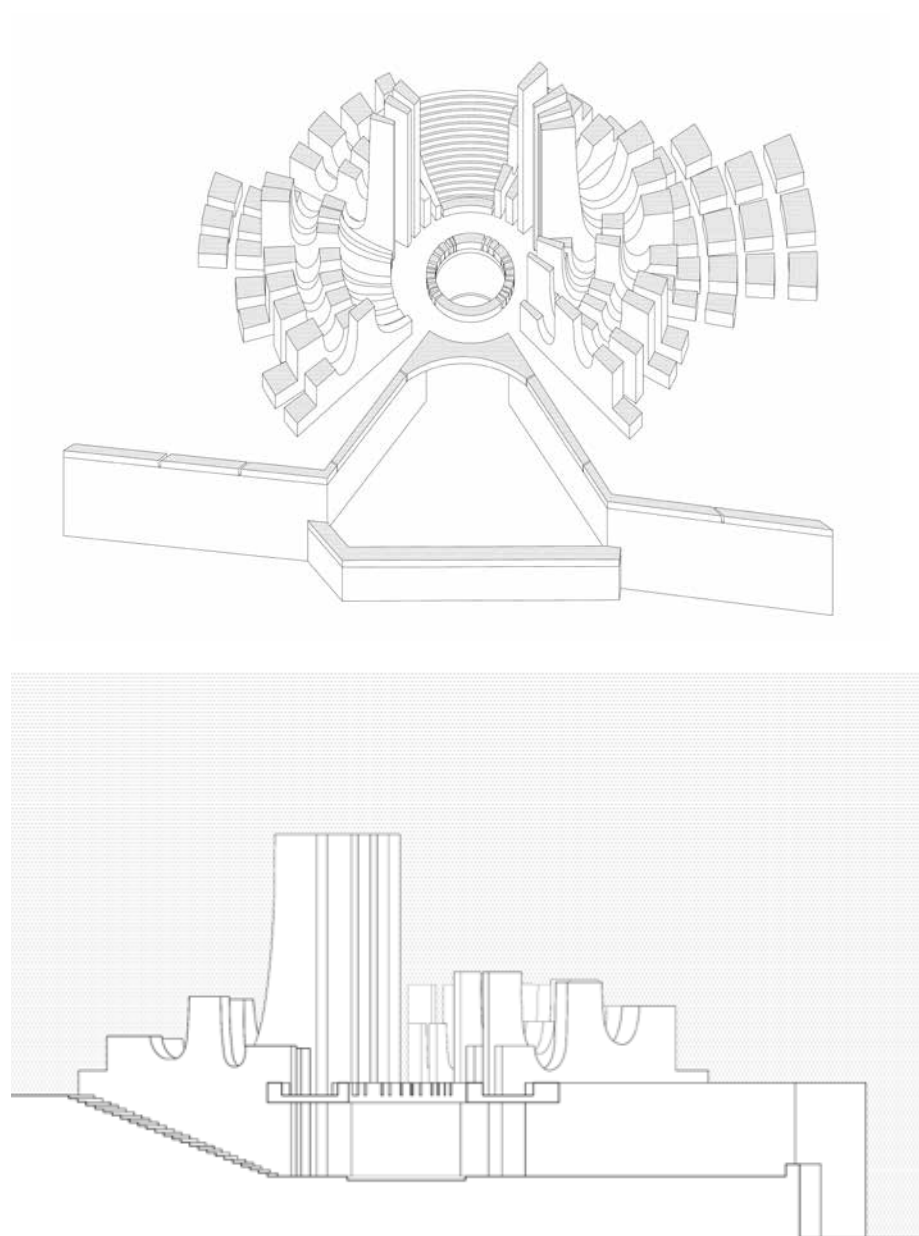
Parole Chiave

Dušan Džamonja — Spomenik — Architettura e scultura

Arrivando dal litorale di Ponente, l'Ossario dei Caduti Slavi¹ di Barletta appare in lontananza, appoggiato sul bordo di una leggera china rivolta verso l'Adriatico, ed emerge appena, con le sue sagome turrette, dalla rigogliosa vegetazione cimiteriale. Sin dal primo sguardo, il monumento impressiona per la misteriosa eloquenza delle sue forme, che appaiono assertive, magniloquenti, però anche ambigue ed ermetiche. Ma è avvicinandosi al memoriale e attraversando i suoi spazi interni, densi di figure simbolico-plastiche mai viste prima e in cui però riecheggiano contenuti primordiali e archetipici, che ci si apre all'esperienza dell'enigma.

Tenendo insieme, all'interno di un'unica e coerente narrazione architettonica, la perentorietà dei segni e l'ermetismo dei significati, quest'opera – progettata dallo scultore croato Dušan Džamonja – traduce la tragica memoria legata agli eventi bellici del secolo scorso nel corpo di una sfige. È questa la sua caratteristica peculiare e di più attuale interesse, ed è infatti significativo notare come l'originalità dei contenuti morfologico-spaziali del memoriale di Barletta – che soggiace al suo fascino misterioso – sia l'esito di un calibrato disegno, di una strategia compositiva appositamente ideata per rispondere a determinate esigenze concettuali ed estetiche, relazionate a ben precisi ideali politici e culturali, oltre che a una specifica traiettoria di ricerca autoriale sul tema della composizione plastica dei volumi nello spazio.

Da un lato, il tema del memoriale costituisce per Džamonja il punto di arrivo di una sperimentazione scultorea che, con queste esperienze, raggiunge la sua massima espressione monumentale (Marchiori 1975) e il suo più alto grado di maturità artistica². Dall'altro, tale tema incarna una grande complessità semantica, in quanto «unisce la commemorazione della

**Figg. 1-2**

Ossario dei caduti slavi di Barletta. Assonometria d'insieme e sezione del monumento. Disegni a cura di Massimiliano Cafagna, Aleksa Korolija e Giuseppe Tupputi.

morte [intesa come esperienza individuale] ad una ben precisa concezione ideologica [intesa come esperienza collettiva]» (Argan 1981 p. 8) legata al contesto jugoslavo del secondo dopoguerra.

Nell'ex-Jugoslavia, la Resistenza al nazifascismo confluisce in una Rivoluzione Socialista che condusse i popoli slavi meridionali (serbi, croati e sloveni) ad unificarsi nella Federazione Jugoslava, che si propose sin da subito come un paese moderno ma indipendente dai capitali europei ed americani, socialista ma indipendente dall'Unione Sovietica (Argan 1981, p. 7). Ben presto, in ragione di tali sviluppi, i sentimenti legati all'autofondazione, all'unità e all'autonomia nazionale si riversarono in tutti gli ambiti della vita civile del paese, soprattutto in quelli artistici, comportando l'esigenza di esplorare orizzonti estetici distanti sia dal Modernismo europeo che dal Realismo socialista, e aprendo la via a quello che è stato poi definito il *Terzo Spazio*³ dell'arte jugoslava.

In questo particolare contesto storico, il tema dell'architettura commemorativa assunse un ruolo di rilievo all'interno delle strategie del governo di Tito, orientate a costruire l'epica narrazione della neonata Federazione

**Fig. 3**

Ossario dei caduti slavi di Barletta. Vista dal litorale di Ponente. Fotografia di © Massimiliano Cafagna.

Jugoslava. Ma, come scrive Niebyl (2016), in un paese appena unificato, «composto sia dalle vittime della recente guerra che da alcuni dei loro carnefici» l'istanza commemorativa si confrontò anche con altre ambiguità e contraddizioni.

Pensati come possibili «santuari per la riconciliazione» nazionale, i memoriali jugoslavi richiesero infatti di sperimentare modalità espressive in grado di non trasmettere ostilità e inimicizia, ma di aprire a una nuova fase di confronto e coesione tra i differenti popoli e/o gruppi etnici della Federazione. Inoltre, all'interno di un'ideologia che presupponeva lo sviluppo autogestionario dello stato e che intendeva la rivoluzione socialista non come un evento concluso, ma come un processo in continuo divenire – «che è progresso sociale e battaglia di classe» (Mikuž 1980) – si ricercò un rapporto più aperto con l'interpretazione della storia e, dunque, della memoria.

Contrariamente ai memoriali tradizionali, queste sculture danno preferenza a un tipo di percezione e di comprensione che si oppone alla presenza di un unico punto di vista razionale e sempre intelligibile; come in una narrazione poetica, il didatticismo e persino, o addirittura il monito, vengono sostituiti da puri valori spaziali e formali. (Mikuž 1980)

Gli *spomenik* jugoslavi furono dunque concepiti al fine di conformare spazi in grado di innescare un inedito rapporto esperienziale con il soggetto fruitore, rinunciando al modello di una relazione passiva nei confronti dell'opera e spingendo invece il visitatore a elaborare interrogativi sulla memoria, senza però mai cristallizzarla in forme compiute.

Queste complesse esigenze concettuali e poetiche si tradussero nell'audace sfida di ricercare e sperimentare inedite strategie compositive e linguaggi artistici a cavallo tra il realismo e l'astrazione, tra il riferimento alla tradizione e l'apertura alla modernità, tra il simbolismo delle figure e la plasticità delle forme, e, inoltre, nell'intersezione tra i saperi della scultura, dell'architettura, dell'ingegneria e della *land art*.

Džamonja ha affrontato questa sfida raccogliendo e facendo tesoro di ogni dicotomia, di ogni contraddizione, di ogni ambiguità e, consapevole che la formulazione contraddittoria è la caratteristica dell'enigma (Colli 1975, p. 23), le ha poste a cardine dei processi formativi delle sue opere.

**Fig. 4**

Ossario dei caduti slavi di Barletta. Ingresso al monumento.
Fotografia di © Massimiliano Cafagna

Ma ciò non basta. Per dare profondità e spessore all'enigma, l'intuizione di Džamonja è quella di attingere ad un immaginario poetico che affonda le sue radici direttamente nell'interpretazione dei «processi formativi primordiali», degli antichissimi «memoriali e segni cosmogonici», dei *dolmen* e dei *menhir*⁴, arricchiti però, come scrive Mikuz (1980), «da millenni di esperienza nella pratica dell'architettura, dell'urbanistica, del progetto urbano e paesaggistico».

È grazie al recupero di questo «immaginario lontano (il 'mondo oscuro' di Freud)» (Semerani 2007, p. 28) che, spingendosi fin sull'orlo di quell'abisso che è l'inconscio della tradizione, Džamonja riesce a dominare l'impeto delle tensioni rappresentative del suo tempo, governando il passaggio dalla dimensione poetica e ideologica a quella scultorea e architettonica, dalla pura 'volontà di rappresentazione' alle tecniche compositive necessarie allo sviluppo di ogni pratica artistica.

È interrogandosi sull'origine di queste forme primordiali che egli riscopre infatti la loro ragione fondativa che, come scrive Giulio Carlo Argan (1981, p. 8), consiste nel «marcare la centralità spaziale di un sito che alcuni eventi passati hanno reso sacro per una comunità che lì si riunisce per celebrare i propri riti». Ecco perché il memoriale, prima di essere una forma, è soprattutto un luogo.

Ma poiché non vi è possibilità del rito al di fuori di un'ambientazione, di uno spazio che sia denso di rimandi al mito, nei monumenti di Džamonja (così come, del resto, in tutta la sua opera scultorea), l'espressione dei valori ideologici legati alla «rivoluzione permanente», all'unificazione dei popoli slavi e delle masse proletarie socialiste, trova la sua metafora mitologica nel simbolismo della globalità e del movimento della sfera (Argan 1981, p. 8).

Sia a Barletta, per l'*Ossario dei Caduti Slavi*, sia a Kozara, per il *Memoriale della Rivoluzione contadina*, e sia a Podgarić, per il progetto (non realizzato) del *Monumento alla Rivoluzione*, il tema del cerchio distinto in parti a differente morfologia viene trasposto da principio simbolico, metafora di un corpo molteplice in armonica e dinamica unità, a metodo compositivo, modello organizzativo della forma e di controllo dello spazio. D'altronde, il tema del rapporto tra il modulo di base e l'unitarietà della sfera è largamente indagato da Džamonja come metafora del rapporto tra l'individuo

**Fig. 5**

Ossario dei caduti slavi di Barletta. Interno dell'atrio della cripta. Fotografia di © Massimiliano Cafagna

e le masse, tra il singolo e il molteplice; ma se inizialmente ciò avviene attraverso l'assemblaggio di elementi quali chiodi, catene o piccoli mattoni, dalla fine degli anni '50, prende avvio un'indagine non più legata al *ready-made* e maggiormente focalizzata, invece, sulla sperimentazione di più astratti valori plastici.

A Barletta, la figura del cerchio (in questo caso leggermente deformato in ellisse), adottata in planimetria, diviene un dispositivo capace di assemblare una pluralità di parti scultoree, ognuna delle quali ha un differente significato spaziale (Džamonja 1981, p. 78) ed è al contempo integrata all'interno del disegno compiuto di un'unità sintattica e figurativa d'insieme, assicurando perciò una dialettica armonica tra la forma *logica* della struttura architettonico-spaziale e la struttura *poetica* della forma plastica del monumento.

La parte visibile del memoriale – quella costruita fuori terra – è composta dalla ripetizione in serie radiale di differenti profili scultorei realizzati in blocchi di cemento sagomati che, disposti su una pianta ellittica, costituiscono nell'insieme una massa articolata e compatta.

Dall'esterno, i principi che soggiacciono alla composizione sintattica dell'opera emergono nella loro limpida elementarità ma, avvicinandosi al monumento, le sagome in cemento affiorano dall'insieme di cui sono parte, arricchendo ed articolando, complessificando ed approfondendo i suoi contenuti semantici. All'interno di questa massa compatta scandita da un ritmo radiale e monotono, i volumi in cemento precompresso faccia a vista disegnano sinuose tensioni plastiche che premono verso il centro dell'opera.

Ancora, l'attenzione alla dialettica tra l'elemento ripetuto e la forma d'insieme si ripercuote anche e soprattutto nella definizione degli spazi interni del memoriale, in quanto la composizione radiale consente di mettere in scena una «convergenza di spazi prospettici» (Argan 1981, p. 12): ognuno disegnato da differenti ritmi plastici, gli spazi interstiziali tra i diversi profili in cemento si direzionano simultaneamente verso il centro dell'opera, come metafora di diverse esperienze individuali che si fondono in una comunità.

D'altronde, nota ancora Argan (1981, p.10), è evidente come un'altra delle principali intenzioni di Džamonja consista nel voler definire «rapporti di

**Fig. 6**

Ossario dei caduti slavi di Barletta. Prospettiva tra i profili scultorei in cemento. Fotografia di © Giuseppe Tupputi

namici tra il nucleo [...] dell'opera e il suo *periechon*», animando lo spazio interno del memoriale mediante l'innesto di calcolate pulsazioni plastiche, che alternano la suggestione di moti centripeti a quella di moti centrifughi. In tal senso, l'introduzione di leggere deformazioni nella struttura ellittica di base, ottenute mediante la disposizione lievemente asimmetrica dei volumi in calcestruzzo, e la scansione del loro ritmo crescente e diagonale – composto da forze direzionate verso il centro dell'opera e contemporaneamente verso il cielo – costituiscono due artifici che donano «all'insieme un movimento rotatorio ascendente».

Ad ogni modo, il fulcro del memoriale coincide con il luogo dell'atrio della cripta, scavato ad una quota di circa 3 metri sotto il livello del suolo e accessibile mediante un'imponente scalinata in granito, che è destinato allo svolgimento delle cerimonie collettive. Da questo luogo si accede, tramite due grandi portali in bronzo, alla cripta vera e propria, scavata nello spessore dello stesso muro circolare che, contenendo il terreno, delimita l'atrio. Qui, l'oculo centrale, inondando lo spazio di una luce diretta che accentua i chiaroscuri e rende taglienti i profili concavi delle ombre, mette in collegamento il mondo ctonio della sepoltura e della commemorazione – l'anfro della memoria – con il chiarore e la luminosità dell'aere, del mondo astratto del pensiero, in cui sveltano le sagome dei volumi in cemento che, dal basso, arretrandosi rispetto al campo percettivo del visitatore, si trasformano in evidenti elementi allegorici: sette obelischi tesi verso il cielo. Ancora, oltre alla centralità e alla verticalità dello spazio dell'atrio – evidente nello schema planimetrico – vi è un'ulteriore direzione compositiva – meglio individuabile in sezione – che sbilancia l'equilibrio del progetto, orientandone lo spazio, oltre che in verticale (verso il cielo), anche in orizzontale (verso il mare). Come scrive lo stesso Džamonja (1969), questa «penetrazione visiva» introduce un'ulteriore tensione spaziale e accompagna il visitatore nello spazio esterno della terrazza che, chiuso su due lati dalle pareti che arginano il suolo, appare fortemente orientato, «indirizzando lo sguardo verso il mare aperto dell'Adriatico e verso la patria».

Ciò che più stupisce è che, dopo aver lavorato a una calibrata deformazione dell'asimmetria planimetrica dell'impianto di base, la simmetria ritorni in tutta la sua assertività – come metodo di controllo del progetto – all'interno delle modalità di strutturazione del sistema dei percorsi e in

particolare della fruizione visiva e cinestetica del memoriale. Le visuali che scandiscono le principali direzioni di attraversamento dell'opera sono infatti costruite, quasi prendendo in prestito le tecniche cinematografiche, mediante sequenze di prospettive centrali simmetriche, giacché, come scrive Kržišnik (1980), è questo «il modo più semplice per identificarsi con i movimenti della interiorità psicofisica del visitatore e innescare la sua esperienza cinestetica».

Infine, osservando più da vicino i profili in calcestruzzo, si può osservare che, se l'unità dell'organismo architettonico si costruisce nel rapporto dinamico tra la forma spaziale complessiva e l'elemento ripetuto, il linguaggio plastico della scultura lavora in bilico tra astrazione e figurativismo. Si percepisce sin da subito la dimensione allusiva della forma, ma il rapporto tra le parti è scevro di qualsiasi sovrastruttura decorativa e cela i contenuti semantici e i rimandi simbolici all'interno di una composizione scultorea astratta di volumi nello spazio.

Tutto avviene sotto la concertazione della luce. D'altronde, come scrive Argan (1981, pp. 12-13):

Il dinamismo dell'insieme non è tanto espresso dalle diagonali e dal graduale movimento degli elementi che formano il monumento, quanto dalle infinite sembianze che esso assume in accordanza all'intensità e agli effetti della luce nelle differenti ore del giorno: indipendentemente dal significato simbolico, esso è come alcuni immensi strumenti per lo studio dal vivo del cambiamento della luce. Se allora nel suo aspetto immediato, il monumento richiama la tensione all'architettura espressionista e alla scenografia, il suo significato più profondo rimanda ai sistemi 'solari' dei monumenti Maya e Aztechi.

L'Ossario dei Caduti Slavi di Barletta è dunque una complessa narrazione architettonica che si fonda sulla ritualità dei movimenti nello spazio, sul rapporto con il sito e con il luogo, sul simbolismo delle forme, sulla plasticità dei volumi e sul rapporto con la luce.

La memoria delle tragedie del passato, in questo caso legate al dolore del lutto e della guerra ma anche all'ideologia soggiacente al progetto socio-politico dell'ex Federazione Jugoslava, sono volutamente trascritte in forme statuarie che, da un lato, aspirano ad essere monumentali, stabili e durature, e dall'altro rifiutano ogni assertività e dogmatismo, aprendosi a differenti modi possibili di interpretazione.

Strutturata secondo calibrati principi compositivi, ma capace al contempo di «conservare alcune zone di insubordinazione» (Boulez 2004, p. 94); assemblata mediante la complessa articolazione di una pluralità di ritmi plastici incanalati in un corpo unitario, quest'opera appare potente e al contempo inoffensiva, «magnifica nella sua pace esteriore piena di movimento interiore» (Kržišnik 1969). Essa ci offre l'occasione di riflettere su una particolare possibilità della forma che, interpretando quel «tessuto illusorio di contrari» (Colli 1975, p. 29) che è il mondo che ci circonda, li scioglie nella sua stessa unità, dischiudendo il fascino tragico e seducente dell'enigma.

Note

¹ Il monumento commemora e raccoglie le spoglie dei soldati Slavi caduti durante la Prima e la Seconda Guerra Mondiale nell'Italia meridionale e insulare.

² L'Ossario di Barletta è catalogabile all'interno di quello che i critici d'arte hanno definito come il «terzo periodo» dell'opera di Džamonja, ovvero il momento più maturo e fertile della sua produzione artistica (Protić 1980).

³ Si rimanda, tra i vari testi che trattano l'argomento, a Kirn G. (2016, 2019).

⁴ Come scrive Argan (1981, p. 10), due tra le prime opere memoriali di Džamonja (il memoriale ai Martiri di dicembre a Dubrava e la Tomba in Memoria a Dachau) si ispirano più dichiaratamente alle arcaiche tipologie megalitiche del dolmen e del menhir, «della figura reclinata e della figura eretta».

Bibliografia

- ARGAN G. C. (1981) – *Džamonja*. Jugosloven skarevija. Beograd Mladost, Zagreb.
- BOULEZ P. (2004) – *Il paese fertile. Paul Klee e la musica*. Abscondita, Milano (ed. orig. 1989, *Le pays fertile. Paul Klee*, éditions Gallimard, Paris).
- COLLI G. (1975) – *La nascita della filosofia*. Adelphi Edizioni, Milano.
- DŽAMONJA D. (1969) – *Argomentazione spaziale, ideale e tecnica del progetto 11570 per l'Ossario commemorativo dei combattenti jugoslavi caduti e deceduti sul territorio della Repubblica italiana nella seconda guerra mondiale e nelle guerre precedenti, a Barletta / zona Bari*, relazione di progetto conservata presso l'Archivio di Stato di Bari.
- DŽAMONJA D. (1981) – “Džamonja”. In: G. C. Argan, *Džamonja*, op. cit., pp. 19-169.
- KIRN G. (2016) – “Towards the Partisan Counter-archive: Poetry, Sculpture and Film on/of the People's Liberation Struggle”. In: *Slavica Tergestina* 17, pp. 100-125.
- KIRN G. (2019) – *Partisan Ruptures, Self-Management, Market Reform and the Spectre of Socialist Yugoslavia*. London, Pluto Press.
- KRŽIŠNIK Z. (1969) – “Introduction”. In: Z. Kržišnik A. Karolyi, *Džamonja*. Grafički zavod hrvastke, Zagreb, Yugoslavia.
- KRŽIŠNIK Z. (1980) – “Introduction”. In: Z. Kržišnik (a cura di), *The XXXIth Biennial of 1980 Venezia, Yugoslavia*, Catalogo della mostra del Padiglione jugoslavo. Tiskarna Tone Tomšić, Ljubljana.
- MARCHIORI G. (1975) – “Džamonja”. In: G. Marchiori (a cura di), *Dušan Džamonja sculture, disegni e progetti dal 1963 al 1974*, Catalogo della mostra a Villa Malpensata Riva Caccia, 5 Lugano.
- MIKUŽ J. (1980) – “The Characteristics of Some Recent Yugoslav Memorials to the National Liberation War”. In: Z. Kržišnik (a cura di), *The XXXIXth Biennial of 1980 Venezia, Yugoslavia*, op. cit.
- NIEBYL D. (2016) – “Introduction. Why Do They Have Such Unusual Shapes?”. In: *Spomenik Database*. [online] Disponibile a: <<https://www.spomenikdatabase.org/bizarre-shapes> [Ultimo accesso 18/06/2020].
- PROTIĆ M. B. (1980) – “Džamonja”. In: Z. Kržišnik (a cura di), *The XXXIXth Biennial of 1980 Venezia, Yugoslavia*, op. cit.
- SEMERANI L. (2007) – *L'esperienza del simbolo. Lezioni di Teoria e Tecnica della Progettazione Architettonica*. Clean Edizioni, Napoli.

Giuseppe Tupputi, architetto e PhD in "Architettura: Innovazione e Patrimonio" (Università degli Studi Roma Tre e Politecnico di Bari). Collabora con (dp)^a studio (Bari) e l'atelier di Carlo Moccia. Dal 2015 partecipa a concorsi, workshop, convegni e seminari, collaborando alla didattica e alla ricerca universitaria. Research fellow presso il Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria e dell'Architettura del Politecnico di Bari e Adjunct Professor presso l'Università di Parma.

Gaspere Oliva
Memoria resistente.
Note su alcuni monumenti (non realizzati) dedicati alla
Resistenza italiana

Abstract

Il contributo parte dalla riflessione sul memoriale come tema di architettura e dalla messa in evidenza del ruolo svolto dai monumenti commemorativi del secondo conflitto mondiale nel quadro della ricostruzione post-bellica, per poi concentrarsi nella lettura comparata di tre progetti non realizzati per memoriali dedicati alla *Resistenza*. Questi ultimi, accomunati da un carattere di forte astrazione e da una profonda fiducia nella capacità delle forme architettoniche, intese nella loro connotazione più essenziale, di evocare gli eventi storici e rappresentare adeguatamente i valori da essi esemplificati, vengono analizzati in ragione dei diversi modi in cui declinano un comune programma commemorativo e della relazione che istituiscono con lo spazio urbano circostante.

Parole Chiave

Memoriale — Astrazione — Scala — Città ideale — Geometria

Il memoriale come tema di architettura

L'azione commemorativa, il ricordare insieme al fine di un rispecchiamento collettivo, costituisce la destinazione del monumento in genere¹, la sua ragione. Un tema che presenta la significativa peculiarità dell'assenza di qualsiasi necessità d'uso di carattere pratico.

Il memoriale, la tipologia di monumento cui ci riferiamo in questo contributo, non costituisce una sepoltura rappresentativa per le spoglie di una personalità illustre; non eterna, attraverso forme adeguate, il luogo di importanti eventi del passato: esso è una architettura che tramanda in assenza dell'oggetto da commemorare. Il suo fine è evocare l'agire virtuoso di un soggetto individuale o collettivo oppure un evento socialmente o civilmente significativo (a prescindere dal luogo nel quale esso si sia storicamente verificato) per rappresentare e trasferire i valori condivisi da esso esemplificati. L'utilizzo del ricordo come mezzo per orientare l'agire collettivo, peculiare forma di alleanza tra Metafisica ed Etica che si concreta nel piegare la prima ai fini della seconda, caratterizza sul piano ontologico lo statuto stesso del monumento². Questa operazione, nel caso del memoriale si pone in essere col massimo grado di astrazione, proprio per via dell'assenza dell'oggetto. I memoriali materializzano nello spazio della città una pausa, una interruzione, uno iato che favorisce la riflessione e il pensiero e consente, attraverso la contemplazione, il riconoscimento e l'identificazione con certi valori.

I monumenti nell'Italia post-bellica

Subito dopo la caduta del regime fascista, le rifondate istituzioni italiane si sono dovute occupare della ricostruzione dell'identità collettiva attraverso la trasmissione di quei nuovi valori che, sacralizzati nella Costituzione, dovevano costituire il piano di fondazione della società democratica e del corso politico repubblicano. Per fare ciò, occorreva però preliminarmente fare i conti con l'eredità politica e culturale del regime, che andava elaborata e quindi superata, nonché ricomporre le profonde fratture che lo scontro fratricida della guerra civile aveva lasciato nel *corpus* sociale.

Con queste finalità, contestualmente alla ricostruzione delle città distrutte, esse hanno promosso la realizzazione di numerosi monumenti commemorativi delle vicende belliche.

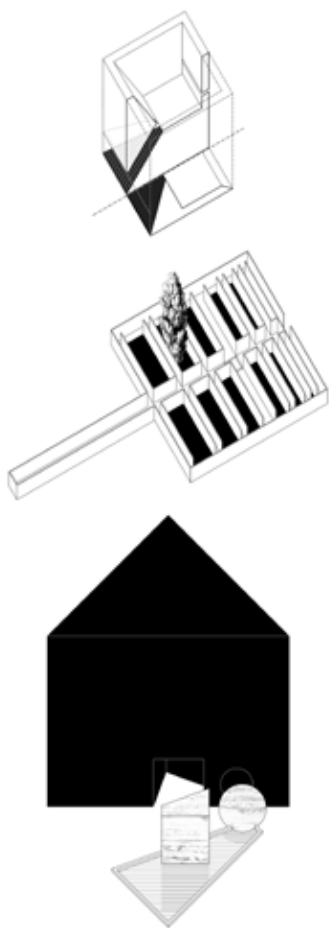
Nella narrazione repubblicana, la guerra, che l'Italia aveva cominciato accanto alla Germania nazista e aveva concluso dalla parte degli Alleati, veniva considerata come una epifania rivelatrice della vera natura di quel regime che il Paese aveva tollerato per vent'anni. L'inversione di segno delle alleanze era la rappresentazione plastica della presa di coscienza che aveva condotto alla rottura col fascismo. Il conflitto si poteva considerare come una catarsi collettiva che liberava il popolo italiano dal marchio di Caino del sostegno al regime e veniva suggellata dal triplice sacrificio dei civili morti sotto le bombe o per rappresaglia, dei deportati nei campi di sterminio e dei partigiani caduti in battaglia oppure passati per le armi.

In questa prospettiva possiamo provare a distinguere due tipologie di programmi monumentali con diversi oggetti e diverse finalità. Da un lato la commemorazione delle vittime, che consentiva di fare piazza pulita delle scorie del passato, fondando la mitologia dell'origine della Repubblica sull'inscalfibile sostrato concettuale costituito dall'estremo sacrificio collettivo³. Dall'altro la commemorazione della *Resistenza*, intesa come movimento popolare, democratico e libertario di contrasto all'oppressione, che consentiva l'identificazione tra i valori che la avevano ispirata ed innervata e quelli posti alla base del costruendo sistema democratico, individuando nell'antifascismo il tessuto connettivo della nuova struttura sociale e politica. I monumenti di cui qui si intende discutere, progettati a distanza di diversi anni dalla conclusione del conflitto, riguardano questa seconda tipologia di programmi.

Declinazione del tema, modi dell'astrazione, relazione con la città: una lettura comparata

Vengono analizzati tre progetti non realizzati, presentati nel contesto di altrettanti concorsi di progettazione. Essi sono il monumento alla *Resistenza* progettato dal gruppo formato da Aldo Rossi, Gianugo Polesello e Luca Meda per Cuneo (1962), quello progettato da Giorgio Grassi, ancora con Meda, per Brescia (1965) e di quello progettato da Costantino Dardi, con Giovanni Morabito, Michele Reborà ed Ariella Zattera, per Milano (1971) (Fig. 1). Essi giungono ad esiti formali che, seppur differenti, mostrano alcuni elementi di comunanza.

Il primo elemento di comunanza consiste nel fatto che l'evocazione dell'evento venga affidata solo ed esclusivamente alle forme dell'architettura. Questi monumenti non sono concepiti né come oggetti plastici da contemplare a mo' di statue, né come infrastrutture di supporto per apparati iconografici di tipo pittorico o scultoreo con finalità didascaliche o didattiche. Essi rinunciano altresì all'ambizione di costituire *opere d'arte totale*, non cercano cioè l'integrazione tra architettura ed altre espressioni artistiche.

**Fig. 1**

Dall'alto verso il basso: l'edificio di Cuneo, spaccato assonometrico con pianta; l'edificio di Brescia, assonometria; l'edificio di Milano, assonometria. Elaborazione grafica dell'autore.

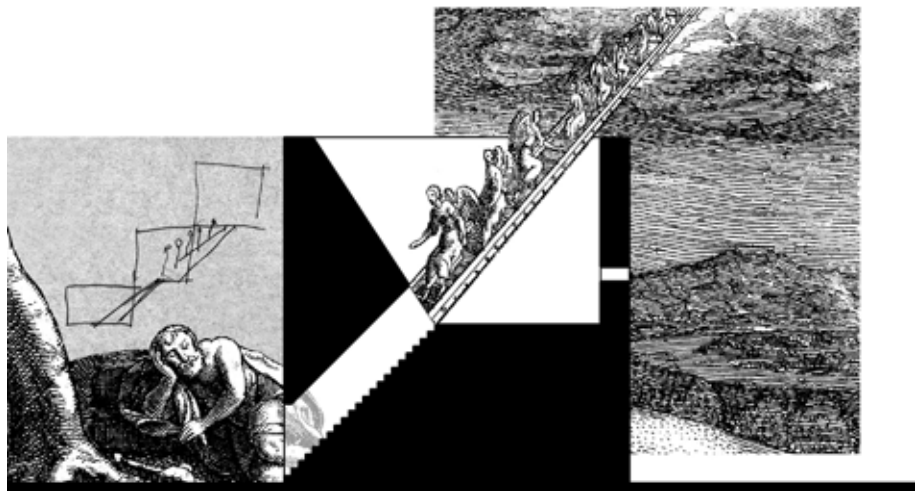
Il secondo elemento di comunanza è l'essenzialità delle forme. Forme geometriche pure e assolute, prive di attributi connotanti, vengono organizzate attraverso una sintassi che affida la monumentalità alla ricerca di proporzioni e misure esatte e ad un carattere solenne raggiungibile con procedimenti di riduzione stilistica. Una modalità che si pone in continuità con alcuni maestri del Movimento Moderno e soprattutto con la tradizione illuminista. La scelta purista sembra condurre ad una *forma senza stile*, nella quale l'autore, se non completamente occultato, sembra fare un passo di lato per far posto ad architetture dal tono aurorale che ambiscono a collocarsi al di fuori del tempo, oltre che ostentare indifferenza rispetto al proprio intorno in ragione della loro assolutezza. Questa tendenza ad una condizione anonima, che accomuna i tre progetti, può essere considerata come una espressione sublimata del carattere eminentemente collettivo del monumento⁴.

Declinazione del tema

A partire dall'idea di monumento come luogo separato dal quotidiano, indipendente dalla città, il comune tema commemorativo viene declinato dai tre manufatti in maniera differente. La necessità della separazione e la conseguente definizione del luogo deputato al ricordo collettivo vengono perseguite da ciascuno di essi con riferimento a tre azioni fondamentali.

L'edificio di Cuneo si riferisce al *salire*. Il luogo in cui il tema si compie si trova ad una quota differente rispetto piano stradale e si presenta come una stanza a cielo aperto dalla quale si possono osservare i paesaggi della guerra partigiana attraverso una sottile feritoia orizzontale: l'evocazione avviene attraverso l'indicazione visiva dei luoghi nei quali i fatti sono realmente accaduti. La stanza scoperta si raggiunge attraverso una scala che materializza il momento propedeutico al ricordo e si caratterizza per una forte e costante compressione altimetrica contrapposta alla continua diminuzione della larghezza man mano che si sale.

Questa idea di ascesa ha anche forti implicazioni simboliche in quanto può essere collegata all'iconografia dell'evento veterotestamentario noto come *sogno di Giacobbe*, nel quale degli angeli salgono lungo una scala per raggiungere il regno di Dio⁵. Secondo l'esegesi ebraica, in particolare, queste figure ascendenti corrispondono agli uomini virtuosi che dopo la morte, in ragione dei meriti ottenuti in vita, raggiungono lo status angelico. In questa prospettiva, la scala di Cuneo consentirebbe l'ascesa degli eroici partigiani al cielo, ovvero ad una dimensione eterna. La scelta virtuosa compiuta da normali cittadini che si sono tramutati in combattenti avrebbe quindi un carattere trascendentale, sarebbe connessa ad un profondo sentire umano più che a contingenze politiche. Questa lettura ricalca quella fornita da Piero Calamandrei che si riferiva alla presa di coscienza collettiva che aveva condotto alla *Resistenza* come un evento *naturale e cosmico*, spostando quest'ultima su un piano superiore rispetto a quello della contingenza storica⁶. In quegli anni, una interpretazione di questo tipo, assunta anche per i programmi commemorativi di altri monumenti alla *Resistenza*⁷, aveva il compito di rispondere alla necessità del superamento delle contrapposizioni di parte, all'interno di un processo più ampio di pacificazione nazionale. Il monumento di Brescia insiste sulla celebrazione della morte e del lutto costruendo una fitta rete di rimandi analogici che lo agganciano in più punti alla storia del tema della commemorazione collettiva dei defunti. Esso separa lo spazio commemorativo dallo spazio urbano attraverso la predisposizione di un recinto esatto. Il tema fondamentale dell'*entrare* si declina nei termini di una interruzione nella continuità del muro bianco,

**Fig. 2**

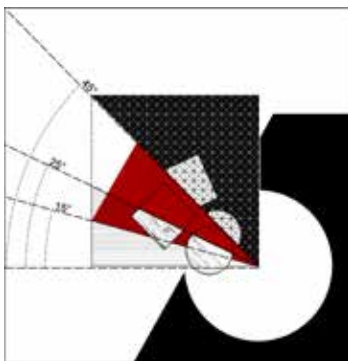
Edificio di Cuneo. Sezione dell'edificio con schizzo di Aldo Rossi e l'incisione intitolata "La scala di Giacobbe" di Wenceslas Hollar. Elaborazione grafica dell'autore.

dalla quale non è però possibile vedere immediatamente lo svolgimento interno⁸. Il fruitore viene quindi incanalato su uno dei due percorsi perimetrali, da cui può vedere i diversi giardini murati e quindi immettersi, attraverso i percorsi trasversali, sull'asse longitudinale principale. Come sostenuto dagli stessi autori, lo schema planimetrico riprende per analogia il disegno di un giardino all'italiana e, allo stesso tempo, l'impianto urbano di una città ideale, nel quale i giardini murati corrispondono agli isolati. Posto che, come è noto, l'ordine del giardino geometrico sei-settecentesco voleva essere allusivo di un ordine urbano ideale, possiamo riconoscere che in questo progetto il meccanismo analogico si sviluppa in maniera concentrica, come in un sistema di scatole cinesi.

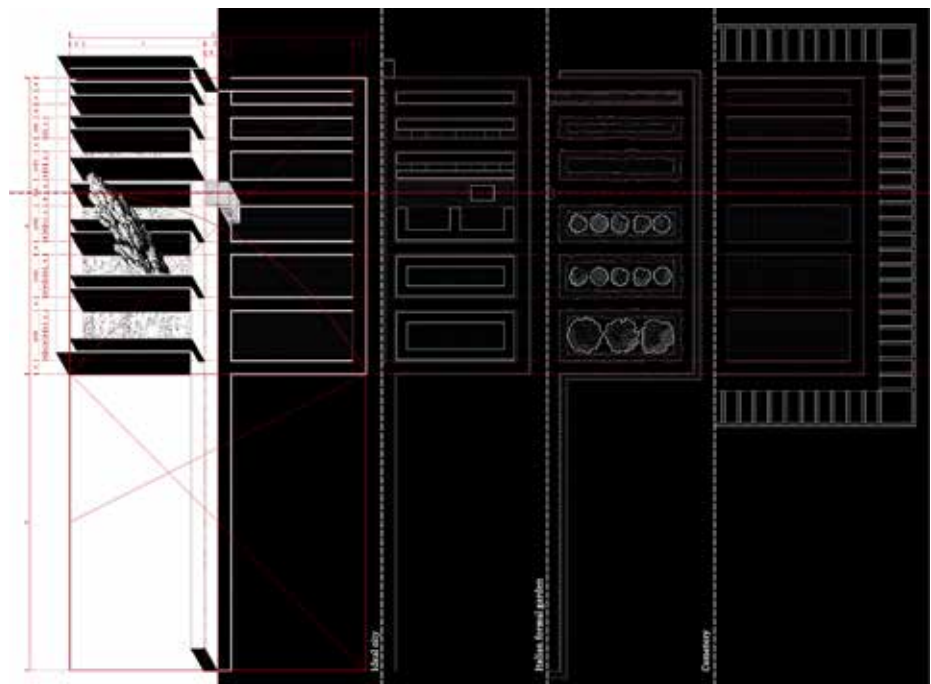
In realtà il gioco dei rimandi non sembra concludersi qui. A partire dal Settecento, la città ideale diventa infatti anche il riferimento per numerosi complessi cimiteriali e pertanto, volendo guardare al memoriale bresciano come ad un cimitero nel quale mancano i corpi (il sepolcro senza l'oggetto), possiamo identificare i giardini con campi di inumazione privi delle steli che segnalano la presenza dei defunti. A confermare questa mancanza vi è però una eccezione: in uno dei recinti un albero monumentale preesistente anima la scena.

Ma se i giardini sono anche degli isolati cavi, la cui volumetria non si completa per l'assenza di due facce del parallelepipedo, allora possiamo pensare a questo monumento nei termini di una città incompleta, non finita. Una non finitezza dissimulata o forse resa possibile proprio dalla chiarezza delle geometrie e dall'esattezza delle misure. Questa lettura può essere messa in collegamento con il concetto che verrà chiaramente esposto alcuni anni dopo da Aldo Rossi con riferimento al suo ampliamento per il Cimitero di San Cataldo a Modena. Egli presenta l'ossario cubico come un edificio *senza copertura* in cui le «finestre sono senza serramenti [...], una casa incompiuta [...] analogica alla morte»⁹. Una incompletezza che, in un ironico gioco analogico multilivello e pluridimensionale, ha interessato anche la vicenda costruttiva del complesso, che è stato completato soltanto per metà.

Se il sepolcro è dunque una casa non finita, il cimitero è conseguentemente una città non finita, così come non finita, nel senso di assenza di conclusione, è la vita dopo la morte.

**Fig. 3**

Edificio di Brescia. Da sinistra: spaccato assonometrico e frammento di pianta dell'edificio, frammenti ipotetici di città ideale, di giardino formale all'italiana e di recinto cimiteriale. Elaborazione grafica dell'autore.

**Fig. 4**

Edificio di Milano. Schema planimetrico dell'edificio sovrapposto a El Lissitzkij *Spezza i Bianchi col cuneo rosso* (1919). Elaborazione grafica dell'autore.

Il progetto di Milano concretizza il tema fondamentale *dell'attraversamento*. La fruizione del monumento avviene infatti percorrendo lo spazio tensionale definito dal distacco dagli elementi costitutivi della *configurazione primaria*. La figura originaria è un cubo spaccato lungo la diagonale: da un lato di essa si attesta la «sezione presente individuata dal pieno di una struttura metallica tridimensionale», dall'altro «la sezione assente è occupata da un cubo e da una sfera di marmo, cui un piano orientato a 30° sottrae una parte, che si manifesta come impronta e calco nella faccia sezionata della struttura metallica»¹⁰. I due frammenti di solidi primari sono poggiati su una sottile lastra d'acqua di forma triangolare che fissa uno dei vertici della figura di base.

Le scomposizioni e le rotture dei solidi costruiscono un sistema di opposizioni ed antinomie concettuali, figurative e materiche: pieno contro vuoto, presenza contro assenza, forma primaria descritta contro forma primaria mutilata, materiali nobili contro *tecnologie povere*¹¹. Il conflitto della guerra di resistenza rivive dunque nelle forme della geometria euclidea. Nella peculiare forma di analogia pura che questo monumento mette in scena gli elementi concreti della vicenda storica vengono trasfigurati in elementi geometrici dando luogo ad una vera e propria *allegoria inversa*. Volendo descrivere il monumento secondo questa prospettiva, la figura principale del *mezzo cubo tecnologico* può rappresentare il *moloch* del regime *spaccato* dall'azione partigiana. Questa specifica scelta figurativa, che vede un elemento principale di maggiori dimensioni rompersi a causa dell'intervento di una figura più piccola, rappresenta con efficacia l'idea di un conflitto in cui un soggetto inizialmente sfavorito riesce a giungere alla vittoria contro un nemico soverchiante ed apparentemente imbattibile, proprio come accadeva nell'illustrazione di El Lissitzkij *Spezza i Bianchi col cuneo rosso* del 1919, con la quale il maestro russo inneggiava alla vittoria bolscevica contro l'esercito menscevico nella guerra civile.

Modi dell'astrazione

Questi progetti, tutti e tre etichettabili come astratti, afferiscono a diversi modi di concezione dell'astrazione.

Possiamo fare una prima differenziazione tra *astrazione iconista*, che lavora sulla sublimazione della figura, e *astrazione processualista*, che si concentra sul processo che conduce alla forma e non sulla sua capacità rappresentativa¹². Se il monumento di Cuneo si colloca schiettamente nel campo iconista, quello di Brescia, pur assumendo una chiara figurazione, mostra un certo compiacimento nella messa in scena del criterio costitutivo della forma. Gli autori prolungano infatti l'*asse longitudinale principale* fino ad un punto esterno alla figura quadrata dal quale, rivolgendo lo sguardo verso il *quadrivio*, si possono riconoscere nelle regole della geometria prospettica applicate alla scenografia, i criteri del proporzionamento delle larghezze dei giardini cintati. Nel progetto di Milano l'indugiare sul processo formativo diventa quasi feticistico: le operazioni che conducono alla forma (scomposizioni, sfalsamenti, rotazioni, etc...) vengono rappresentate e diventano esse stesse elementi tangibili e concreti della composizione, in una vera e propria operazione di ordine metalinguistico¹³, un discorso per forme sui modi attraverso i quali il linguaggio astratto si produce, la messa in scena dell'analisi e della verifica della capacità evocativa delle forme.

Il secondo livello di differenziazione riguarda l'astrazione come operazione *transitiva* o *intransitiva*. Nel primo caso le forme rappresentano e significano altro da sé, sono la stilizzazione di elementi della realtà o di architetture della storia, una loro depurazione condotta a mezzo di procedimenti di riduzione linguistica¹⁴. Nel secondo caso, le forme non rappresentano nient'altro che se stesse e i processi che le generano, possiedono un significato e un valore in sé. È chiaro che l'edificio di Brescia si posiziona nettamente nel campo della transitività, come dimostrato dai molteplici fili analogici che da esso si dipanano, mentre il memoriale di Milano, per quanto precedentemente accennato e per dichiarata adesione dell'autore alla cosiddetta *Linea Analitica* che perseguiva un linguaggio artistico auto-riferito¹⁵, attiene al secondo mondo. Per l'edificio di Cuneo però il posizionamento appare più problematico. Se da un lato possiamo riconoscere il suo evocare altre architetture ed altri mondi, dall'altro esso incarna anche una profonda riflessione sulla capacità della forma, opportunamente manipolata, di costruire spazi significanti.

Relazione con la città

La specificità del tema commemorativo e la forma di monumentalità che questi tre edifici riconoscono implicano la necessità dell'autonomia delle forme da vincoli o relazioni contestuali.

Per statuto il monumento deduce valori dalla realtà per trasferirli sul piano trascendentale e pertanto non può che inverarsi in forme rispondenti solo ed esclusivamente alla sua logica interna, al suo fine commemorativo, definendo, attraverso configurazioni tendenzialmente auto-riferite, un carattere di alterità rispetto allo spazio circostante¹⁶.

La rotazione planimetrica del monumento di Cuneo discende infatti dalla necessità tutta interna di costruire una specifica relazione visuale a distanza in ragione della declinazione del tema e pertanto esso non riconosce la giacitura dell'importante asse viario territoriale lungo il quale si situa.

La forma, la misura, il posizionamento e la giacitura dell'edificio di Brescia non discendono da alcun *rapporto urbano*¹⁷. Il recinto quadrato posto al centro del parco e orientato lungo l'asse nord-sud, pur rispondendo a

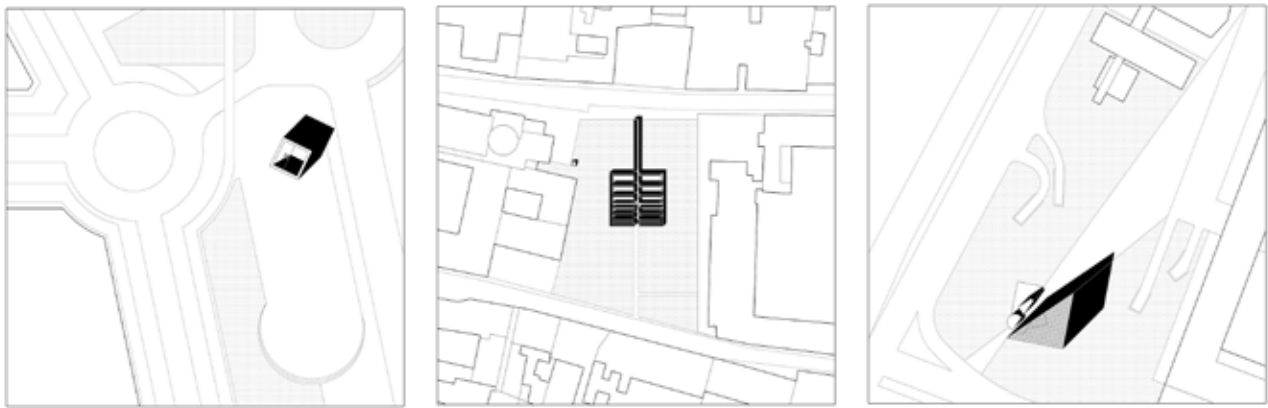


Fig. 5
Relazioni urbane. Planivolumetriche. Da sinistra: gli edifici di Cuneo, Brescia e Milano. Elaborazione grafica dell'autore.

leggi assolute, non nega la preesistenza, piuttosto vi si sovrappone determinando una coesistenza che si concreta nella presenza del grande albero all'interno di uno dei giardini conclusi. Inoltre questo monumento costruisce una relazione visiva con l'esterno di segno opposto rispetto a quanto accade a Cuneo: un palco situato sul bordo del parco consente la visione della forma del monumento che coincide col suo ordine planimetrico. Benché questo manufatto insista sul tema della separazione, questo espediente fruttivo lo collega con la vita quotidiana che si svolge al di fuori.

A differenza dei due precedenti manufatti, il monumento di Milano sembra estendersi oltre i limiti fissati dalle posizioni dei solidi che lo costituiscono, producendo una emanazione che ridisegna l'ampio spiazzo nel quale si colloca: le geometrie fondamentali dell'edificio definiscono un percorso pavimentato convergente verso lo *spazio tensionale* nel quale si concreta il tema commemorativo. La condizione di alterità si declina in questo caso in termini formali, ma non in termini di modalità fruttive. La concezione ad esso sottesa sembra mettere in discussione l'idea del monumento come luogo sacro, fisicamente separato, proponendo una sua restituzione alla mondanità dell'urbano, una *profanazione*¹⁸ che, pur depotenziandone la solennità, è finalizzata a massimizzare la sua capacità didascalica ed educativa, rendendolo liberamente fruibile da tutti coloro che attraversano quell'ambito urbano.

Note

¹ Per il concetto di destinazione dell'edificio si veda Antonio Monestiroli, *La ragione degli edifici*, in Renna A. (1980), p. 180.

² Renato Capozzi, *Il monumento, tra memoria e ragione*, in Visconti F. (2013), p. 78.

³ I monumenti realizzati nei primi anni del dopoguerra attenevano quasi sempre alla prima tipologia anche perché si trattava nella maggior parte dei casi di sepolture o cenotafi collettivi. Il loro programma era quindi incentrato sul tema del lutto e si declinava nella rappresentazione della tragicità della morte. E' questo il caso della monumentale sepoltura per le vittime dell'eccidio delle Fosse Ardeatine costruito nella campagna romana da Fiorentino, Perugini ed altri; del monumento ai caduti nei campi di sterminio dei BBPR presso il cimitero monumentale di Milano e dell'ossario partigiano presso il cimitero di Bologna costruito da Bottoni.

⁴ Per la relazione tra collettività e tema architettonico si veda Antonio Monestiroli, *Il tema di architettura*, in Renna A. (1980) 236-238.

⁵ Lettura proposta da Thomas L. Schumacher nell'analisi delle varie fasi del progetto di Giuseppe Terragni per il monumento funebre a Roberto Sarfatti, in Schumacher T.L. (2001), pp. 229-250.

⁶ Riferimento alla frase di Piero Calamandrei riportata in Croset P. A. e Skansi L. (2010), p. 117.

⁷ È il caso del monumento progettato da Gino Valle ad Udine, nel quale l'idea della dimensione trascendentale del moto di *Resistenza* interviene nella conformazione stessa del manufatto, i cui elementi si compongono secondo i "ritmi della vita cosmica". Si veda a tal proposito Croset P. A. e Skansi L. (2010), pp. 117-118.

⁸ Si veda la descrizione fornita dagli autori nelle tavole di concorso riportate in Crespi G. e Pierini S. (1996), p. 37.

⁹ Descrizione di Aldo Rossi in Ferlenga A. (1987), p. 54

¹⁰ Estratto della descrizione del progetto di Costantino Dardi in Dardi C. (1987), p. 113.

¹¹ Definizione di Costantino Dardi in Dardi C. (2009), p. 65.

¹² Per la differenziazione tra questi due modi dell'astrazione si faccia riferimento al saggio di Mosco V. P., "Puro, Purezza (Pur, pureté)", in P. Grandinetti, A. Dal Fabbro e R. Cantarelli (2019), pp. 39-40.

¹³ Filiberto Menna citato in Dardi C. (1987), p. 23.

¹⁴ Si faccia riferimento ancora a Mosco V. P., in P. Grandinetti, A. Dal Fabbro e R. Cantarelli (2019), pp. 36-37.

¹⁵ Per una definizione più ampia di *Linea Analitica* nell'arte e nell'architettura si faccia riferimento a Dardi C. (1987), pp. 21-24.

¹⁶ Si tratta di una forma estrema di architettura *a priori* che Dardi ha efficacemente spiegato come segue: «Tutte le architetture la cui poetica è fondata sull'oggetto, sulla sua autorità formale e sulla sua carica autosignificante si muovono nell'area della monumentalità», in Dardi C. (2009), *Tre risposte alla monumentalità*, p. 66.

¹⁷ Crespi G. e Pierini S. (1996) p. 37.

¹⁸ Per il concetto di *profanazione* e relazione col sacro si veda Agamben G. (2005).

Bibliografia

AGAMBEN G. (2005) – *Profanazioni*. Nottetempo, Milano

CRESPI G. e PIERINI S. a cura di (1996) – Giorgio Grassi. *I progetti, le opere, gli scritti*. Electa, Milano

CROSET P. A. e SKANSI L. (a cura di) (2010) – *Gino Valle*. Electa, Milano

DARDI C. (2009) – *Architetture in forma di parole*. Quodlibet, Macerata, (a cura di) COSTANZO M.

DARDI C. (1987) – *Semplice lineare complesso. L'acquedotto di Spoleto*. Edizioni Kappa, Roma.

FERLENGA A. (a cura di) (1987) – *Aldo Rossi. Architettura 1959-1987*. Electa, Milano.

GRANDINETTI P., DAL FABBRO A. e CANTARELLI R. (a cura di) (2019) – *Gianugo Polesello un maestro del Novecento*. Lettera Ventidue, Siracusa.

RENN A. (1980) – *L'illusione e i cristalli*. Clear, Roma.

ROSSI A. (1999) – *Autobiografia scientifica*. Pratiche Editrice, Milano.

SCHUMACHER T.L. (2001) – "Seamlessness Is Next to Godliness": The Theme of the Monolithic Block in Giuseppe Terragni's Tombs and Monuments". *Memoirs of the American Academy in Rome*, Vol. 46, 229-250.

VISCONTI F. (a cura di) (2013) – *Il razionalismo italiano. Storia, città, ragione*. Aracne, Roma

Gaspere Oliva (Aversa, CE, 1986), architetto, nel 2011 si laurea con lode e dignità di pubblicazione presso la Facoltà di Architettura e Disegno Industriale "L. Vanvitelli" della Seconda Università degli Studi di Napoli (oggi Università degli Studi della Campania "L. Vanvitelli") con il prof. Francesco Costanzo con cui svolge attività didattica e di ricerca.

È Dottore di Ricerca in Composizione architettonica e urbana presso la suddetta Università conseguendo il titolo nel 2017.

Collabora con il Gruppo di Ricerca Standard-FA che si occupa di non-finitzza architettonica e urbana, costituito presso la suddetta Università.

Ha curato, assieme ad altri, la pubblicazione degli Atti del VIII Forum ProArch (2019); ha pubblicato articoli e saggi in riviste e pubblicazioni collettive nazionali ed internazionali.

Fabio Guarrera
Per una archeologia dello spazio sepolcrale

Abstract

Attraverso questo contributo si intende sviluppare una sperimentale “misurazione critica”, di tipo strutturalista, finalizzata all’individuazione dei “principi formali” sottesi al progetto architettonico della tomba Brion. Sulla base delle argomentazioni teoriche elaborate da Vittorio Ugo in riferimento al problema degli archetipi dell’architettura, si propone una “archeologia” del complesso sepolcrale, con lo scopo di effettuare una “classificazione” delle forme interne al monumento. Due le macro-famiglie alle quali si fanno appartenere gli archetipi individuati: quella dell’“archeologia della natura” e quella dell’ “archeologia dell’architettura”.

Parole Chiave

Archetipo — Eidos — Misurazione dell’architettura — Carlo Scarpa — Tomba Brion

Lo Strutturalismo, il movimento critico-artistico che si è sviluppato a partire dagli anni sessanta del XX secolo, ha basato la propria costruzione teorica sul principio di “classificazione”. Tutto, secondo gli strutturalisti, può e deve essere classificato; ciò che non è classificato, semplicemente, non esiste.

Sulla base di questo assioma che trova in Michel Foucault e in Roland Barthes i riferimenti principali per la costruzione di una critica analitica contemporanea, diversi studiosi si sono cimentati nel tentativo di definire un nuovo “sistema generale della conoscenza delle arti”.

Nel campo dell’architettura, seppur in un periodo più recente rispetto agli anni in cui nasce e si diffonde il movimento strutturalista, Vittorio Ugo¹ ha costruito una teoria finalizzata a individuare, per mezzo di un’argomentazione di tipo tassonomica, la consistenza e lo statuto particolari dell’architettura come disciplina. È all’interno di questa “classificazione” – intesa come principia individuationis – l’ambito in cui Ugo elabora un ragionamento sugli archetipi: «sistema di sistemi [...] che tende a riunire e mettere in relazione in un campo teorico unitario ed articolato [...] i principi fondativi dell’architettura» (Ugo 1991).

Non potendo per economia di spazio – e per le altre finalità di questo scritto – sviluppare un approfondimento sul complesso rapporto che si è venuto a stabilire tra l’analisi architettonica e il pensiero strutturalista², si elabora in questa sede una sperimentale lettura critica degli archetipi fondamentali della Tomba Brion; una lettura basata per l’appunto sulle teorie di Vittorio Ugo. L’obiettivo è la definizione di una “archeologia” (letteralmente: un discorso sugli archetipi) del capolavoro scarpiano. Un’analisi del monumento che permetta di superare la superficiale descrizione dei dati fisici,

**Fig. 1**

Carlo Scarpa, Tomba Brion, San Vito di Altivole.
Il padiglione della meditazione.
Foto di Lorenzo Pennati.

metrici, cronologici e simbolici offerti dall'immagine del complesso di San Vito d'Altivole – peraltro già presente in una consistente letteratura –, a favore di una interpretazione oggettiva – ma anche soggettiva – delle sue strutture figurative più profonde. Un “dimensionamento”, direbbe Ugo, finalizzato a chiarire le «‘unità di misura’ [...] degli elementi [...] di messa-in forma materiale» (Ugo 1991) all'interno del campo degli archetipi. Riprendendo dal professore siciliano la doppia classificazione di “archeologia della natura” e “archeologia dell'architettura”³ è possibile riconoscere nell'èidos della tomba Brion tre macro-famiglie di “forme originarie” che ne permettono di “misurare” lo spazio. Alla prima famiglia, “dell'archeologia della natura”, appartengono l'archetipo della “foresta”, della “radura” e del “giardino”. Alla seconda e alla terza famiglia, “dell'archeologia dell'architettura”, appartengono invece la varianti archetipali dello spazio statico: “recinto”, “capanna” e “teatro”; e quelle dello spazio dinamico: “labirinto”, “ponte” e “scala”. Nove polarità elementari⁴ e trans-tipologiche, allusivamente composte da Scarpa a chiarimento del massimo grado di consistenza strutturale dello spazio sepolcrale. Senza alterarne la posizione all'interno dell'archeo-famiglia, e senza tenere in stretta considerazione la loro logica aggregativa (vale a dire la loro sintassi compositiva), si riportano di seguito in “elenco”⁵ i nove archetipi individuati; descritti in funzione degli elementi fisici riconoscibili nel campo fenomenologico del monumento.

La foresta

In una conferenza tenuta a Madrid⁶ nel 1978, Carlo Scarpa ha affermato che come prima soluzione di progetto per la Tomba Brion, avrebbe voluto proporre di piantare “mille cipressi”. È una interessante testimonianza che permette di riconoscere, per l'appunto nella “foresta”, il primo archetipo ricercato per l'orchestrazione figurativa di questo straordinario capolavoro. «Avrei potuto – afferma Scarpa – [...] ma come sempre avviene alla fine di un lavoro ho pensato: ‘Dio mio, ho sbagliato tutto’» (Scarpa 1978). La rinuncia alla piantumazione dei mille alberi a favore del progetto di un luogo intercluso, non impedisce tuttavia all'architetto di lasciare tracce di questo primo archetipo. Le si possono trovare ad esempio negli undici cipressi piantumati nello spazio rettangolare a ovest della tomba, oltre il

**Fig. 2**

Carlo Scarpa, Tomba Brion, San Vito di Altivole.
Il recinto. Foto di Lorenzo Pen-
nati.

muro di cinta, di fianco l'ingresso su strada; ma anche nel *cedrus atlantica glauca pendula* situato dinnanzi al “propileo” dalla parte dell'ingresso interno al cimitero.

La “foresta”, ovvero ciò che ne rimane, rappresenta in tomba Brion la memoria dello “stato originario” dello spazio della natura, prima delle modificazioni apportate dall'uomo e dalla storia.

Per usare le parole di Vittorio Ugo la foresta raffigura «l'anti-casa' per eccellenza, il non-abitabile-dagli-uomini» (Ugo 1991); il contesto rispetto al quale l'abitare – e il seppellire – non può che istituirsi come attività modificatrice che muta la “selva” in “giardino”.

La radura

È l'archetipo che afferma la «preminente qualità di un 'luogo'» (Ugo 1991). Il principio insediativo e topologico basato sul lavoro di disboscamento e dissodamento: l'aprirsi della “foresta”, sede geometrica del “recinto”, solco primigenio prodotto dall'aratro che accoglie le mura e sacralizza l'area interclusa. Quello della radura è il “vuoto” denso e consistente che Scarpa predilige al “pieno” denso e primordiale della “foresta”. Spazio “delimitato” all'interno del quale è possibile collocare, sulla base di una precisa composizione, gli altri archetipi “rappresentativi”.

Il giardino

È l'archetipo dello spazio naturale addomesticato: l'apollineo culturale che si sostituisce al dionisiaco della “selva”. È il modello analogico del *kosmos* che si avvicenda al *caos*. Eden, «luogo del dia-logo e della conciliazione per eccellenza» (Ugo 1991). Nel complesso Brion il “giardino” è riconoscibile nell'organizzazione geometrica, formale e strutturale dell'insieme; nella sua natura interamente controllata e controllabile. Nella definizione dell'immagine di uno spazio pacificatore e sacro.

Il recinto

È universalmente risaputo che l'azione del recintare segna l'atto ufficiale di sacralizzazione di uno spazio. Il recinto separa il dentro dal fuori, il sé dall'altro, l'ordine dal disordine. Attraverso la costruzione del recinto si crea un mondo consacrato che rispecchia, per analogia, quello del *kosmos*.

**Fig. 3**

Carlo Scarpa, Tomba Brion, San Vito di Altivole.
La caverna-tempio.
Foto di Lorenzo Pennati.

L'archetipo del recinto è costruito dall'uomo religioso che cerca un contatto col divino. È *temenos*: spazio sacro "separato" all'interno del quale è possibile entrare solo oltrepassando la "soglia".

A San Vito d'Altivole il recinto si fa muro inclinato sul lato esterno e continuo sul lato interno: dispositivo ottico che permette «a coloro che si trovano all'interno di guardare fuori [...e a] chi si trova all'esterno [di] non vedere dentro» (Scarpa 1978)⁷.

La capanna

Archetipo fondamentale dell'idea di "abitare", la capanna è all'origine dell'*eidos* dell'architettura. Nella sua evoluzione "schematica" essa è prima "caverna" stereotomica – che comunica la legge del "riparo" – e poi capanna tettonica, che esprime la comprensione e la rielaborazione culturale della stessa legge. In tomba Brion è presente la metafora di entrambe le versioni. La prima rappresentazione è quella della "caverna-tempio" che custodisce l'altare; uno spazio illuminato da fuori e da uno squarcio dalla configurazione piramidale. All'archetipo della "caverna" fa riferimento l'edicola per la sepoltura dei familiari, caratterizzata anch'essa da una luce proveniente dall'alto grazie a un taglio stereotomico praticato sulla copertura inclinata.

Riconducibile alla struttura tettonica della "capanna" è invece il "padiglione della meditazione", con la sua copertura lignea sorretta da esili pilastri in metallo; uno spazio che Scarpa immagina "abitato", così come emerge dai moltissimi disegni che l'architetto dedica a questo spazio, da corpi di giovani donne.

Il teatro

Tomba Brion è il luogo della "rappresentazione" del binomio morte/vita. È *thèatron*, termine che deriva dall'arcaico *thèasthai*, che significa letteralmente: luogo in cui "guardare con stupore e meraviglia". Per questo progetto Scarpa scrive la "sceneggiatura" per uno spazio "aperto" e dal forte orientamento catartico. «Volevo dimostrare – afferma il maestro in una dichiarazione riportata da Philippe Duboy – come bisogna procedere nel sociale, locale, urbano, per far capire alla gente quale potrebbe essere il senso della morte, dell'eternità e del transitorio»⁸. La tomba è il «luogo

**Fig. 4**

Carlo Scarpa, Tomba Brion, San Vito di Altivole.
L'arcosolio e il koilon.
Foto di Lorenzo Pennati.

pubblico della *civitas* [...] predisposto per l'«attesa» (Dal Co 1984); lo spazio in cui «tutti vanno con molto affetto [e dove] i bambini giocano e i cani corrono» (Scarpa 1978).

La Tomba Brion rappresenta “teatralmente” la morte come “complemento della vita” e non come “mistero”.

Monumento e simbolo culturale eretto intorno al defunto; «culla primigenia delle significazioni» (Dal Co 1984). Ma se il suo spazio è globalmente e concettualmente un “teatro”, fisicamente allusive del *koilon* sono solo le sedute a semicerchio disposte attorno l'incavo dell'arcosolio: luogo della preghiera e della estatica contemplazione della morte.

Il labirinto

Complementare allo spazio statico della capanna è lo spazio dinamico del labirinto. Nell'analizzare questo archetipo Vittorio Ugo afferma che il labirinto è una struttura fisica e concettuale «che esalta la nozione di luogo come qualità geometrica intrinseca di un dato spazio e come risultato del coesistere delle parti» (Ugo 1991); in tal senso Tomba Brion può essere definita come una “narrazione in forma di labirinto”.

Labirintica è infatti la successione processionale dei percorsi che lega i vari archetipi imponendo un particolare approccio a ciascun elemento architettonico. Labirintica è l'ambiguità dell'ingresso alla tomba, raggiungibile sia superando la soglia/foresta dal lato del cimitero, sia superando la soglia/porta sulla strada (ingresso privato). Labirintico è infine il percorso allegorico dell'acqua «che fonde insieme le immagini dell'inizio e della fine, rappresentando la coincidenza del ‘primo e ultimo’» (Dal Co 1984): elemento liquido di raccordo figurativo e di mediazione simbolica tra tutti gli altri archetipi⁹.

Il ponte

È l'archetipo che “unisce”. Dimensione topologica assiale della continuità/discontinuità. Il ponte rappresenta la metafora del rito del passaggio, del collegamento. È l'archetipo riconoscibile nell'arcosolio della Tomba, a superamento e copertura dei due sarcofagi coniugali. «Io porrò il mio arco nelle nubi, e sarà come segno dell'alleanza fra me e la terra» (Genesi,

IX, 12-17) afferma il passo della Bibbia che potrebbe avere suggerito il programma figurativo a Scarpa. Nell'arcosolio Brion il ponte è in realtà un "arcobaleno", così come suggerisce la colorazione del mosaico del suo intradosso.

Luogo dinamico affidato a Iride, messaggera degli Dei e intermediaria tra la Terra e il Cielo.

Ponti sono anche i passaggi a pelo d'acqua del percorso-labirinto che consentono di raggiungere la "foresta" di cipressi e la "capanna della meditazione".

La scala

Rappresenta l'archetipo dell'ascensione: "ponte verticale" per l'iniziazione al rito. In Tomba Brion la scala è usata per segnare il leggero scarto altimetrico tra la quota del cimitero esistente e quella artificiale dell'intervento scarpiano. Cinque gradini leggermente disassati permettono infatti lo "stacco" dal cimitero esistente. Allusioni all'archetipo della scala sono anche riconoscibili nel tema della "cornice a gradini" diffusamente adoperata come elemento decorativo. In questo caso la cornice/scala si fa «guida ottica [che] si insinua tra i volumi [...] per ripresentarsi con la massima evidenza ove più urgente è il bisogno di definizione formale e più necessario un segno d'ordine nell'assimetria della composizione» (Dal Co 1984).

Ecco dunque in sintesi l'elenco dei nove archetipi individuati. Principi fondativi primordiali che permettono di risalire all'intuizione globale da cui muove la genesi del progetto: alla sua "struttura" più profonda. In chiave strutturalista l'esegesi fin qui condotta – metodologicamente sperimentabile su qualsiasi architettura intimamente radicata al tema degli archetipi – permette di sviluppare una attività concreta di conoscenza sulla "forma concettuale" dell'opera. In tal senso, la struttura formale analizzata, non è quella fisicamente intrinseca all'opera costruita¹⁰, ma l'espressione di un lavoro di interpretazione e misurazione: prodotto, direbbe Vittorio Ugo, di un "dimensionamento critico" finalizzato, in questo specifico caso, alla rappresentazione del "campo archeologico" di uno spazio sepolcrale.

Note

¹ Vittorio Ugo (Palermo, 1938-2005), Professore Ordinario di Teoria e Storia delle Forme di Rappresentazione presso il Politecnico di Milano, ha insegnato a Palermo, Bari, Grenoble, Tokyo. Tra i suoi principali lavori in volume si segnalano: Ugo V. (1976), *Forma Progetto Architettura. Documenti didattici 05*. Istituto di Elementi di Architettura, Facoltà di Architettura di Palermo, Libreria Dante, Palermo; I.D. (1982), *Dimensioni dell'architettura*. Cogra, Palermo; I.D. (1990), *Lauger e la dimensione teorica dell'architettura*. Dedalo, Bari; I.D. (1991), *I luoghi di Dedalo. Elementi teorici dell'architettura*. Edizioni Dedalo, Bari.

² Per un approfondimento sul rapporto tra architettura e Strutturalismo si vedano: Brandi C. (1967), *Struttura e Architettura*, Einaudi; e il recente saggio di Ballesteros J. (2010), "MANUAL ESTRUTURALISTA para arquitectos". Madrid [online] Disponibile a: <http://www.addgenova.org/DSA/wp-content/uploads/2015/11/manual-estructuralista_-Italiano.pdf>

³ Classificazione che Ugo riprende a sua volta dall'*Archeologia del sapere* di M. Foucault.

⁴ Nella sua classificazione in "archeologia della natura" e "archeologia dell'architettura" Vittorio Ugo fa riferimento in realtà solo alla "foresta", al "giardino" e alla "radura", per quanto riguarda la famiglia dell'"archeologia della natura"; al "labirinto", alla "capanna", al "ponte" per quanto riguarda la famiglia dell'"archeologia dell'architettura". Vengono dunque in questa sede aggiunti alla classificazione proposta dal professore siciliano altri tre archetipi: il "recinto", la "scala" e il "teatro".

⁵ L'elenco è uno dei principali strumenti utilizzati dall'analisi strutturalista.

⁶ Cfr. Scarpa C., “Mille cipressi”. Conferenza tenuta a Madrid nell'estate del 1978, in Dal Co F., Mazzariol G. (1984). *Carlo Scarpa 1906-1978*. Electa, Milano, pp. 286-287.

⁷ La quota del terreno dell'area Brion è rialzata di +71,5 cm dal piano di campagna e l'altezza del muro di cinta è di + 160 cm dallo stesso piano. L'area sepolcrale interna è dunque a +231,5 cm dalla quota esterna, così da garantire la possibilità di raggiungere l'orizzonte dallo spazio interno.

⁸ Cfr. Duboy P., “Scarpa/Matisse: cruciverba”, in Dal Co F., Mazzariol G. (1984). op. cit., pp. 170-171.

⁹ Secondo Guido Pietropoli, assistente e collaboratore di Scarpa, durante l'iter progettuale il maestro non cerca un effetto labirintico inteso come spazio in cui perdersi. «Qui non ci dobbiamo perdere», afferma Scarpa secondo le parole riportate da Pietropoli, in quanto «siamo già arrivati». Cfr. Pietropoli G., *Carlo Scarpa 1968-78*. Quasi un racconto, s.l.

¹⁰ Sul concetto di “struttura” come interpretazione soggettiva di una forma è interessante riportare le parole di Gilles G. Granger citate da Cesare Brandi. «Una struttura è una astrazione per mezzo della quale un'attività concreta di conoscenza definisce, a uno stadio determinato dalla pratica, una forma d'oggettività: la struttura non è dunque, in questo senso, nelle cose; non è neppure nel pensiero, come un modello dell'essere o come un riflesso; risulta da un lavoro del soggetto applicato ad un'esperienza, ed è così che contribuisce a sezionare con precisione la cosa in questa esperienza, conferendole lo statuto di oggetto» (corsivi nel testo originale n.d.a.). Cfr. Brandi C., op. cit., pp. 22-23.

Bibliografia

- BRANDI C. (1967) – *Struttura e architettura*. Giulio Einaudi, Torino.
- DAL CO F. (1984) – *Genie ist Fleis. L'architettura di Carlo Scarpa*, in F. Dal Co e G. Mazzariol, *Carlo Scarpa 1906-1978*. Electa, Milano, 24-71.
- FINELLI L. (2003) – *Carlo Scarpa tra storia e mito*. Kappa, Bologna.
- FRAMPTON K. (2005) – *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*. Skira, Milano.
- NICOLIN P. (1983) – “La sua opera più importante. Carlo Scarpa: cimitero-tomba a San Vito d'Altivole”. Lotus International, 38, 44-53.
- PENNATI L. e PICCININI P. (2020) – *Carlo Scarpa oltre la materia*. Rizzoli.
- PIETROPOLI G. (2020) – *Carlo Scarpa 1968/78*. Quasi un racconto, s.l.
- SCARPA C. (1978) – *Mille cipressi*. Conferenza tenuta a Madrid nell'estate del 1978, in F. Dal Co e G. Mazzariol (1984). *Carlo Scarpa 1906-1978*. Electa, Milano, 286-287.
- SCHULTZ C.N. (1983) – *Intenzioni in architettura*. Officina Edizioni, Roma.
- TAFURI M. (1984) – “Il frammento, la ‘figura’, il ‘gioco’. Carlo Scarpa e la cultura architettonica italiana”. In: F. Dal Co e G. Mazzariol, op. cit.
- UGO V. (1982) – *Per una archeologia elementare dell'architettura*. In: A.A.V.V., *Palermo la memoria costruita*. Flaccovio, Palermo.
- UGO V. (1991) – *I luoghi di Dedalo. Elementi teorici dell'architettura*. Edizioni Dedalo, Bari.

Fabio Guarrera (Leonforte, 1980). Laurea Specialistica in Architettura (IUAV, 2009), Dottorato di ricerca in “Composizione Architettonica” (IUAV 2018).

Dal 2011 al 2020 ha collaborato ai corsi di Composizione Architettonica e Urbana tenuti presso la SDS di Architettura di Siracusa dai professori Bruno Messina ed Emanuele Fidone. Nella stessa scuola ha organizzato convegni, mostre, attività extra-didattiche ed è stato correlatore di numerose tesi di laurea. Dal 2020 è Rtd-A presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo, dove svolge attività di ricerca, insegnamento e collaborazione con il gruppo di lavoro diretto dal professore Andrea Sciascia. I suoi studi si concentrano su tre ambiti di approfondimento principali: il rapporto tra invenzione e composizione nell'architettura dell'“altro moderno” e del “post-moderno”; la dialettica tra progetto contemporaneo e “carattere” del paesaggio tradizionale; il problema dei margini e delle centralità urbane nella città contemporanea.

Alberto Calderoni, Luigiemanuele Amabile
Vita est peregrinatio.
Il Duomo di Neviges fra sacro e urbano

Abstract

Nel 2020, l'architetto tedesco Gottfried Böhm ha compiuto cento anni. Le sue architetture sacre hanno segnato in modo significativo il panorama architettonico tedesco dagli anni della ricostruzione postbellica ad oggi. Il progetto per il nuovo Duomo di Neviges (1963) raccoglie e amplifica l'esigenza rappresentativa della celebrazione del rito in una espressione formale fortemente evocativa e caratterizzante lo spazio urbano, in grado di intessere rinnovate relazioni fra lo spazio interno della chiesa e il suo esterno. Traducendo in azioni fisiche tanto i riti sacri quanto quelli laici, l'opera di Böhm si pone come un riferimento solido per la sua capacità nel reinterpretare la fede religiosa come strumento per la costruzione di comunità, incorporandone l'indispensabile senso di condivisione e socialità civica.

Parole Chiave

Architettura sacra — Rito — Urbanità — Ricostruzione postbellica

Una vita, che non può essere separata dalla sua forma, è una vita per la quale, nel suo vivere, ne va del vivere stesso e, nel suo vivere, ne va innanzitutto del suo modo di vivere. Che cosa significa questa espressione? Essa definisce una vita – la vita umana – in cui i singoli modi, atti e processi del vivere non sono mai semplicemente *fatti*, ma sempre e innanzitutto *possibilità* di vita, sempre e innanzitutto potenza. E la potenza, in quanto non è altro che l'essenza o la natura di ciascun essere, può essere sospesa e contemplata, ma mai assolutamente divisa dall'atto. L'abito di una potenza è l'uso abituale di essa e la forma-di-vita è quest'uso (Agamben, 2018).

Una piccola placca in rame con la figura della Vergine Maria, incisa verso la fine del diciassettesimo secolo, fu trasferita in una modesta chiesa parrocchiale a Neviges, un borgo di origine medioevale poco distante da Colonia. La notizia delle sue proprietà miracolose si diffuse fra le comunità locali, dando origine ad un culto che nel corso dei secoli ha visto un numero sempre crescente di fedeli, viaggiatori e religiosi, conformando così la vita del villaggio, storico baluardo della controriforma cattolica in Germania. Negli anni '30, più di trecentomila pellegrini l'anno affollavano le strade di Neviges e alcune celebrazioni arrivarono ad ospitare fino a trentamila fedeli contemporaneamente, rendendo così inadeguata all'accoglienza la chiesa tardo-barocca, specialmente nei piovosi mesi invernali. Fu quindi negli anni '50 che i frati Francescani cominciarono a immaginare la costruzione di una nuova chiesa. Il santuario di Neviges sarebbe dovuto diventare un importante edificio consacrato al culto dell'Arcidivese, secondo solo al Duomo di Colonia e capace di radunare al suo interno i circa ottomila osservanti che tornarono a celebrare la messa domenicale subito dopo la fine della Seconda guerra mondiale. Dopo una serie di progetti sviluppati ma mai realizzati, nel 1962 fu organizzato un importante concorso

Fig. 1

Giovani pellegrini all'interno del Duomo di Neviges, anni '60 (Archiv der Marienwallfahrt Neviges).



a inviti ristretto a pochi architetti, in maggioranza tedeschi attivi nei dintorni di Colonia, a cui fu chiesto di disegnare uno spazio sacro che accogliesse novecento posti a sedere, una sacrestia, spazi per la preghiera, confessionali e la cappella dove ospitare l'immagine sacra della Vergine. Il progetto avrebbe inoltre dovuto prevedere spazi a servizio dei pellegrini, un asilo, una residenza per anziani e una sede permanente della missione religiosa. Gottfried Böhm, al tempo già professore ad Aquisgrana, figlio del già celebre costruttore di chiese Dominikus (1880-1955), fu tra gli architetti invitati.

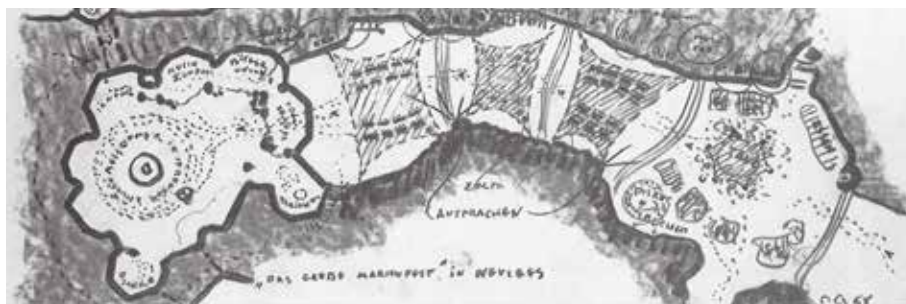
Il contesto architettonico di quegli anni fu segnato dalla volontà di superare la distruzione operata dalla Seconda guerra mondiale spingendo per una rapida e spesso sconsigliata (Leick, Schreiber e Stoldt 2010) ricostruzione. L'enorme produzione di nuove abitazioni ammassate in quartieri standardizzati e inospitali¹ – estrema conseguenza dei dettami dell'International Style – portò presto al comparire di una certa nostalgia verso i vecchi luoghi dove la comunità si riuniva e riconosceva; sentimento a cui Böhm non era indifferente e che segnò la sua pratica². Interpretando il programma di concorso, egli propose una diversa posizione per la chiesa rispetto a quella prevista dal bando ritenendo più adeguato al luogo avvicinare l'edificio il più possibile all'interno del paese, invece di annetterlo fisicamente al monastero esistente sul fronte est, così come desiderato invece dai frati. Böhm sceglie di impostare la nuova costruzione verso il cuore del costruito esistente, più a sud rispetto al monastero, riuscendo così a generare un *ensemble* armonicamente equilibrato con il contesto. Fulcro della composizione urbana proposta un sistema di spazi aperti – definiti da una generosa gradonata cinta da piccoli edifici ai bordi – da attraversare per giungere all'aula sacra. Unico tra i progetti presentati a prevedere tale disponibilità di spazio pubblico, l'architettura di Böhm mette in opera una modalità dinamica d'esperire il rito del pellegrinaggio, della risalita, del graduale e lento avvicinamento all'immagine sacra. Questo atto di devozione al termine del lungo e faticoso viaggio dei pellegrini è spesso rallentato da scale, gradonate o risalite, caratteristica che ricorre nell'architettura dei santuari come nell'Abbazia di Mont-Saint-Michel in Francia – separata dalla riva da una lingua di terra regolarmente sommersa dalle maree – e il Santuario di Santiago di Compostela in

Fig. 2

Il santuario di Neviges e il suo contesto, 1968 (Archiv der Marienwallfahrt Neviges).

**Fig. 3**

Gottfried Böhm, Schizzo di progetto per lo spazio esterno al Duomo di Neviges, 1968.



Spagna, meta di un lungo cammino dove l'edificio sacro è separato dalla vera e propria piazza del sagrato da due scalinate gemelle a doppio rampante. Nel progetto per il nuovo duomo, Böhm accoglie e reinterpreta questo tema alla luce delle specificità del luogo, tenendo insieme il preciso disegno delle necessarie tappe del rito con la fascinazione per le caratteristiche del paesaggio naturale della Bergisches Land – la sua orografia, il modificarsi del piano di calpestio, il contrasto tra solide masse di verde e grandi spazi aperti, prati e specchi d'acqua.

La giuria ritenne l'intervento troppo radicale e poco adeguato alle dimensioni del villaggio. La proposta fu quindi respinta. Il Cardinale Josef Frings, al tempo Arcivescovo di Colonia, non fu però soddisfatto del lavoro della commissione e il concorso venne ribandito nel 1964. Böhm, fra gli altri, fu rinviato a prendervi parte. La sua seconda versione confermò il concetto urbano già sviluppato in precedenza, con alcune differenze riguardo proprio il disegno degli spazi aperti: la gradonata d'accesso, ovvero una piazza su più quote, viene ad assumere un ruolo ancora più centrale nella composizione generale tanto da apparire quasi come una successione di stanze, capaci di orientare il pellegrino lungo il suo percorso. Gli edifici sul bordo ovest, elementi presenti nella prima versione del progetto, vengono sostituiti da una sequenza di scale capaci di rispondere ai diversi salti di quota, rendendo il progetto un equilibrato sistema in continuità con l'orografia del sito. Dopo le valutazioni della giuria, Frings approvò la nuova versione di Böhm, che in poco meno di due anni, dal 17 luglio 1966 al 22 maggio 1968 (Haung 2017, p.4) fu costruita.

**Fig. 4**

Cerimonia di posa della prima pietra, 1966 (Archiv der Marienwallfahrt Neviges).

Il rito tra urbano e sacro

I temi di progetto imbastiti da Gottfried Böhm riflettono la sua raffinata sensibilità critica nei confronti di un contesto sia fisico che culturale. Due i registri entro cui si intende discretizzare analiticamente l'opera di Neviges: il rapporto tra edificio e ambiente costruito e l'esplicitazione del rito come fondamento generatore dell'impianto architettonico.

La chiesa di Neviges è una enorme massa, paragonata all'edificato del villaggio fatto di piccole case tradizionali in legno con ripidi tetti a spiovente. I meccanismi compositivi sperimentati affinché questo imponente edificio possa armonicamente risuonare nel sistema urbano esistente vengono da lontano. La scelta strategica di Böhm è stata di affidarsi al riconoscimento di una modalità di insediarsi tipico delle chiese medievali. Basti osservare come, poco più a sud del monastero dei Francescani, la Chiesa evangelica di origine tardomedievale, si inserisca al centro di una corte ibrida, frutto della disposizione delle case in forma circolare: un cerchio (fisico) che racchiude un altro cerchio (simbolico). È ormai opinione consolidata di quanto il simbolo preceda la formulazione di una forma costruttiva (Hautecoeur 1954; Rykwert 1963) e proprio il cerchio, tra le forme pure, è quella deputata a ricoprire duplice valenza simbolica: il cerchio può essere destinato «a proteggere dai pericoli esterni» oppure a «racchiudere, imprigionare. I primi sono le cinte delle città, poi dei templi, e i secondi sono i cerchi funerari. Nei due casi essi costituiscono dei limiti sacri, degli ἄβατα che soltanto alcuni riti permettono di varcare» (Hautecoeur 1954, p. 31). Le case, quindi, il limite circolare a difesa del sacro, che è racchiuso appunto in un'altra stanza dalla vocazione circolare.



Fig. 5
Il Duomo di Neviges visto dal villaggio, 1968 (Archiv der Marienwallfahrt Neviges).

La stessa matrice simbolica viene perfettamente assorbita dall'opera di Böhm, che, mantenendo sotto traccia una sequenza di circonferenze – plasmandole plasticamente – disegna, strato per strato, soglie affinché il pellegrino si senta protetto e autorizzato a valicare i limiti del sacro.

L'idea generatrice lega indissolubilmente la lezione ereditata dalla storia con la strategia espressa nella costruzione del Duomo. Proprio dal contesto, dalle sue geometrie, dalla sua grana percepibile, prende forma l'imponente volume, modellato nell'argilla (materia di cui sono state fatte numerose maquette in scala dall'architetto) in cui scoprire un oggetto minerale – un cristallo, memore dell'influenza dell'esperienza dell'espressionismo di Paul Scheerbart e Bruno Taut della *Glasarchitektur*³ degli anni Venti – e della formazione di Böhm come scultore all'Accademia di Belle Arti di Monaco negli stessi anni in cui affrontava gli studi di architettura. Quanto gli strumenti prevalentemente utilizzati guidino l'attività progettuale e influenzino le scelte è ancora un campo di ricerca fertile, pur tuttavia appare evidente come lo scalfire la massa del nuovo edificio da parte di Böhm sia il risultato di un attento studio del contesto. Le falde dei tetti delle piccole case che circondano la nuova fabbrica sono state guida e riferimento per la modulazione delle pieghe e delle facce che caratterizzano il grande tetto in cemento. La volontà di agire in maniera specifica e ancorata a una precisa realtà storica e fisica fa sì che Böhm affondi le scelte compositive in un doppio livello di significazione: sul piano orizzontale l'inserimento planimetrico è indispensabile per la ricerca di una rinnovata centralità urbana mentre, sull'asse verticale, un lento lavoro di sottrazione di materia è funzionale alla costruzione di una volumetria fatta di mediazioni, apparentemente generata mimando le trame dei tetti delle case circostanti ma

al contrario frutto di una calibrata capacità di vedere e sintetizzare la realtà dell'ambiente costruito. Il Duomo di Neviges è progetto urbano, fatto per essere centro di una nuova composizione e contemporaneamente in tensione con esistenti riferimenti. La struttura del tessuto in cui si inserisce diventa regola propulsiva per la morfologia del nuovo, amplificando la vocazione scultorea dell'opera di Böhm.

È determinante, al fine di restituire una lettura dell'evoluzione progettuale del complesso religioso, quanto la consapevolezza dell'importanza del rito del pellegrinaggio sia un riferimento generatore dell'impianto architettonico nella sua interezza. In uno dei primi schizzi di progetto, emerge con forza quanto lo scorrere della vita, le sue dinamiche e la costruzione formale definita appunto dalle azioni dell'uomo, sia centrale nel modo di intendere il progettare per Böhm (1986). «Un edificio è uno spazio umano, sfondo e rappresentazione della sua dignità, l'architettura [...] deve adeguarsi naturalmente al suo contesto fisico, sia formalmente che storicamente, senza negare o fantasticare sulle necessità del nostro tempo». Il suolo artificiale, sagrato laico esteso fino ad assumere le dimensioni di una vera e propria piazza per il santuario, è parte fondamentale della composizione dell'intero complesso religioso. Non c'è distinzione di tratto in quello schizzo tra gli spazi coperti e quelli aperti: l'architettura sembra definire uno scavo rispetto al suolo del villaggio (sempre generato dalla forma geometrica del cerchio) in cui possano trovare luogo i diversi modi di abitare il rito del pellegrinaggio, le diverse possibilità di fruire lo spazio, sempre con l'obiettivo di *fare comunità*. Quattro "placche", nel primo schizzo, trasformatesi poi in una lenta cordonata limitata a ovest da un filare alberato e a est dall'edificio per l'accoglienza. Il senso immutato. La piazza diventa per Böhm l'opportunità di esplicitare l'indispensabile necessità di spazio "vuoto" pronto ad accogliere i pellegrini, ponendoli in prima battuta a una giusta distanza dall'accesso della chiesa (favorendone così una percezione differente da quella possibile invece camminando tra le vie del villaggio) e generando, nel percorrerla, una lenta ascesa, tanto fisica quanto emotiva. L'architettura del complesso religioso è quindi forma costruita capace di esplicitare la volontà di essere a servizio della comunità e dei suoi riti, mantenendo però forte il ruolo – tipico dell'architettura di qualità – di guidare lo sguardo, scandire i gesti e le azioni, in sintesi orientare la vita dell'uomo rendendola migliore.

Il Duomo. Un'architettura urbana

Tre, in estrema sintesi, gli elementi che costituiscono il *cluster* del Duomo di Neviges: il grande spazio pubblico su più quote, l'edificio – dalla struttura cellulare e ricorsiva – di servizi e accoglienza al pellegrino e, infine, la grande chiesa. La lenta ascesa verso la massa apparentemente impenetrabile in cemento, modulata dal suolo delle *stanze* a cielo aperto, si compie nell'accesso all'aula sacra, grande spazio dalla potenza urbana racchiuso sotto un grande tetto. La conformazione planimetrica rafforza la comprensione del rapporto di continuità che sussiste con lo spazio esterno, anche se, in sezione, le soglie scavate nel corpo di questa architettura, come antri cavernosi, fanno fisicamente percepire un passaggio di stato, variandone le condizioni: da uno spazio civicamente urbano si viene proiettati in una dimensione metafisica, trascendente e fortemente sacralizzata.

La chiesa di Neviges è una continua sequenza spaziale dalla forte potenza emozionale che rivela, dopo l'accesso a un basso nartece, luogo della decompressione fisica dove gli occhi possono abituarsi alla penombra

e il corpo a una diversa temperatura, la complessa potenza dell'aula liturgica. Uno spazio racchiuso sotto un tetto fatto di pieghe – concave e convesse – calibrate affinché la luce a volte riverberi e altre venga assorbita. Lo spazio dell'aula è definito dall'altare maggiore, centro e fulcro della celebrazione, tra i pochi fissi elementi della liturgia, baricentrico ma lievemente ruotato rispetto all'ingresso per permettere al celebrante di osservare tutta la congregazione e da cui gli altri spazi sembrano essere generati. Due scale interne guidano a tre ordini di balconate che si affacciano sulla congregazione, assicurando che nessun pellegrino sia troppo lontano dal celebrante. Il tetto raggiunge il suo punto più alto fra lo spazio dell'altare e l'assemblea dei fedeli, mettendo in stretta relazione il rito della Comunione e la comunità che partecipa all'azione sacra «consapevolmente, piamente e attivamente»⁴. Intorno, cavità più piccole, come scavate nelle pareti della chiesa, ospitano la cappella dei Sacramenti e quella dell'icona della Vergine, meta finale del rito del pellegrinaggio, situata a sinistra dell'ingresso: esplicita azione tesa a sottolineare attraverso la composizione dello spazio architettonico come il vero obiettivo della *peregrinatio* sia l'atto collettivo della celebrazione – più che quello intimo e personale della venerazione. Le innovazioni riguardo l'organizzazione dello spazio del rito già assorbite e messe in opera da Rudolf Schwarz, Emil Steffan e Dominikus Böhm nei primi decenni del XX secolo – e successivamente promulgate dal Concilio Vaticano II nel *Sacrosanctum Concilium* (coevo al concorso per il santuario di Neviges) – ebbero notevole influenza sulla forma dello spazio sacro per il nuovo Duomo. Dal *motu proprio* del 1903 di papa Pio X *Tra le sollecitudini*, la disposizione tradizionale degli spazi interni delle chiese fu infatti messa in discussione da alcune figure del *Movimento Liturgico*, una corrente teologica tesa a ristabilire la partecipazione attiva dei fedeli al rito, che trovò in Germania un campo fertile di sperimentazione. L'incontro tra Rudolf Schwarz e Romano Guardini – teologo e guida spirituale del movimento giovanile tedesco *Quickborn* – aprì la strada alla generazione di architetti tedeschi che nel primo dopoguerra sperimentarono possibili disposizioni dell'aula sacra che corrispondessero ad un rinnovato modo di celebrare il culto, autentico e sentito, che raccogliesse i fedeli in preghiera in un rito condotto in una dimensione fortemente partecipativa. «Un dio, una comunità, uno spazio! [...] fondere tutti gli elementi spaziali in un'unica aula che li tenga insieme tra loro, formando un grande tetto sopra l'altare»⁵.

Anche gli elementi dello spazio liturgico della chiesa di Neviges concorrono alla costruzione del carattere urbano dell'opera, prova della continua ricerca di Böhm di una rinnovata urbanità tanto necessaria al costruire comunità. L'aula sembra essere una grande piazza cinta da facciate fatte di case – le balconate – abitate dai fedeli. Il suo suolo “arredato” da elementi leggeri (sedie mobili e non scranni ancorati al pavimento), proprio come uno spazio pubblico di un villaggio. La chiesa, dal crepuscolo, è interamente illuminata da elementi fatti come lampioni da esterno capaci di far riverberare la tessitura in mattoni della pavimentazione disposti a coda di pavone proseguendo quella esterna. La luce è utilizzata per potenziare il carattere evocativo dello spazio. Delle tre alte finestre, quella esposta a sud-ovest illumina l'altare a mezzogiorno, mentre al mattino il sole immerge la cappella sacramentale di una luce scarlatta, dovuta al colore delle ampie vetrate su cui è dipinta la *Hardenberger Rose*, su disegno dello stesso Böhm. Altre più piccole invece, selezionando quasi singoli raggi taglienti come lame, permettono alla luce di penetrare nel cuore dell'aula.

In una dimensione continua e fluida tipica di un *unicum* urbano, il Duomo di Neviges si staglia come una importante macchina per vivere il sacro. Böhm è riuscito attraverso la traduzione in forma costruita del rito a tenere insieme una comunità viva e sfaccettata, materializzando in un'espressione architettonica un pensiero progettante che vede nell'esperienza collettiva un atto profondamente naturale, da preservare e tenere sempre vivo. Atmosfera urbana e realtà materica del luogo si fondono grazie a questo imponente edificio che, forte della sua potenza fisica, riesce ad essere condensatore di caratteri e permanenze, esplicitando i valori condivisi dalla comunità attraverso un evidente uso di modalità compositive tutte contemporanee ma che affondano profondamente le radici nella storia. Il complesso rapporto tra suolo, grana del tessuto urbano esistente e indispensabile monumentalità fanno del Duomo di Neviges una emblematica messa in opera di intenzioni e azioni tese alla costruzione di una architettura sacra dall'evidente carattere civile.

Note

¹ Cfr. Mitscherlich A. (1965) – *Die Unwirtlichkeit unserer Staedte: Anstiftung zum Unfrieden*, 10th ed. (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1971) trad. It (1968) – *Il feticcio urbano. La città inabitabile, istigatrice di discordia*. Einaudi, Torino.

² «We find these uniform estates and characterless cities everywhere, full of blocks of buildings with no sense of scale, featureless, with no depth or sculptural form. Resistance to this makes it easy to understand our interest in the formal richness of old things and the delight we take in the great formal variety offered by the new architecture». Böhm G. (1963) “Über St. Engelbert in Köln-Riehl” In: Hoster, J. e Mann A. (a cura di), *Vom Bauen, Bilden und Bewahren. Festschrift für Willy Weyres zur Vollendung seines 60. Lebensjahres*. Greven & Bechtold, Colonia, 377.

³ Cfr. Scheerbart, P. (1918) – *Glarsarchitektur*, Verlag der Sturm, Berlin, trad. It. (1982) – *Architettura di vetro*. Adelphi, Milano.

⁴ *Sacrosanctum Concilium. Costituzione Sulla Sacra Liturgia* (1963), 48.

⁵ Cfr. Acken, J. v. (1922) – *Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum liturg. Gesamtkunstwerk*. Theben, Gladbeck.

Bibliografia

- ACKEN, J. v. (1922) – *Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum liturg. Gesamtkunstwerk*. Theben, Gladbeck.
- AGAMBEN G. (2018) – *Homo sacer*. Quodlibet, Macerata.
- BÖHM G. (1963) “Über St. Engelbert in Köln-Riehl” In: Hoster, J. e Mann A. (a cura di), *Vom Bauen, Bilden und Bewahren. Festschrift für Willy Weyres zur Vollendung seines 60. Lebensjahres*. Greven & Bechtold, Colonia
- BÖHM G. (1986) – *The Pritzker Architecture Prize. Ceremony Acceptance Speech*. [online] disponibile a: <https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/Gottfried_Bo%CC%88hm_Acceptance_Speech_1986.pdf> [Ultimo accesso 18 settembre 2021]
- BOLLENBECK K. J. (1995) – *Neue Kirchen im Erzbistum Köln 1955-1995*. Erzbistum Köln, Colonia.
- CHELAZZI G. (1974) – “Una presenza espressionista: Gottfried Böhm”. *L’architettura*. Cronache e Storia, 222.
- DARIUS V. (1988) – *Der Architekt Gottfried Böhm. Bauten der sechziger Jahre*. Beton-Verlag, Düsseldorf.
- ELSER O. e KREMSER M. (2020) – *Böhm 100-Der Beton-Dom von Neviges*. Deutsches Architekturmuseum, Francoforte.
- HAUN G. (2017) – *The Mariendom Neviges*. Kunstverlag Josef Fink, Lindenberg.
- HAUTECOEUR L. (1954) – *Mystique et architecture. Symbolisme du cercle et de la coupole*. Picard, Parigi.
- JANHSEN-VUKICEVIC A. (1998), “Gottfried Böhms Wallfahrtskirche in Neviges”. *Positions*, Issue 02.
- LEICK R., SCHREIBER, M. e STOLDT, H. (2010) “Wie Deutschland aus Ruinen auferstand”, *Der Spiegel*, 20, 16.05.2010. [online] disponibile a: <<https://www.spiegel.de/international/germany/out-of-the-ashes-a-new-look-at-germany-s-postwar-reconstruction-a-702856.html>> [Ultimo accesso 18 settembre 2021]
- MITSCHERLICH A. (1965) – *Die Unwirtlichkeit unserer Staedte: Anstiftung zum Unfrieden*, 10th ed. (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1971) trad. It (1968) – *Il feticcio urbano. La città inabitabile, istigatrice di discordia*. Einaudi, Torino.
- PEHNT W. (1999) – *Gottfried Böhm*. Birkhäuser Verlag, Basilea.
- PODRECCA B. (2011) – “The Cologne School – Relevant Once Again.” *Oris Magazine*, n. 70, Zagabria, 8-33.
- RAEV S. (1988) – *Gottfried Böhm. Vorträge, Bauten, Projekte*. Karl Kramer Verlag, Zurigo.
- RYKWERT J. (1963) – *The Idea of a Town*. G. van Saane, Hilversum.
- VOIGT W. (2006) – *Gottfried Böhm*, Jovis Verlag, Berlino.
- WEYRES W., HOSTER J. e MANN A. (1964) – *Vom Bauen, Bilden und Bewahren. Festschrift für Willy Weyres*. Greven, Colonia.

Alberto Calderoni Ph. D. Arch., Ricercatore, Professore Aggregato di Composizione Architettonica e Urbana presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli “Federico II”. Architetto, con il suo gruppo di ricerca A402studio partecipa a numerosi concorsi di architettura internazionali. Ha lavorato per Alberto Izzo & Partners a Napoli, Rogers & Marvel a New York (USA) e David Chipperfield Architects a Londra (UK). È visiting critic in diverse università straniere come la Glasgow School of Architecture e l'Accademia di Architettura di Mendrisio e nel 2016 è stato Visiting Professor presso l'Unitec di Auckland (Nuova Zelanda). Dal 2019 è responsabile editoriale della casa editrice Thymos Books.

Luigiemanuele Amabile è dottorando di ricerca presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli “Federico II”. Architetto, è membro di A402studio con cui partecipa a progetti e concorsi di progettazione internazionali. Nel 2013 studia nell'ambito del programma Erasmus alla Beuth Hochschule für Technik e nel 2016 collabora con Elsa Prochazka Architekturbüro a Vienna (Austria). Dal 2018 è dottorando di ricerca presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli “Federico II”. Dal 2019 fa parte della redazione della collana Glifi della casa editrice Thymos Books.

Francesca Addario

Sacralità della natura e interiorità delle forme.**Interpretazioni contemporanee della cappella nel bosco**

Abstract

Sin dai tempi più antichi il sacro – quell'alterità sconosciuta e incorporea con la quale l'uomo cerca di stabilire un intimo confronto – è stato avvertito in luoghi dalla forte accezione naturalistica dove, solitamente, la predisposizione dell'animo all'interiorità si intensifica. La natura infatti – come evocazione metaforica dell'errare, del contemplare, del cercare, del perdersi ma anche del ritrovarsi – nelle sue molteplici sembianze è stata di frequente il luogo mistico e idilliaco dell'architettura, soprattutto di quella sacra. L'archetipo del bosco sacro è profondamente radicato nell'ancestrale immaginario dell'uomo e dell'architetto: da Vitruvio ad Alberti, da Laugier a Loos, da Asplund a Tessenow, esso è lo spazio tipico nel quale l'architettura rivela la sua presenza.

Parole Chiave

Natura — Architettura — Sacro — Forme dell'interiorità — Contemporaneo

In questo momento storico così singolare l'uomo è tornato a cercare le ragioni del proprio operare, a domandarsi qual è il significato e il ruolo del proprio essere nel mondo, a discernere e a dare il giusto peso alle cose che accadono e che lo mettono alla prova. L'esperienza pandemica che, nostro malgrado, il mondo ha dovuto inaspettatamente fronteggiare nell'ultimo periodo, ci ha destati da una condizione di dormienza nella quale più o meno inconsapevolmente eravamo, da quel *loop* meccanico di gesti, azioni e ritualità quotidiane che ogni giorno ci assorbono e ci distraggono dal fatto che il tempo delle nostre vite è un tempo limitato. La messa in discussione del concetto di relazione e la negazione di ogni contatto fisico con l'altro, per la paura di accelerare il contagio, ci hanno riportati in una dimensione più intimista e riflessiva rivelando la necessità dell'uomo di relazionarsi e mettersi in contatto con l'esterno, forse perché lo spazio della natura rimanda a una dimensione originaria e ancestrale che riguarda l'esistenza e il senso profondo del proprio vivere. La natura, come emblema della vita che ciclicamente si trasforma, richiama alla mente una visione cosmogonica e universale nella quale è rintracciabile un ordine superiore che la eleva agli occhi umani: ecco spiegato il motivo per cui, sin dall'antichità, presso numerosi popoli, dalle più diverse culture e tradizioni, la natura è stata costantemente divinizzata e sacralizzata. Nelle fattezze di un bosco, di un deserto, di una distesa d'acqua, di una montagna o addirittura di una palude la dimensione naturalistica di uno spazio incontaminato può essere l'evocazione del metafisico. Difatti quando l'uomo è innanzi alla natura, e in essa avverte una forza invisibile che quasi travalica la sua finitezza umana, l'animo inconsciamente si predispone a cercare una qualche relazione con essa: è in questa costante



Fig. 1
Arnold Böcklin, *Stèle Funéraire*,
1880. Francoforte di Ernst May
(1927).

tensione dell'uomo verso la natura che si manifesta l'indissolubilità del loro legame. È allora quel mistero, che nella natura intrinsecamente si nasconde, a determinare la condizione estatica dell'uomo nei suoi confronti, una condizione che, appunto in chi la attraversa e ne fa diretta esperienza col corpo e con la mente, può oscillare tra un cauto timore o una profonda devozione. Detto in altro modo, lo stato d'animo che l'uomo attiva nei confronti della natura, può variare tra il riconoscimento della sua immensità e irraggiungibilità, che ne presuppone un autorevole rispetto (*ehrfurcht*), ad uno stato di simbiotica empatia (*empfindung*).

Oggetto di un forte simbolismo, nella letteratura, nella filosofia e nell'arte figurativa, l'ambivalenza con la quale la natura è stata interpretata nel tempo, come benigna o matrigna, è l'esito delle diverse epoche storico-culturali che l'uomo ha attraversato e che, inevitabilmente, ne hanno condizionato il modo di guardare e di decifrare il mondo. Tra le tante forme in cui la natura si manifesta, il bosco è tra le immagini forse più radicate nella memoria primitiva dell'uomo. Nella mitologia classica esso è stato considerato la dimora delle Muse, un luogo dalla forte carica spirituale nel quale pare risiedesse il divino. La sua doppia accezione come *silva* (ῥύλη) – luogo in cui la natura è libera, incontaminata e inaccessibile – e come *lucus* (ἄλσος) – luogo sacro nel quale risiedono sconosciute forze primigenie e divine – ha influenzato non a caso l'immaginario di moltissimi autori e artisti che hanno scelto il bosco per l'ambientazione di racconti e figurazioni. Se quindi da un lato esso è un luogo impervio e oscuro che suscita nell'uomo le sue più profonde paure – un luogo misterico, allegoria dello smarrimento interiore, dell'insondabile, dello straniamento, dell'interiore – dall'altro – poiché *lucus*, oltre che da *locus*, luogo, deriva anche da *lux*, luce – figurativamente nel bosco sacro c'è un richiamo anche all'immagine della radura dove la luce appunto può irradiarsi. Nel bosco convivono quindi due opposti, così come nel deserto: anche in quest'ultimo caso vi è una doppia concezione della figura desertica che da cangiante distesa di sabbia sotto il sole rovente del giorno si trasforma, di notte, nella più pura, limpida e oscura manifestazione della volta celeste, spettacolo assoluto della grandezza della natura. All'interno di questa relazione così intensa e scambievolmente tra sacro e natura anche l'architettura fa la sua parte nella rivelazione e nello svelamento dello spirituale.

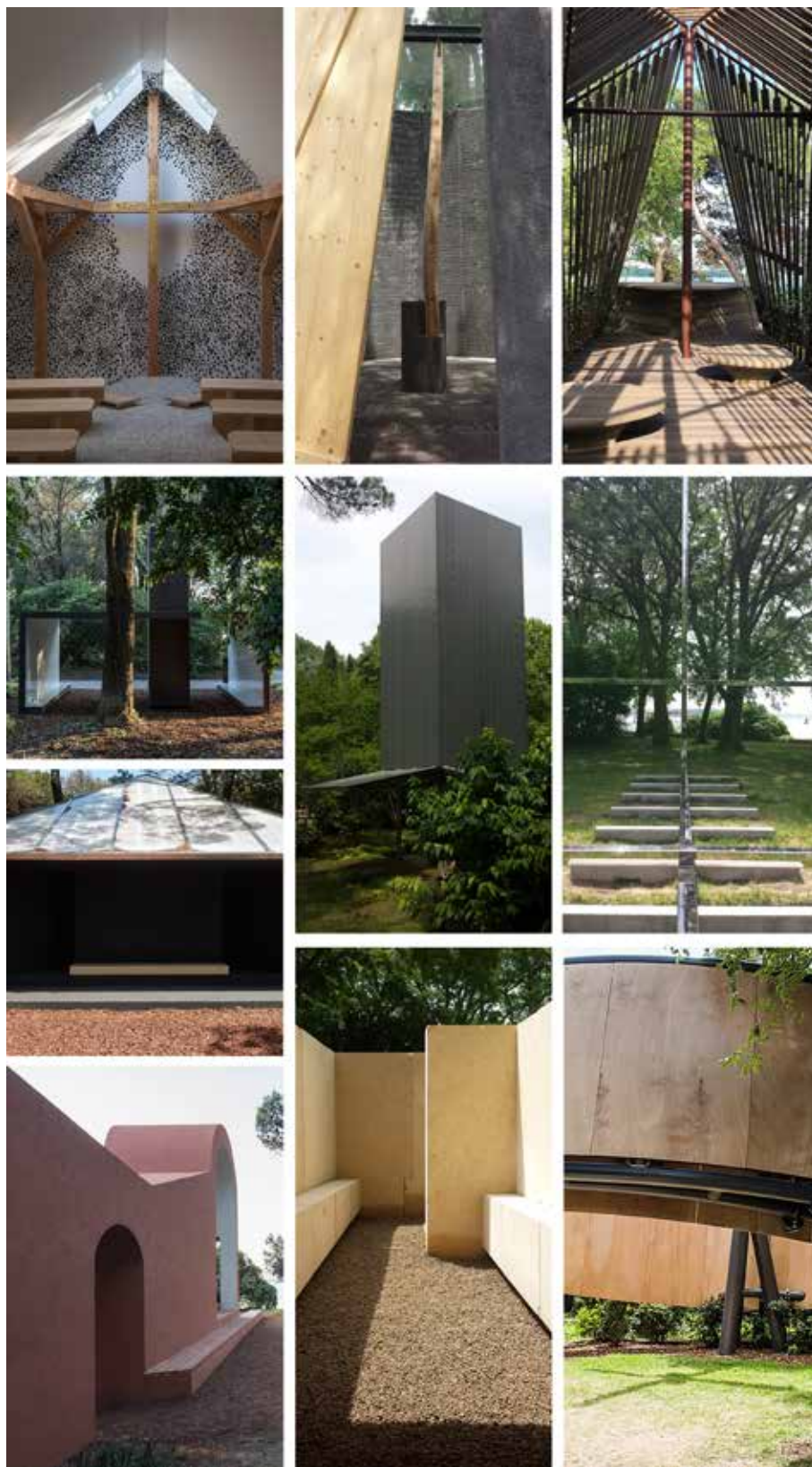
Gli spazi costruiti sulla base di questo rapporto emanano una forte carica introspettiva in chi li attraversa, quasi come se essi avessero già una sorta di predisposizione naturale all'introversione. Renato Rizzi ha parlato, a tal proposito, del concetto di *interiorità della forma*¹ attribuendo un carattere che tipicamente appartiene alla sfera della persona – l'interiore – all'architettura, alla città e anche al paesaggio: un carattere di seria commozione e di trasporto verso una dimensione intimistica dell'animo che la forma induce nell'uomo. L'*interiorità della forma* può essere il carattere architettonico attraverso il quale possono essere letti alcuni recenti esempi che si sono fatti carico di decifrare il sacro.

Senz'altro la cappella nel bosco ha suggestionato l'immaginario di molte interpretazioni contemporanee sul tema, la più recente delle quali è ascrivibile all'esperienza vaticana delle dieci cappelle, nel bosco dell'isola di S. Giorgio Maggiore, per la Biennale di Venezia 2018. La mostra, dal titolo *Vatican Chapels*, è stata immaginata come un padiglione diffuso nel bosco – da scoprire adagio – un catalogo di traduzioni contemporanee della sacralità. Nella costruzione e nella concezione di questi piccoli padiglioni che, per espressa richiesta del Vaticano, sarebbero dovuti essere trasportabili, nell'ipotesi di una loro potenziale ricollocazione, i progettisti coinvolti nella prestigiosa iniziativa² hanno per lo più cercato di esprimere e rappresentare la tradizione costruttiva e materica del loro paese di origine.

La cappella è un luogo di dimensioni contenute che può avere diversi scopi e destinazioni: può essere luogo di culto o di approdo, di sosta o di meditazione. Poiché essa non è necessariamente associabile ad uno specifico culto religioso il simbolo della croce non era stato espressamente richiesto dalla Santa Sede che quindi ha aperto anche all'ipotesi di immaginare degli spazi laici.

Come sempre il progetto è (o almeno dovrebbe esserlo) la trasposizione di un'idea in cui si crede e che con l'architettura si cerca di trasmettere, un'idea che viene mediata attraverso la costruzione di uno spazio che aspiri, nella sua essenza, a diventare luogo. Da una lettura comparata le spazialità delle dieci cappelle sono diverse tra loro pur avendo alcuni attributi ricorrenti. Volendo trovare delle categorie descrittive – anche per capire in che modo ciascuna di essa manifesti l'*interiorità della forma* sacra – si potrebbe osservare come alcune abbiano lavorato sull'oppositivo *contrasto* tra esterno e interno; altre sulla ricercata combinazione di *matericità* tra spazio e luce; altre ancora sul rimando ad evocativo *simbolismo*; altre sull'essenziale *archetipicità* del muro. Rispetto all'idea di contrasto, dal punto di vista costruttivo e formale, le cappelle di Berman e Fujimori – sebbene entrambe utilizzino cromie inverse per l'esterno e l'interno – sono anche, tra gli altri, i progetti che più si avvicinano alla cappella di Asplund: la prima, di pianta triangolare, la ricorda nel preludio d'ingresso che rivela un interno molto buio nel quale penetra solo una fioca luce naturale dall'alto; la seconda, di pianta regolare, la ricorda invece nel tetto a capanna parzialmente sorretto da sostegni lignei tra i quali si apre uno stretto varco che consente l'ingresso di una sola persona per volta.

In riferimento ad una particolare attenzione per l'aspetto materico dello spazio interno, Radic ha realizzato una cappella tronco conica, dal tetto trasparente, con gusci di cemento texturizzati da una trama di pluriball, inserito nelle casseformi prima del getto.

**Fig. 2**

Vatican Chapels, Venezia 2018.

Per quanto riguarda l'aspetto luministico come parte imprescindibile dell'esperienza dello spazio, la cappella di Foster – una tensostruttura con rivestimento ligneo rivolta verso la laguna – è tra i progetti che più hanno lavorato in questa direzione: qui infatti l'esperienza della natura circostante attraversa l'intero spazio della cappella in un caleidoscopico gioco di luci ed ombre che cambia nelle diverse ore del giorno. Infine, il padiglione sospeso di Corvalán rimanda all'immagine di una bricola veneziana ma d'acciaio – sicuramente è la proposta meno temporanea –; anche qui la luce è la vera protagonista

poiché definisce sulla terra, tra l'ombra delle alberature che lo circondano, un grande oculo di luce nel quale, in determinati momenti della giornata, viene proiettata l'ombra di una croce tridimensionale.

Le proposte di Cellini e di Godsell richiamano invece, in modi diversi, la simbologia della croce: mentre l'architetto romano ha optato per un incrocio volumetrico di due parallelepipedi con due dei sei lati aperti – anche in questo caso vi è l'utilizzo di colori opposti – l'architetto australiano ha realizzato un prisma a base quadrata con struttura a pali di legno e acciaio la cui parte basamentale si apre in modo da richiamare, da una vista planimetrica, l'immagine di una croce. Anche il progetto di Juaçaba rientra in questo gruppo: con pochi ma calibrati segni – quattro travi in acciaio inossidabile a specchio poggiate su sette plinti che fungono da panche – si determina uno spazio totalmente aperto alla natura nel quale essa stessa viene riflessa.

Flores e Prats hanno invece realizzato la loro cappella nello spessore variabile di un muro: tale muro, dal lato di minor spessore, presenta la fenditura d'ingresso attraversata la quale il visitatore si trova dinanzi uno squarcio naturale che lo accoglie; sul lato di maggior spessore è stato invece ricavato lo spazio di una nicchia aperta verso la natura e la laguna, dove è collocato il leggio. Anche Souto de Moura costruisce la sua cappella mediante un muro in pietra di Vicenza, un recinto di uno spazio trapezoidale con i lati obliqui, che involuppa uno spazio interno raccolto e ombreggiato da un tetto in corrispondenza dell'altare.

Ma è sicuramente nel rapporto con la natura circostante del bosco che ogni cappella ha reso “concreta” la percezione del sacro: pur nella diversità concettuale, formale e materica, ognuna delle cappelle ha ricercato un rapporto unico con la natura del suggestivo sito che, a seconda dei casi qui tratteggiati, è stata interpretata dai progettisti o come una copertura naturale (nei progetti di Corvalán, Juaçaba, Radic, Souto de Moura), o come un fronte scenico (nei progetti di Cellini, Flores e Prats, Godsell), o come un traguardo visivo (nei progetti di Foster e Fujimori), o ancora come un fondale incontaminato (nel caso di Berman): così si compie l'esperienza dell'interiorità di questi spazi.

Il carattere dell'interno è indubbiamente presente anche in altri esempi.

Tra le tantissime opere di Paolo Zermani, per affinità tematica con quanto si sta trattando, la *Cappella nel bosco*³ è significativa perché si carica del significato di luogo attraverso la presenza di soli tre elementi – una croce, un muro e una seduta – che in pianta restituiscono un punto e due linee ortogonali. Il bosco Parmense impregna la scena nella quale si colloca la discreta cappella che, attraverso l'essenzialità incisiva di pochi segni, costruisce un luogo elementare, uno spazio metafisico che si mette in sintonia con la natura circostante. Il sole che illumina la croce ne proietta sul muro e sulla terra l'ombra e completa la profondità espressiva del progetto: così si compie la suggestione di un'esperienza pervasiva che attraverso la natura racconta dello scorrere del tempo.

Anche la *Cappella San Bernardo* di Nicolás Campodonico, situata nei pressi di un piccolo bosco vicino Cordoba, è nata da un rapporto di forte dipendenza con la luce: l'orientamento della cappella è stato infatti studiato in modo tale che due travi proiettino nella calotta interna della cappella un'ombra che, nelle ore del tramonto, disegna progressivamente una croce. Lo spazio che si viene a determinare racconta al visitatore del trascorrere del tempo e rende l'esperienza del sacro attraverso la natura, la luce e l'architettura, coinvolgente e ogni volta unica.

Non ultima la *Cappella di Bruder Klaus* di Peter Zumthor, nelle vicinanze di Colonia, è l'emblema di una sorprendente esperienza dove luce e materia vanno a definire un ambiente mistico e ascetico in uno spazio interno totalmente inaspettato: qui contrasto materico ed esperienza spaziale sono stati poeticamente connessi: la cappella esternamente ha la forma di un prisma a base pentagonale con una sola grande apertura di accesso; internamente lo spazio, illuminato unicamente da un occhio di luce naturale, è il risultato di una gettata di calcestruzzo su una cassaforma costituita da pali in legno a diametro variabile, in seguito arsi per la loro rimozione. L'ambientazione scura della cappella, dovuta proprio dalla scelta di questo procedimento tradizionale del luogo, presenta nell'interno una matericità rugosa, quasi come se si fosse nell'interno del guscio corteccioso di un albero; in più in corrispondenza dei fori rimasti nel calcestruzzo Zumthor ha localizzato delle perle di cristallo che, quando la luce esterna si irradia nell'interno, diventano quasi come delle gocce d'acqua cristallizzate, incastonate nella superficie delle pareti.

L'esperienza della natura e la rivelazione della sua sacralità sono ovviamente evidenti anche in molte altre architetture legate al culto, alla memoria e al ricordo: dai memoriali ai cimiteri, dai crematori ai mausolei fino ai santuari. Si pensi ai numerosissimi eremi e santuari italiani che dalle loro posizioni acropoliche guardano a paesaggi lontani e silenziosi che regalano la quiete in chi li osserva amplificando l'esperienza della natura; o all'opera di Dani Karavan in memoria di Walter Benjamin o al Monumento alla partigiana veneta di Carlo Scarpa o ancora al suggestivo cimitero del mare a Fisterra di Cesar Portela che si interpone tra la terra e il mare.

Tutti i luoghi dominati dalla natura sono luoghi che per propria vocazione, come si è cercato di affermare, predispongono all'interiorità. La singolarità della natura che, come si è visto, diventa orizzonte o fondale scenico di alcuni fortunati progetti, come quelli descritti, è certamente una condizione che in un certo qual modo aiuta l'architettura a definire, attraverso la relazione e il vicendevole scambio con l'esterno, una dimensione sacrale con il luogo. Ciò non esclude che anche l'architettura, attraverso l'attenzione, la sapienza costruttiva e la consistenza materica di chi la immagina e la realizza, contribuisce a costituire – con la natura – i luoghi dell'alterità: luoghi che nutrono lo spirito e l'interiore, luoghi nei quali vagare e fermarsi, riflettere e perdersi tra la solitudine e la nostalgia di un malinconico ricordo, tra la meditazione e la contemplazione della natura e della vita.

Note

¹ «Nessuno può negare la nostra interiorità. Anche se poi l'impatto della parola nella nostra mente ha molto spesso un effetto indefinibile. Sfuma rapidamente nelle nebulose dei sentimenti o dei pensieri. Figuriamoci invece se qualcuno ci chiedesse di spiegare cos'è l'interiorità della città, del paesaggio, della periferia, degli edifici»; estratto disponibile su <https://divisare.com/projects/286717-renato-rizzi-parma-inattesa-lo-spazio-del-pudore> o anche in Rizzi R. (2013), *Parma inattesa. Lo spazio del pudore*. Monte Univeristà Parma, Parma.

² L'iniziativa ha previsto il coinvolgimento di A. Berman, F. Cellini, J. Corvalán, R. Flores e E. Prats, N. Foster, T. Fujimori, S. Godsell, C. Juaçaba, S. Radic ed E. Souto de Moura. A F. Magnani e T. Pelzel è stato invece affidato l'allestimento del padiglione zero incentrato sul progetto ispiratore della mostra: la cappella nel bosco di Gunnar Asplund nello Skogskyrkogården di Stoccolma.

³ Paolo Zermani ha lavorato molto sul tema della cappella tra le quali si ricordano la cappella sul mare a Marsascala, la cappella Noceto a Parma e la cappella-museo della Madonna del Parto di Piero della Francesca a Monterchi.

Bibliografia

- CAILLOIS R. (2001) – *L'uomo e il sacro*. Bollati Boringhieri, Torino.
- DAL CO F. (2018) (a cura di) – *Vatican Chapels*. Electa, Milano.
- ELIOT T.S. (1965) – *La terra desolata*. Einaudi, Torino.
- FERRARO, G. (2001) – *Il libro dei luoghi*. Jaca Book, Milano.
- FRAZER J.G. (2012) – *Il ramo d'oro studio della magia e delle religioni*. Bollati Boringhieri, Torino.
- GALIMBERTI U. (2017) – “Uomo e natura nell'età della tecnica”. *Domus*, 1016 (settembre).
- HERSEY G.L. (2001) – *Il significato nascosto dell'architettura classica*. Mondadori, Milano.
- MONESTIROLI A. (1999) – *L'Architettura della realtà*. Umberto Allemandi & C., Torino.
- PURINI F. (1981) – *Luogo e progetto*. Edizioni Kappa, Roma.
- RIZZI R., PISCIELLA S. e ROSSETTO A. (2005) – *Il daimon di architettura. Parva mundi*. Mimesis, Sesto San Giovanni.
- RIZZI R. (2013) – *Parma inattesa. Lo spazio del pudore*. Monte Università Parma, Parma.
- RYKWERT J. (1991) – *La casa di Adamo in paradiso*. Adelphi, Milano.
- SANTIBAÑEZ D. (2016) ed. – “Capilla San Bernardo/ Nicolás Campodonico”, *Archdaily*. Disponibile presso: <https://www.archdaily.com/787710/capilla-san-bernardo-nicolas-campodonico>
- SIMIONI C., TOGNON A. (2016) – *Paolo Zermani. Architettura, la luce del sacro*, Il Poligrafo, Padova.
- UGO V. (1991) – *I luoghi di Dedalo. Elementi teorici dell'architettura*. Edizioni Dedalo, Bari.
- ZOLLA E. (1994) – *Lo stupore infantile*. Adelphi, Milano.
- ZUMTHOR P. (2006) – *Atmospheres*. Birkhäuser Architecture, Basilea.

Francesca Addario (Maddaloni, 1989), architetto e Dottore di Ricerca. Nel 2014 si laurea con lode alla Facoltà di Architettura di Napoli “Federico II” con una tesi in Composizione Architettonica e Urbana sulla riqualificazione di un quartiere d'autore della periferia napoletana di Barra. Nel 2019 consegue il titolo di Dottore di Ricerca presso il DRACo | Dottorato di Ricerca in Architettura e Costruzione alla Facoltà di Architettura di Roma “Sapienza” con una dissertazione incentrata sul tema della trasformazione dell'isolato urbano contemporaneo e sulla precisazione del concetto di “parte elementare” di città all'interno degli odierni procedimenti compositivi di definizione urbana. Tra le sue pubblicazioni: *I quartieri di edilizia residenziale pubblica. Il caso studio di Barra* (Aracne, 2017), *Composizioni Urbane e L'ordine elementare della forma* (Quodlibet, 2021).

Carlotta Torricelli

La forma dell'assenza.**Riflessioni su città, memoria e monumento a partire dal progetto per Braunschweig di Luigi Snozzi**

Abstract

Quando l'architettura è chiamata a dare figura a ciò che non c'è più, l'arte del costruire affronta la sfida di trasporre in immagine il vuoto della perdita. Si trova, difatti, a fissare un determinato segmento temporale all'interno del fluire dinamico della memoria collettiva, a radicare l'evento che è chiamata a rappresentare nella specificità di un luogo, a definire un preciso immaginario, tra i molti possibili, che contribuisca a collocare quel trauma all'interno della narrazione corale cui prende parte. Interrogando le potenzialità implicite nell'intimo legame che sussiste tra costruzione e distruzione, si affronta una riflessione sul rapporto tra memoria e città, a partire dall'indagine intorno a un progetto in cui una realtà urbana cancellata viene ricostruita in negativo nel suolo, come un'impronta, e tradotta, essa stessa, in monumento.

Parole Chiave

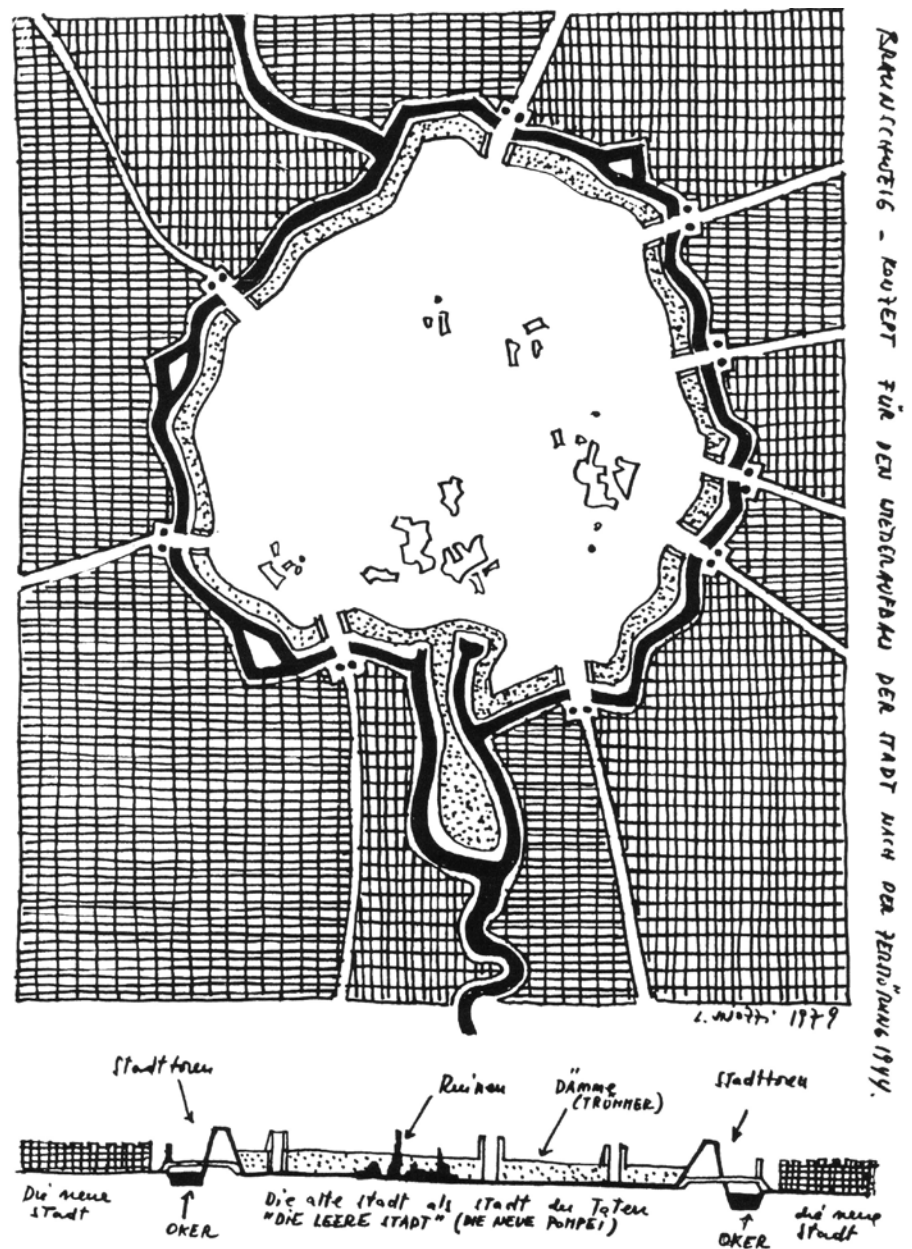
Figurazione — Monumento — Eterotopia

Quand sur l'abîme un soleil se repose,
Ouvrages purs d'une éternelle cause,
Le Temps scintille et le Songe est savoir.

Ragionando sul tema della raffigurazione dell'assenza, si fa strada l'idea per cui pensare alla fine non sia altro che riguadagnare l'origine. Secondo questa logica, l'indagine intorno al progetto di spazi dedicati al passaggio dalla vita alla morte, oppure di luoghi deputati a tramandare la memoria di un evento traumatico – ma più precisamente a rappresentare la civiltà che ne è stata colpita – diviene occasione per una riflessione in merito al rapporto tra architettura, città e monumento. E, al contempo, punto di sintesi sulla dialettica tra tempo e memoria in architettura. Quando l'architettura è chiamata a dare figura a ciò che non c'è più si evidenziano insolubili aporie. Nella tensione tra radicamento e trasformazione, tra sperimentazione

e negazione della forma, l'arte del costruire si scontra con l'impotenza di trasporre in immagine il vuoto della perdita. Tale condizione non è da interpretarsi come limite, bensì come occasione per la riflessione intorno alle potenzialità simboliche ed evocative del progetto di architettura, inteso come riscrittura di un luogo attraverso un montaggio di tempi eterogenei capace di interrogare l'"eterno presente". Durante il primo lockdown del 2020 – strumento di contenimento dell'emergenza sanitaria dovuta alla diffusione del COVID-19 – la forma urbana, così trascurata – per non dire negata – nel dibattito che trova prevalente eco nella contemporaneità, si è involontariamente trovata al centro di riflessioni provenienti da diversi settori della cultura.

Fotografi e artisti hanno documentato le nostre città disabitate, con

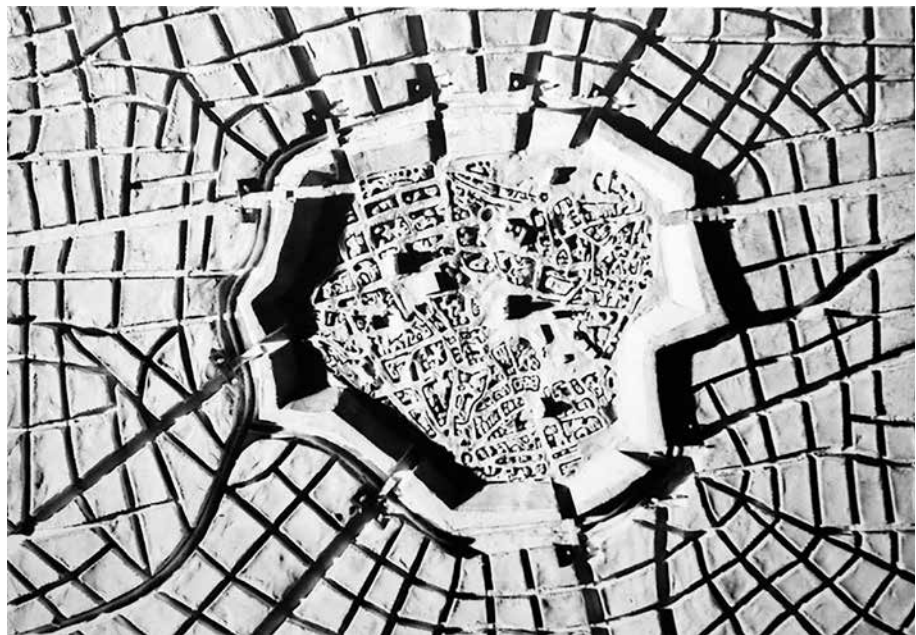
**Fig. 1**

Luigi Snozzi, Braunschweig Konzept für den Wiederaufbau der Stadt nach der Zerstörung 1944, "Die leere Stadt - das neue Pompei", 1979.

immagini degli spazi pubblici vuoti, spettrali e allo stesso tempo straordinariamente eloquenti, perché restituiti alla loro natura di spazio, misura, forma. Lo spazio della collettività, come puro sistema di relazioni, dichiara la natura metafisica dell'architettura, che traduce in figura la dimensione dell'assenza. Il valore di patrimonio dello spazio pubblico si è affermato, tragicamente, nel momento in cui l'uomo non lo ha potuto abitare. Contemporaneamente la morte è tornata a far parte della quotidianità, in una società che non le riconosce più «un luogo o uno spazio/tempo definiti» (Baudrillard 2009, p. 139), fatto, questo, che mina profondamente la capacità di reazione della collettività.

D'altro canto l'emergenza sanitaria in atto ci ha reso completamente avvezzi al conteggio quotidiano delle vittime. Elias Canetti (2014, p.11) riconosce la disumanità implicita nell'atto stesso del contare, in quanto annullamento della dignità della singola morte: «Tutto comincia con la conta dei morti [...] Un morto e un altro morto non sono due morti».

Se, dunque, la pandemia riporta con urgenza la riflessione intorno alla ten-

**Fig. 2**

Luigi Snozzi, Braunschweig, modello, 1979.

sione tra memoria individuale e memoria collettiva, l'indagine intorno a un progetto manifesto in cui è la forma urbana, in quando vuoto, a cristallizzarsi in monumento, risulta del tutto attuale. Né pare irrilevante la circostanza che il suo autore, Luigi Snozzi, sia recentemente scomparso¹.

Nel 1979 l'architetto ticinese disegna una proposta per la ricostruzione del centro storico di Braunschweig, città della Bassa Sassonia ridotta a un cumulo di macerie dagli alleati al termine della Seconda Guerra Mondiale. Il progetto immagina di utilizzare l'ingente quantità di detriti come materiale da costruzione per definire un recinto che riproduce il disegno delle mura barocche della città, circondate dalle acque del fiume Oker; all'interno lascia un grande spazio vuoto, dove si legge incisa nel suolo l'impronta della città storica in scala 1:1, che l'architetto stesso (Snozzi 1984, p. 34). definisce una "radiografia urbana". Il disegno della città antica dunque sarà visibile grazie alla traccia delle fondazioni dell'edificato che un tempo ha dato forma a questa scena urbana. In questa morfologia in negativo emergono soltanto i volumi dei principali edifici civili e religiosi, tra i quali si distingue anche la figura del Braunschweiger Schloss, che fu invece interamente demolito nel 1960 e riconfigurato nel 2005 in un nuovo organismo che dell'antico mantiene solo lo stile della facciata, diversamente da altri edifici storici pazientemente ricostruiti a partire da ciò che si era salvato dalla distruzione. Nel modello si riconoscono le chiese con i fronti coronati da torri, che in diverse incisioni storiche rappresentano uno degli elementi caratterizzanti di questo paesaggio urbano. Braunschweig per due volte fu capitale di ducato, dapprima nel XII secolo, durante il regno di Heinrich der Löwe, poi dal 1671 quando appartenne ai duchi di Brauchweig-Wolfenbüttel, che, eleggendola a residenza dal 1753, la trasformarono in un vivace centro della cultura illuminista.

Ciò che rimane di quel condensato di architettura e cultura dopo le incursioni aeree della notte tra il 14 e il 15 ottobre 1944 deve somigliare probabilmente a un paesaggio lunare e la conta dei morti, in questo caso, è tesa verso il limite estremo. Come descritto da Kurt Vonnegut (2007, pp. 164-65), che ha assistito in prima persona ad un'altra distruzione estrema:

[...] il cielo era nero di fumo. Il sole era una capocchia di spillo. Dresda ormai era

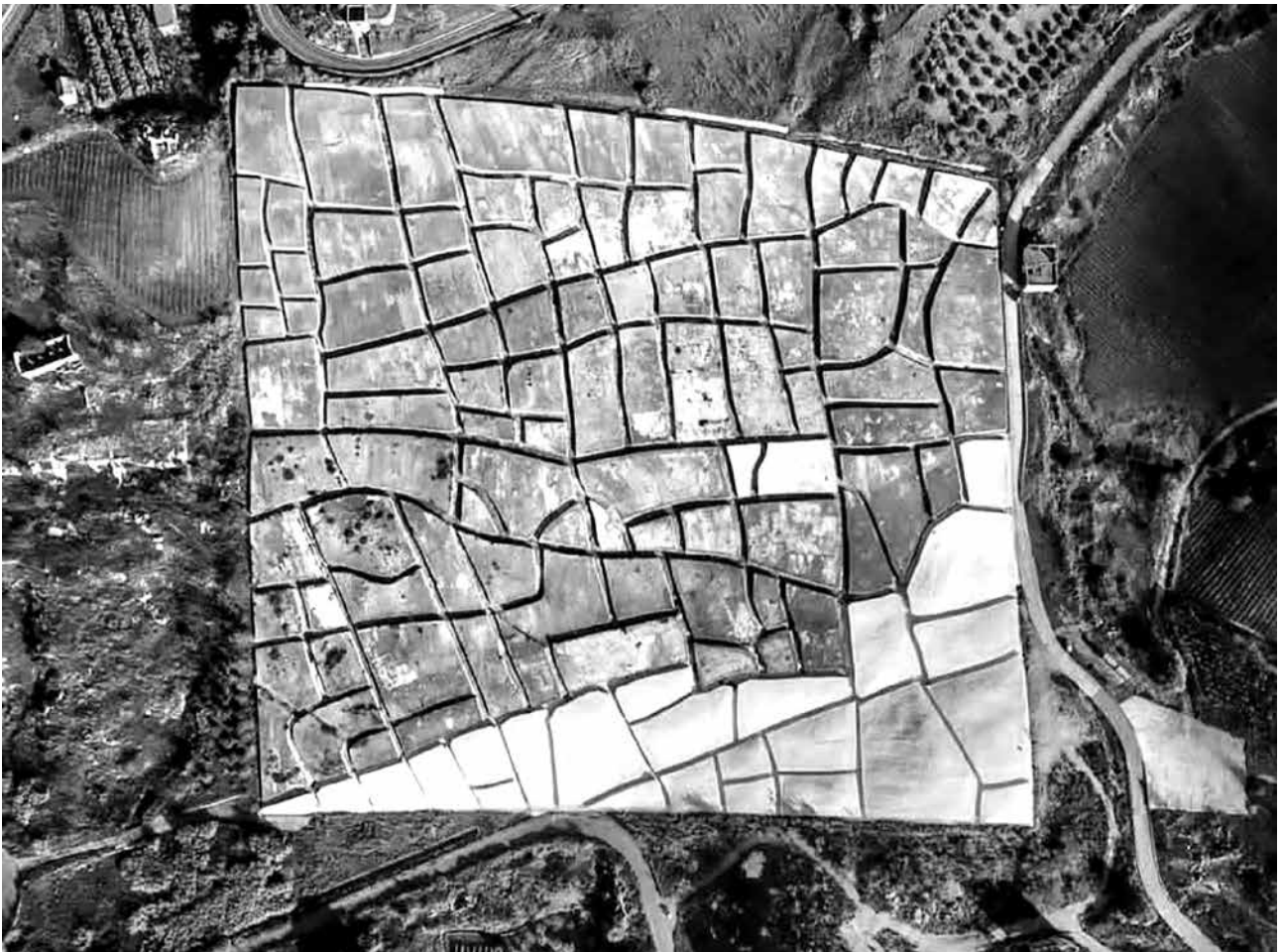


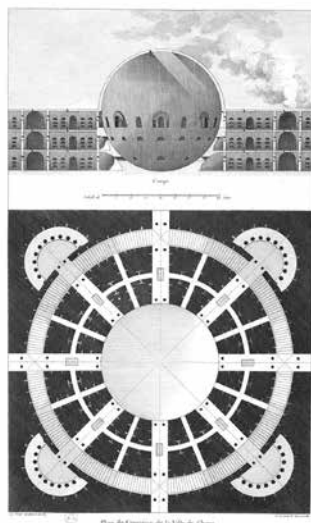
Fig. 3
Alberto Burri, *Grande Cretto Gi-bellina*, vista aerea

come la luna, nient'altro che minerali. I sassi scottavano. Nei dintorni erano tutti morti [...] Il legno si era consumato, le pietre erano cadute e si erano ammassate l'una sull'altra fino a formare delle dune basse e grinzose [...] i sopravvissuti, se volevano continuare a sopravvivere, dovevano mettersi a camminare sulla superficie lunare, scavalcando una duna dopo l'altra.

Annulata la vita, Snozzi sceglie di congelare in uno stampo minerale l'atrocità della tragedia: «La città antica come città dei morti. La città vuota (la nuova Pompei)», così troviamo scritto in uno dei disegni di progetto. Il vuoto centrale, lo spazio della collettività, dichiara la dimensione metafisica dell'architettura che traduce, senza mediazioni, la distruzione in monumento.

È, in altre parole, la celebrazione della fine di una civiltà, di cui questo monumento – concepito a trentacinque anni di distanza dall'avvenimento, nel vivo del dibattito sul tema del ruolo del progetto urbano in relazione alla storia e ai luoghi – rappresenta il sepolcro: un memoriale internazionale e laico. Difatti, nei riti funebri i sepolcri, come scrive Alessandro del Bufalo (1992, p. 15) «vengono chiamati a svolgere il ruolo di attestati di sopravvivenza durevoli e inequivocabili, di memorie di pietra». In questo senso, il progetto non si pone il problema di tramandare la memoria delle vittime, dei vinti o dei vincitori, ma si fa partigiano di una sola causa, cioè quella della città come opera collettiva.

A questo proposito appare interessante ricordare che Luigi Snozzi, parlando delle ragioni che lo hanno motivato nella scelta di intraprendere il mestiere di architetto, ha dichiarato (Croset, Peghin e Snozzi 2016, p. 43) l'importanza che ha avuto, durante gli anni della sua formazione al Politecnico di Zurigo, una celebre frase di Carlo Cattaneo: «ogni regione si distin-

**Fig. 4**

Claude-Nicolas Ledoux, Le cimetière de la ville de Chaux. Pianta e Sezione. In *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*. Tome 1, 1804. Source Gallica.BnF.fr / BnF.

gue dalle selvagge in questo, ch'ella è un immenso deposito di fatiche [...] Questa terra, dunque, [...] non è opera della natura, è opera delle nostre mani. Una patria artificiale»². Con questa coscienza l'architetto assume come fatalità determinante l'atto di modificazione implicito nel progetto, superando la visione di quanti, credendosi paladini della salvaguardia del patrimonio storico e ambientale, lo intendono come fatto definitivo, decretandone, di fatto, la sua morte. Snozzi non immagina come memoriale una celebrazione del ritorno alla natura, bensì una discesa alle origini di questa patria artificiale, il cui patrimonio genetico è inciso nella struttura urbana che viene mostrata dalle sue fondazioni.

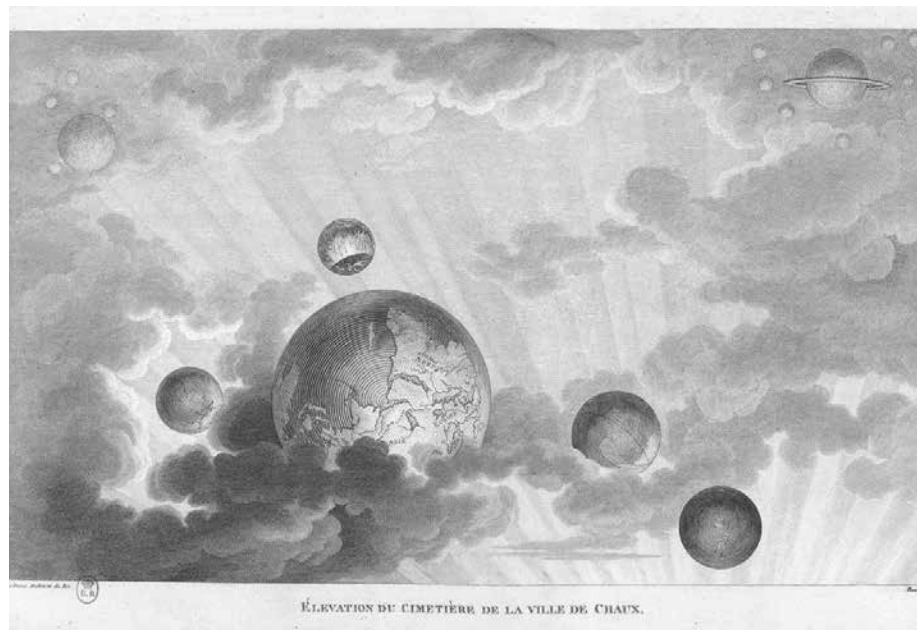
Allo stesso tempo, però, la proposta di Snozzi riconosce il lutto della città storica e ne celebra il rito di passaggio, proiettando l'invenzione progettuale verso il futuro. Intorno al vuoto, con spirito ingegneristico, costruisce una colossale opera di sostruzione, concepita come una diga che separa la città dei vivi da quella dei morti; in questo modo l'architetto differenzia tra i detriti, che utilizza per costruire questo nuovo confine, e le macerie che danno figura alla memoria degli antichi fatti urbani. Il nuovo recinto è scandito da una sequenza di porte urbane, cui si connette la rete stradale che definisce la maglia del nuovo insediamento, attestato sulla figura della città murata, come composizione di geometrie regolari con differenti orientamenti; essi ricalcano e reinterpretano il disegno della coltivazione dei campi, per come appare nelle raffigurazioni storiche, allegate alle tavole di progetto.

L'edificato della nuova città è interamente collocato al di fuori del fossato che circonda le mura, in tensione dialettica con la città antica alla quale si connette attraverso un sistema di ponti. Il ponte è l'elemento che dimostra il valore multiscalarità dell'architettura, che sintetizza nel dettaglio di un singolo dispositivo l'intera soluzione urbana. La scelta progettuale condensa la sacralità del rito di fondazione della nuova città nel tracciato regolare che governa il nuovo insediamento, misurando il territorio e proiettando la dimensione della nuova urbanità alla scala geografica; allo stesso tempo, la dimensione dell'assenza è plasmata nella materia che fa da suolo al vuoto centrale, attraverso i segni che evocano le figure cui la collettività riconosce un valore di patrimonio.

Significativamente il titolo dell'articolo con cui Snozzi (1984, p. 34) presenta il progetto sulla rivista *Werk, Bauen + Wohnen* è *Ein neues Stadtkonzept - Denkmal der Zerstörung*, incardinando la nuova visione nel monumento alla cancellazione che la rende necessaria. Nell'ultima riga del breve testo leggiamo: «ogni trasformazione provoca distruzione» e l'architetto se ne assume la piena responsabilità, ribaltando positivamente questo nesso inscindibile.

È la volontà di annullare l'opposizione tra nascita e morte che rende il progetto una cristallina affermazione, non soltanto sul piano architettonico e urbano, ma anche di carattere sociale e politico. In un'intervista Snozzi (Gambaro e Snozzi 2015, p. 310) afferma: «Sarebbe stata la prima città europea con il centro vuoto, il sogno della mia città ideale. Naturalmente il progetto non è stato accolto. Credo che l'essenza dello spazio pubblico e in particolare della piazza stia proprio in questa dimensione quasi metafisica in cui l'architettura definisce e delimita uno spazio vuoto».

La forma dell'assenza, dunque, celebra in un'unica figura la memoria di ciò che è andato perduto e, allo stesso tempo, il rito di fondazione di ciò che verrà, in una sorta di movimento circolare. Secondo Jean Baudrillard (2009, pp.145-146) la nostra cultura, nell'approfondimento progressivo

**Fig. 5**

Claude-Nicolas Ledoux, *Elevation du Cimetière de la ville de Chaux*.

In *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*. Tome 1, 1804. Source Gallica.BnF.Fr / BnF.

della sua razionalità, è arrivata a “desocializzare” la morte, mentre i primitivi attuavano l’operazione simbolica dell’iniziazione che «non mira a scongiurare la morte né a ‘superarla’, ma ad articolarela socialmente», in uno scambio reciproco, che scongiura la scissione tra nascita e morte, trascendendo così il disordine implicito nel trapasso. Nello stesso saggio, pubblicato nel 1976 a Parigi, il filosofo identifica il momento dell’estradi-zione dei morti come uno dei punti di crisi della cultura urbana occiden-tale, che non riserva ad essi né lo spazio fisico né quello mentale: «se il cimitero non esiste più, è che le città moderne, tutte intere ne assumono la funzione» (Baudrillard 2009, p.139).

A pochi anni di distanza dal progetto di Snozzi, un grande artista, Alberto Burri, concepisce un’opera che amplifica, in senso sia fisico che concet-tuale, l’esperienza da lui precedentemente compiuta nei *Cretti*, capaci di affollare la memoria e levare echi multipli, quasi fossero opere preistoriche costruite da mani di giganti. È il modo di essere dell’opera d’arte, senza li-mitazione di tempo, insieme lontana e vicina, che Cesare Brandi definisce “astanza”, «una presenza piena, una presenza dinamica, un’irrealtà reale» (Brandi 1979, p.947).

Il *Grande Cretto Gibellina* (1981-1984 - 2015) è un’opera di *land art*, il cui significato storico-civile consiste nel velare e, allo stesso tempo, evi-denziare la memoria della città distrutta dal terremoto del Belice nel 1968. Il corpo percorribile dell’antico abitato – a 20 km dal nuovo – realizzato compattando e ricoprendo di cemento ad altezza costante le macerie, evoca tanto la catastrofe, quanto l’inestinguibilità della memoria.

L’immagine del recinto sacro vuoto, costruito di macerie disegnato da Snozzi, riletta in questa interpretazione, riporta alla mente un’altra potente raffigurazione del dramma dell’uomo moderno e della sua relazione con la morte. Non si tratta di un’architettura di pietra, bensì di una delle di-verse versioni che vengono ideate per il celebre rito pagano – sacrificale, propiziatore o di iniziazione? – rappresentato dal balletto *Le Sacre du Printemps* di Igor Stravinskij, composto e ideato tra il 1911 e il 1913 per la compagnia dei *Ballets Russes* di Sergej Djagilev

Il 3 dicembre 1975 al Teatro dell’Opera di Wuppertal, nella Renania Set-entrionale-Vestfalia – città questa che, per inciso, dall’esperienza dei

bombardamenti registra una distruzione “soltanto” del 40% del suo edificio – la coreografa tedesca Pina Bausch manda in scena l’intera compagnia, composta per metà da donne e per metà da uomini, tutti scalzi, su un palcoscenico completamente ricoperto di terra. Non c’è altra scenografia, per quasi quaranta minuti i corpi dei danzatori tracciano su questa superficie irregolare e polverosa i movimenti di una danza obbligata con la morte, mentre a terra giace un drappo rosso, unico simbolo del sacrificio che necessariamente va compiuto. Nel quarto episodio del primo quadro, *Rondes printanières*, uomini e donne disegnano un cerchio, solcando con i loro stessi corpi la figura archetipica di ogni danza ancestrale, ma anche del primitivo riparo o della prima abitazione dell’umanità, così come del suo primo tumulo funerario. In questa visione epica, nascita e morte rinvolvono l’una nell’altra, fino alla soluzione della loro opposizione nella dimensione primigenia. Rimangono invece nettamente separati e in dialettica opposizione il maschile e il femminile, ma questa è materia di altre riflessioni. Il recupero della dimensione arcaica, che aveva animato Stravinskij all’inizio del XX secolo, viene radicalizzato dalla coreografa tedesca, che la reinterpreta come rito necessario all’uomo contemporaneo per rifondare la sua cultura e trovare collocazione ai demoni che la abitano. Il compositore russo – la cui *Poetica della Musica* rappresenta uno dei testi fondamentali su cui Luigi Snozzi fonda il suo insegnamento – non è il solo a percepire, nei primi due decenni del XX secolo, l’istanza del ritorno alle origini. Tutte le avanguardie nate nella più vitale stagione della cultura europea condividono, interpretandola in modi differenti, questa necessità e si pongono il problema del conflitto tra vita e morte cui l’uomo moderno, e la metropoli che lo rappresenta, non sa dare collocazione.

Nei *Manifeste du surréalisme* del 1924 André Breton (2003) scrive: «Tutto porta a credere che esista un certo luogo dello spirito in cui vita e morte, reale e immaginario, passato e futuro, comunicabile e incommunicabile, alto e basso cessano di essere percepiti come contraddizioni». Eppure l’atrocità dei regimi totalitari che di lì a poco metteranno fine a questo intenso momento di scambio internazionale di sensibilità artistiche, insieme alla barbarie della seconda guerra mondiale che ne conseguirà, capovolgeranno sì questi valori, ma in una direzione diversa, quella dell’annientamento dell’uomo. In tensione su questo spartiacque, Luigi Snozzi progetta il rito del ritorno alle sue origini e, allo stesso tempo, quello di passaggio verso un futuro cui il disegno ha ancora volontà e capacità di aspirare, prefigurandolo.

Questo ci riporta a pensare al ritmo del nostro procedere di architetti, governato da una dinamica complessa, fatta di fratture e conflitti, ma anche di possibilità di intrecciare tra loro fibre del tempo eludendo la cronologia, dando luogo a dialoghi a distanza, rimandi, ritorni. Capita che i progetti e le teorie contengano in sé più avvenire di quello che possono leggere i contemporanei che li osservano. Allora è il presente che può riportare all’attenzione l’attualità di una esperienza lontana, fornendone nuove chiavi interpretative.

In conclusione dunque, come potremmo definire questa visione urbana per Braunschweig? In diverse occasioni essa è stata considerata come un progetto utopico. Analizzando a fondo la logica su cui si costruisce, però, si evince come essa possa, più propriamente essere definita come una eterotopia. Dicendo eterotopia, si fa diretto riferimento alla definizione che ne dà nel 1966 Foucault (1980, pp. 7-8):

Le utopie consolano: se infatti non hanno luogo reale si schiudono tuttavia in uno spazio meraviglioso e liscio [...] anche se il loro accesso è chimerico. Le eterotopie inquietano, senz'altro perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i nomi comuni, perché devastano anzitempo la 'sintassi' e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma anche quella meno manifesta che fa 'tenere insieme' (a fianco e di fronte le une alle altre) le parole e le cose.

Si tratta cioè di un progetto che scardina le categorie, sovverte la relazione tra città e memoriale, tra necropoli e polis e, a partire dalla figura archetipica del recinto, pone domande sul futuro della città, sui riti che tramandano la sua memoria. Snozzi recupera una dimensione arcaica, in cui lo spazio sacro, il luogo dei morti, era separato dal corpo urbano, ma da esso inscindibile.

Nella tensione tra città dei vivi e città dei morti le realtà urbane hanno variamente indirizzato il loro processo di trasformazione e su questa dialettica si sono costruite innumerevoli risposte, che hanno orientato le pratiche architettoniche in modi differenti. Dalla fine del XVIII secolo³, l'epoca dei Lumi, per ragioni di ordine culturale e, allo stesso tempo, di carattere igienico, espelle i luoghi di sepoltura dalla città, aprendo un vasto problema di codificazione e di pianificazione, ma ricostruendo quella separazione che aveva caratterizzato la città antica in alcune culture, ad esempio quella etrusca, dove, come scrive Paolo Portoghesi: «la città dei morti acquista un valore quasi di raddoppio della città dei vivi, con delle caratteristiche che fanno somigliare le necropoli alle città e i sepolcri alle case»⁴.

Appare dunque pertinente, in conclusione, accostare il progetto indagato con la scelta che Claude-Nicolas Ledoux mette in atto rispetto al tema del cimitero nel progetto per la città ideale di Chaux (1780-1804). Nel progetto per il luogo di sepoltura delle Saline Reali di Arc-et-Senans, l'architetto esprime una visionarietà laica, fondata sul pensiero di matrice fisiocratica, che porta a immaginare una città riordinata e rarefatta, entro la riorganizzazione – diremmo oggi – alla scala vasta del territorio e la razionalizzazione del suo disegno sia in termini formali che produttivi.

Tre ordini di gallerie sotterranee, secondo il modello delle catacombe romane⁵, sono distribuite da percorsi radiali che conducono, attraverso una teoria di aperture ad arco e serliane, ad un grande spazio sferico, completamente vuoto, di circa 73 mt di diametro⁶. L'emisfera superiore è fuori terra ed è priva di aperture e di decorazioni. La nudità della superficie, insieme all'assenza di gerarchia implicita nella geometria scelta, dichiarano le implicazioni egualitarie su cui l'architetto fonda il progetto, dove l'utilizzo della cremazione informa l'idea della continua rigenerazione della vita nella morte. Soltanto un oculo collocato sulla sommità inquadra una porzione di cielo. Questo spazio non nasce come un luogo per le cerimonie⁷, non riconosciamo al suo interno un luogo per lo stare e nemmeno un chiaro punto di accesso. Chi si affaccerà dalle aperture nell'immensa volta contemplerà il vuoto al suo interno e il movimento del raggio di luce che entra dall'apertura superiore. Anche la scelta del sito ha un carattere fortemente simbolico: il cimitero è collocato fuori dal corpo urbano, nelle cave da cui è stato estratto il materiale da costruzione per edificare la città dei vivi. La massa del cimitero va a saturare il vuoto lasciato dall'attività estrattiva, richiudendo la pianura con un nuovo suolo artificiale, dal quale giganteggia

solitaria soltanto la parte superiore dell'immensa sfera che Emil Kaufmann (p.300) definisce come “simbolo austero dell'infinito”: «All'intorno non v'è che un ampio spazio aperto: non alberi, non prati, nessuna traccia di vita rianima il paesaggio desolato. Chi si avvicina si troverà di fronte il nulla, la visione del vuoto assoluto, 'l'image du néant'».

Alla geometria pura dentro cui le viene inscritta la dimensione dell'assenza, fa da contraltare un'enigmatica tavola, cui Ledoux assegna il titolo di *Élevation du Cimetière de la Ville de Chaux*. In essa è rappresentato lo spazio infinito dell'universo, con la terra al centro e il moto dei pianeti che la circondano, illuminati da un raggio di sole. L'immagine astronomica forse sta a rappresentare il sublime universale in cui i defunti saranno riassorbiti dopo il trapasso, ma certamente, poiché inserita in un trattato di architettura, implica per essa l'estensione del suo campo d'azione a immaginari inesplorati.

A noi, architetti contemporanei, non rimane che riallacciare i fili del modo di operare rappresentato qui dal progetto di Snozzi per Braunschweig, e dalle molte altre esperienze artistiche che, grazie al processo analogico, sono andate giustapponendosi. Per trasporre in forma l'evocazione della memoria – oltrepassando la dualità tra densità e rarefazione del tessuto urbano – il vuoto si afferma come spazio iconico e rappresentativo di una comunità insediata, solo se è inteso esso stesso come forma strutturata, che lavora dall'interno delle fratture, che vive della tensione – ancora con le parole di Brandi – tra “astanza” e “flagranza”. In questa opposizione risiede ancora oggi la possibilità di dare forma all'assenza, nella costruzione del monumento.

Note

¹ Si utilizzano per questo articolo le immagini del progetto per la ricostruzione di Braunschweig di cui l'architetto aveva autorizzato l'utilizzo per il volume Rakowitz G. e Torricelli C. (2018).

² La citazione originale è contenuta nella relazione “Industria e morale” (tenuta da Carlo Cattaneo alla Società d'Incoraggiamento d'Arti e Mestieri, Milano, 1845) e si trova in: Cattaneo C. (1972), p. 472.

³ Questa istanza viene sancita da Napoleone nel 1804 con il cosiddetto *Editto di Saint Cloud (Décret Impérial sur les Sépultures)*, nel quale vengono raccolte organicamente le precedenti e frammentarie norme sui cimiteri, stabilendo che le sepolture siano poste al di fuori delle mura cittadine, e che siano tutte uguali.

⁴ La citazione di Paolo Portoghesi è contenuta nella *Presentazione* del volume Bertolaccini L. (2004), p. 6.

⁵ Il tema dell'utilizzo delle cave come luoghi di sepoltura era in quel momento al centro del dibattito parigino, dal momento che si stava discutendo lo spostamento dei resti custoditi nel *Cimetière des Innocents* nelle cave di Montrouge, a sud della città.

⁶ Impossibile non accostare a questo spazio sferico, quello, altrettanto celebre, del progetto che Étienne-Louis Boullée elabora per il Cenotafio di Newton nel 1784. Gli studi citati in bibliografia ne approfondiscono analogie e differenze.

⁷ Nella descrizione del progetto Ledoux si sforza di illustrarne l'uso dichiarando che le funzioni religiose avverranno nel centro dell'edificio. Di fatto, però, non troviamo nella sfera alcun piano orizzontale che lasci prefigurare lo svolgersi di tali attività, quasi la sezione volesse enfatizzare al massimo l'immagine del vuoto.

Bibliografia

- BAUDRILLARD J. (2009) – *Lo scambio simbolico e la morte*. Feltrinelli, Milano.
- BERTOLACCINI L. (2004) – *Città e Cimiteri. Dall'eredità medievale alla codificazione ottocentesca*. Edizioni Kappa, Roma.
- BRANDI C. (1979) – “L'ultimo Burri”. In: Id., *Scritti sull'arte contemporanea*. II, Einaudi, Torino. Ora in Id. (2013), *Scritti d'arte*, (a cura di) V. Rubiu Brandi, Bompiani, Milano.
- BRETON A. (2003) – *Manifesti del surrealismo*. Einaudi, Torino.
- CACCIARI M., RELLA F., TAFURI M. e TEYSSOT G. (1977) – *Il dispositivo Foucault*. CLUVA, Venezia.
- CANETTI E. (2017) – *Il libro contro la morte*. Adelphi, Milano.
- CATTANEO C. (1972) – *Opere Scelte, Vol II Scritti 1839-1846*. Einaudi, Torino
- Croset P.A., PEGHIN G. e SNOZZI L. (2016) – *Dialogo Sull'insegnamento Dell'architettura*. Letteraventidue Siracusa.
- DEL BUFALO A. (1992) – *La Porta del giardino dei silenziosi. Monumenti cimiteriali e cimiteri monumentali del museo vivente del passato*. Edizioni Kappa, Roma.
- DISCH P. (1994) – “Luigi Snozzi: costruzioni e progetti 1958-1993 - buildings and projects 1958-1993”. ADV Publishing House, Lugano.
- ETLIN R. (1984) – *The Architecture of Death. The Transformation of the Cemetery in Eighteenth-Century Paris*. MIT Press, Cambridge (Mass.)
- FISCHER D. e SCHINDEL H. (2020), “Luigi Snozzi: Dichte und Leere. Ein Gespräch mit dem grossen Architekten Luigi Snozzi in Monte Carasso – und eine Wiederbegehung seines städtebaulichen Lehrstücks”. *TEC21*, 9, 24-36.
- FOUCAULT M. (1980) – *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*. BUR, Milano.
- GAMBARO M. e SNOZZI L. (2015) – “Dialogo, Costruire l'architettura per l'uomo”. *TECHNE*, 09, 307-314
- KAUFMANN E. (1979), *Tre architetti rivoluzionari. Boullée, Ledoux, Lequeu*. Franco Angeli Editore, Milano.
- Ledoux C.N (1983) – *L'Architecture*. The Architectural Press, London.
- PETRANZAN M. (2014) – “La presenza dell'assenza”. In M. Leoni e G. Pigafetta (a cura di), *Architettura: il duplice sguardo su vita e morte*. Il Poligrafo, Padova.
- RAKOWITZ G. e TORRICELLI C. (a cura di) (2018) – *Ricostruzione Inventario progetto / Reconstruction Inventory Project*. Poligrafo, Padova.
- SNOZZI L. (1984) – “Ein neues Stadtkonzept - Denkmal der Zerstörung”. *Werk, Bauen + Wohnen*, 7, 34-35.
- SNOZZI L. (1984) – *Progetti e architetture 1957-1984*. Electa, Milano.
- STRAVINSKI I. (1995) – *Poetica della Musica*. Edizioni Studio Tesi, Pordenone.
- VALÉRY P. (1920) – *Le Cimetière Marin*. Émile-Paul Frères, Paris.
- VIDLER A. (1994) – *Claude-Nicolas Ledoux 1736-1806*. Electa, Milano.
- VONNEGUT K. (2007) – *Mattatoio N.5 o La crociata dei bambini*. Feltrinelli, Milano.
- WILKINSON P. (2018) – *Atlante delle architetture fantastiche. Utopie urbanistiche, edifici leggendari e città ideali: cosa sognavano di costruire i massimi architetti al mondo*. Mondadori, Milano.

Carlotta Torricelli è architetto e professore a contratto di Composizione Architettonica al Politecnico di Milano. Si è laureata nel 2006 al Politecnico di Milano e nel 2011 ha conseguito il dottorato di ricerca in Composizione Architettonica presso la Scuola di Dottorato dello Iuav di Venezia, dove attualmente lavora come tutor. Nel 2012 ha ottenuto una borsa di studio dalla Fondazione C.M. Lerici di Stoccolma.

Roberta Esposito
Mundus. Fundus
La fossa che connette sotterraneo e celeste

Abstract

Il contributo analizza la forma del *mundus* quale fossa di fondazione della città romana e, al contempo, dimensione architettonica in grado di stabilire una connessione tra il mondo infero dei morti e il mondo superno dei vivi. La profonda cavità dalla sezione circolare è la traduzione formale sia dell'atto di creazione urbana che trasforma il caos in cosmo che dell'unione necessaria tra la terra e il cielo.

Lo scritto, tendendo all'unificazione delle due fosse comunque deputate alla transizione dal vano al concreto, e tramite la descrizione degli antichi rituali di propiziazione ad esse collegati, intende sostenere che attraverso l'Architettura, dunque tramite la manifestazione della forma, la vita umana possa aspirare all'eternità.

Parole Chiave

Mundus — Sotterraneo — Celeste

Mundo nomen impositum est ab eo mundo qui supra nos est: forma enim eius est, ut ex his qui intravere cognoscere potui, adsimilis illae¹.

Catone, *Commentaria iuris civilis*.

Il mondo di sotto e il mondo di sopra, corrispondenti alle due dimensioni del sotterraneo e del celeste, dalla stessa forma, l'uno lo specchio dell'altro – come sostenuto da Catone nei suoi *Commentaria iuris civilis* e poi riportato da Festo in *De verborum significatu* (II sec. d.C., L. 44, 14-21) – sono posti in collegamento tramite la cavità, nel senso di varco, del *mundus*.

La parola, nonostante l'etimologia molto discussa², si fa corrispondere, dunque, all'elemento capace di mettere in connessione le due sfere delle tenebre e della luce, e di consentire l'attraversamento dall'uno all'altro spazio. In questo senso, si sostiene la tesi del glottologo italiano Vittore Pisani, il quale, riprendendo la succitata definizione di Catone, sostiene che il *mundus* sotterraneo e il *mundus* che sta al di sopra delle nostre teste, oltre ad avere la stessa forma, siano indicati dalla medesima parola. Il lemma *mundus* non si sdoppia in due voci omofone, una indicante la terra e l'altra la volta celeste, ma corrisponde a una unica parola che significa i due opposti della terra e del cielo, e si concretizza nell'elemento che ne consente il collegamento.

La parola *mundus* rappresenta effettivamente il passaggio dal sotterraneo al celeste e viceversa, ossia la connessione verticale tra le due dimensioni del sotto e del sopra. Pertanto, il *mundus* può condurre al mondo sotterraneo, e, contemporaneamente, pensato sottosopra, corrispondere all'apertura che volge verso la volta del cielo. Si sostanzia, in altre parole, una relazione di reciprocità tra le due dimensioni: il *mundus* dal profondo dà sul mondo dei vivi e, all'inverso, dalla luce conduce all'oscurità dell'abisso (Georgescu 2019, pp. 206-223).



Fig. 1

Collage. Mosaico del Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna + mosaico Memento Mori rinvenuto a Pompei e conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

La forma che materializza questa connessione corrisponde a quella della fossa. Il linguista francese Joseph Vendryes (1914, pp. 305-310) ha relazionato la parola *mundus* alla parola *fundus*, “fondo, terra”.

Tale fossa ha sezione allungata e dalla parte del fondo della terra la sua costruzione si spinge fino ad arrivare *ad solidum*, ossia allo strato di roccia sotto il manto di terriccio, mentre, dal lato verso il cielo, ha la possibilità di aprirsi o chiudersi tramite la pietra definita *manalis lapis*. La sua sezione, dato il coperchio di pietra rimovibile, doveva essere piuttosto piccola, probabilmente non più grande della bocca di un pozzo.

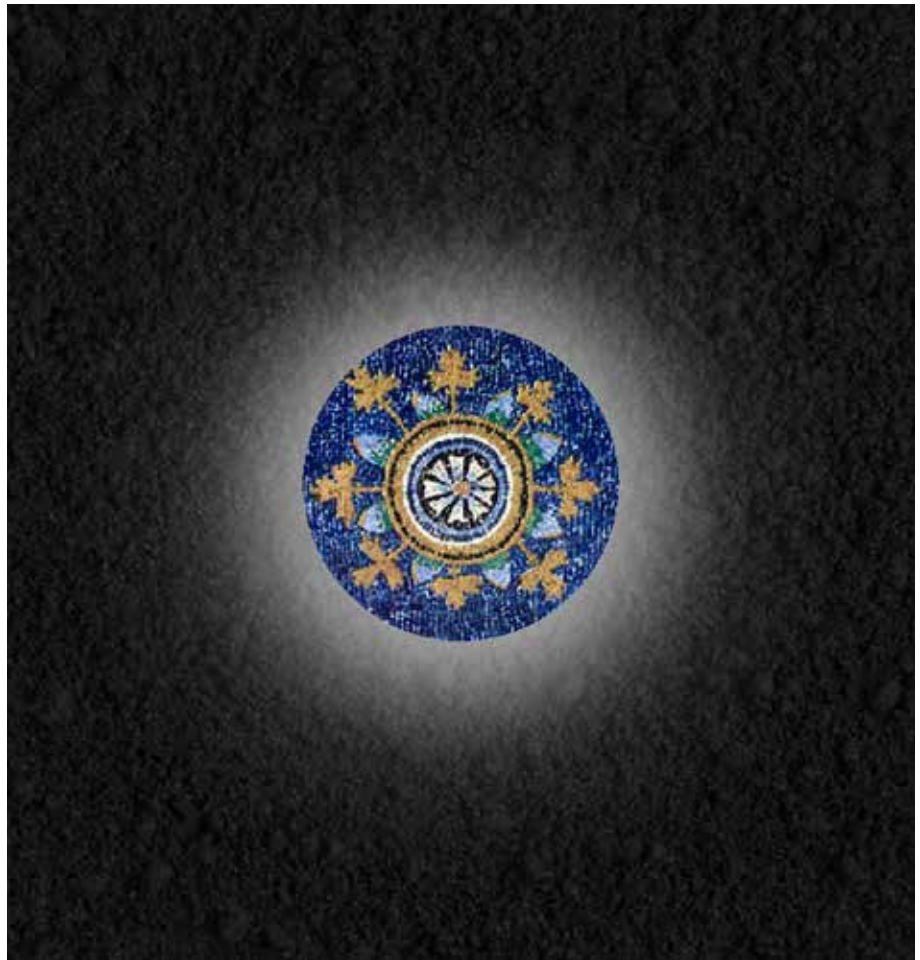
Le fonti antiche distinguono però due differenti *mundus*: la fossa di fondazione della città e la fossa del *Mundus Cereris* che collega il mondo dei morti con quello dei vivi e che non necessariamente viene scavata durante il rituale di costruzione urbana.

Le due cavità sono state spesso confuse e, conseguentemente, omologate. L'equivoco è nato a partire dalla collocazione geografica della fossa di fondazione della città di Roma. Plutarco (I sec. d.C., L. 11, 1), probabilmente ritenendo che la Roma dei Tarquini fosse la Roma delle origini, assimila il *Mundus Cereris* posto nel Comizio all'interno del Foro Romano alla fossa di fondazione urbana scavata invece da Romolo sul Palatino, come peraltro è riportato da Ovidio (9 d.C., L. 4, 810-24).

La fossa circolare di cui parla Plutarco, consacrata ai Mani e scavata nel santuario di Cerere, *nel luogo che ora è chiamato Comizio*, è sovrastata da una costruzione in mattoni – tutt'oggi visibile – alta 2 metri e dal diametro di 4,45 metri che, tramite un piccolo ingresso, consente l'accesso a un'area sotterranea che un tempo era impreziosita da marmi policromi. La fossa, risalente con molte probabilità all'epoca severiana perché posta tra i Rostra e l'Arco di Settimio Severo, era, come precisato ancora da Plutarco, considerata il centro del *pomerium*, cioè il solco sacro costituente il confine della città, tracciato con un aratro trainato da un bue e da una vacca.

Secondo Ovidio, invece, la città di Roma ebbe origine sul Palatino, pertanto il *mundus* di fondazione doveva trovarsi in quel luogo. La tesi è, oltretutto, confermata dalla scoperta dell'archeologo Andrea Carandini di una cinta di mura risalente al VIII secolo a.C. ai piedi del colle che ha riaperto il dibattito sulla datazione della fondazione di Roma ridando forza alla vulgata antica che indica il 21 aprile del 753 a.C. come nascita della città. Carandini (2006) ritiene che sul *Cermalus*, l'area antistante al successivo tempio della Vittoria, era dunque posizionata la fossa di fondazione della città di Roma, corrispondente a una tomba sulla quale sorgeva un'ara.

Il *mundus*, quale fossa di fondazione, veniva scavato al centro della nuova città dopo il tracciamento del limite urbano (*pomerium*) e all'intersezione dei due assi principali del decumano e del cardo che dividevano in quattro l'area destinata all'insediamento. L'operazione di scavo faceva parte di una sequenza rituale che inaugurava il nuovo luogo dell'abitare imitando, in una certa misura, l'atto primordiale della creazione del mondo. Come sostiene Mircea Eliade, «quando si prende possesso di un determinato territorio, cioè quando si comincia ad esplorarlo, *si compiono riti che ripetono simbolicamente l'atto della creazione*; la zona incolta è prima di tutto ‘cosmizzata’, poi abitata» (1968, p. 23). In altri termini, lo scavo per il *mundus* ripete l'atto cosmogonico, dacché «ogni costruzione è un inizio assoluto, cioè tende a restaurare l'istante iniziale, la pienezza del presente che non contiene nessuna traccia di storia».

**Fig. 2**

Collage. Sezione del *mundus* verso il cielo.

Una costruzione è una nuova organizzazione del mondo e della vita» (Eliade, 1968, p. 23). Ordinare un territorio tramite il tracciamento dei suoi confini e della sua struttura realizza il passaggio dal non manifestato al manifesto o, per dirla in termini cosmologici, dal caos al cosmo. Il rituale di costruzione urbana conferisce al territorio una forma che lo rende reale. In questo scenario, l'atto della creazione avviene nel preciso punto urbano centrale. La fossa, quale *Umbilicus Urbis*, è posta al centro della città che è la zona del sacro per eccellenza, e l'accesso a tale nucleo equivale a una consacrazione, a una iniziazione. È sul *mundus* e intorno al *mundus* che la città viene fondata.

Diversamente, al *mundus* quale fossa di collegamento tra il mondo del sotto e il mondo del sopra era legato un altro rituale. In *Simboli della tradizione occidentale*, Julius Evola (1977), riprendendo gli studi di Mircea Eliade, riferisce il *mundus* all'accezione di *Mundus Cereris*, cioè alla fossa che separa e insieme connette il mondo dei morti e il mondo dei vivi. Il *Mundus Cereris*, coperto dalla *manalis lapis*, "pietra dei Mani", veniva scoperto tre giorni l'anno nei quali si diceva che *mundus patet*, "il mondo è aperto". Durante quei giorni i segreti della religione dei Mani, Dei della morte, erano portati alla luce e tutte le attività pubbliche dovevano essere sospese. Come riporta Ateio Capitone (5 d.C., L. 7) i tre giorni di apertura del *mundus* corrispondevano al 24 agosto (giorno successivo alla festa dei Volcanalia del 23 agosto e precedente alla festa agricola degli Opiconsivia del 25 agosto legata alla fine del raccolto e, conseguentemente, alla divinità Cerere), al 5 ottobre (tre giorni prima delle none di ottobre, legato allo *Ieiunium Cereris*, "il digiuno di Cerere") e, infine, all'8 novembre (sei giorni prima delle idi di novembre e forse associato al *triticum*, una varietà di farro che si seminava a novembre).

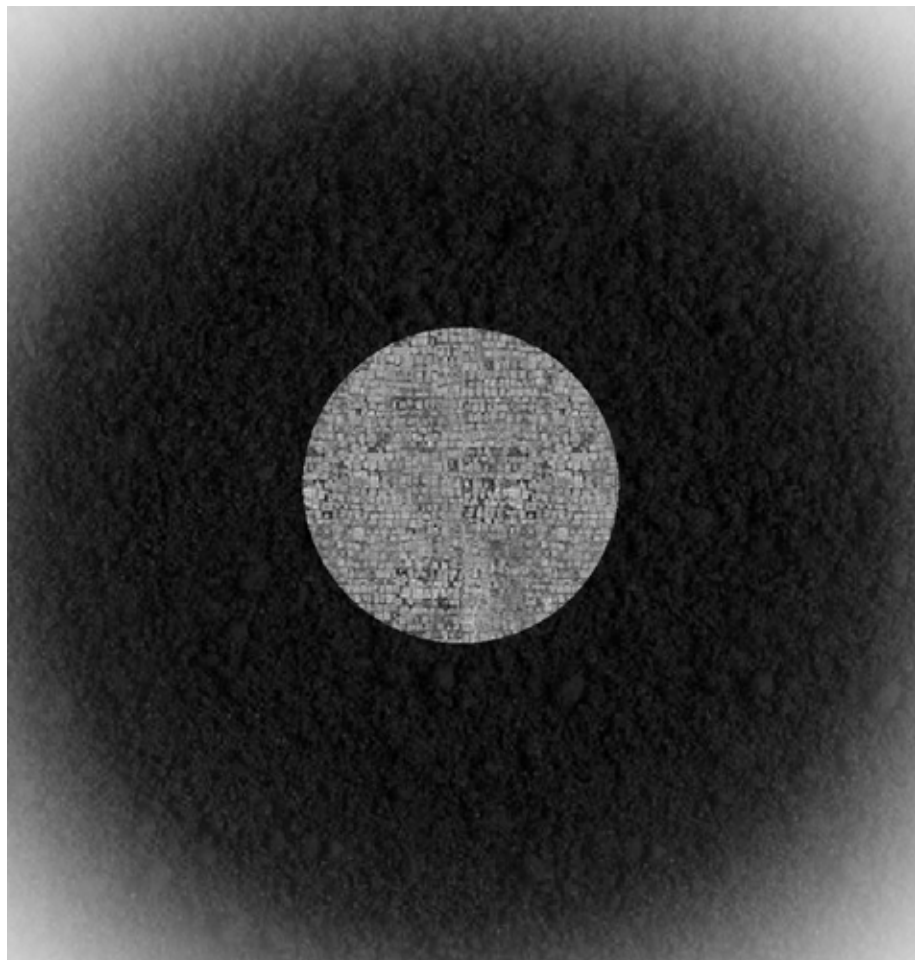


Fig. 3
Collage. Sezione del *mundus*
verso la terra.

Il *mundus* ha, in questo caso, la capacità di unire i due mondi del basso e dell'alto solo quando la pietra che lo copre viene spostata. Il "coperchio", come sostiene Giorgio Agamben in *Quando la casa brucia* (2020a), conferisce al *mundus* il ruolo di porta-serramento che, a differenza della porta-adito corrispondente a un varco costantemente aperto, dunque a una soglia di passaggio, può aprirsi e chiudersi separando uno spazio da un altro. Le due dimensioni della terra e del cielo hanno, dunque, la possibilità di essere indipendenti, fatta eccezione per i tre giorni l'anno in cui le barriere tra morti e vivi sono spezzate e viene riattualizzato il caos primordiale. In quel preciso istante il tempo è sospeso, la sua legge è annullata, si realizza cioè una coesistenza tra passato e presente.

Il rito, certamente dal carattere ctonio, ha chiaramente anche valenze agricole che richiamano fortemente il significato originario di Cerere quale Grande Madre.

Il rituale è stato spesso anche paragonato alla operazione di scavo e invocazione dei defunti compiuta da Ulisse nel XI libro dell'*Odissea* (Vinci 1995). L'eroe mitico che si reca all'Ade per interrogare Tiresia, il vate tebano che regge lo scettro d'oro, scava una fossa, vi versa dentro vino, miele, acqua e farina bianca, prega le anime dei morti e sgozza vittime sacrificali facendone colare il sangue all'interno della cavità. Il gesto fa emergere dalle buie profondità le anime urlanti dei morti che si affollano intorno alla fossa, così come accade nei tre giorni di *mundus patet*, durante i quali le anime dei defunti possono ritornare nel mondo dei vivi.

Si tende, in questo specifico caso, alla omologazione delle due fosse. Lo scavo, qualunque sia la sua funzione, con la sua forma realizza la transizione dal vano al concreto. «Nel centro si manifesta il passaggio dal profano

al sacro, dall'effimero e dall'illusorio alla realtà e all'eternità, dalla morte alla vita, dall'uomo alla divinità» (Eliade, 1968, p. 36).

Peraltro, negli scritti di Plutarco e Ovidio si apprende anche che, una volta scavata la fossa, venivano gettate al suo interno alcune primizie – per la verità Ovidio sostiene che la fossa veniva nuovamente colmata e su di essa eretto un altare rappresentante un *novus focus*, mentre Plutarco scrive di uno spazio sotterraneo completamente vuoto. L'atto del getto fa supporre a un collegamento, e magari a una unificazione, tra la fossa di fondazione della città e la fossa dedicata a Cerere (*Mundus Cereris*) che connette i due mondi del sotterraneo e del celeste. Le primizie si relazionano a Cerere la quale, prima di essere associata alla greca Demetra, è, come riporta Varone, la Dea della crescita che si identifica con la terra madre – «Nec sine causa Terram eandem appellabant (maiores nostri) matrem et Cererem» (37 a.C., L. 3, 1-5). Appare possibile, dunque, ipotizzare l'esistenza di un legame di Cerere con la costruzione di una nuova fondazione e con il mondo dei morti, sia che la si pensi nella sua veste più antica di Dea della crescita, sia che la si pensi con interpretazione greca nelle vesti di Demetra, Dea della morte e degli Inferi.

Molte fonti antiche non si pongono il problema di distinguere la fossa di fondazione dalla fossa di Cerere, facendo corrispondere il *mundus* sinteticamente alla totalità delle dimensioni. Per Festo «mundus appellatur coelum, terra, mare et aer», per Varrone, citato da Macrobio (430, L. 1, 16-18), «mundus cum patet, deorum tristium atque inferum quasi ianua patet», e ancora, per Plinio il Vecchio il *kòsmos* dei Greci «nos eum a perfecta absoluteque elegantia mundum» (77-78 d.C., L. 2, 1.3-1.4).

L'unificazione delle due fosse è, peraltro, riscontrabile anche in studi più recenti. Secondo Mircea Eliade (1968, p. 31) il *mundus* romano che si tracciava attorno al luogo su cui doveva essere fondata una città, costituisce il punto d'incontro tra le regioni infere e il mondo terreno. O anche, come osserva Ludovico Quaroni ne *La torre di Babele*, le città romane erano «quadrate e spaccate in quattro da due strade principali, il *cardo* e il *decumanus maximus*, tracciate rettilinee e ortogonali fra loro tra le quattro porte, o meglio tra i quattro soli punti nei quali era interrotta la linea sacra di confine, il *pomerium*. All'incrocio del *cardo* e del *decumano* era il cuore della città, materializzato dal *mundus*, un'apertura nel terreno nella quale i fondatori poeticamente gettavano campioni dei prodotti della terra d'origine e che ogni anno veniva riaperta con i riti di propiziazione» (1967, p. 152).

L'apertura, come ancora sostiene Agamben stavolta in *Gaia e Ctonia* (2020b), scritto dedicato alle due rappresentazioni della terra, quella suprema e quella infera, unisce «il presente e il passato ed è attraverso la relazione fra questi due mondi che diventa possibile orientare le azioni e trovare ispirazione per il futuro». In altre parole, le due divinità hanno necessità di convivere. Dunque la civiltà, per non finire in balia della paura, non può rimuovere il concetto di morte, poiché dal terrore della fine «potranno guarire solo coloro che ritroveranno la memoria della loro duplice dimora, che ricorderanno che umana è solo quella vita in cui Gaia e Ctonia restano inseparabili e unite».

Il necessario matrimonio tra la terra e il cielo non può che esplicitarsi attraverso l'Architettura. In questo senso, la connessione tra la dimensione dei morti e la dimensione dei vivi si traduce nella forma architettonica della fossa allungata dalla sezione circolare. Il *mundus*, la cui forma appare adeguata perché sembra rappresentare il filo ininterrotto che raccorda i due mondi del sotto e del sopra, viene realizzato operando uno scavo,

ossia la sottrazione di materiale dal pieno della terra in grado di generare un vuoto. La tecnica, più che una modalità costruttiva, equivale alla rappresentazione dell'architettura quale essenza della forma e del volume. La fossa, tramite la purezza della sua forma, dà concretezza al passaggio dal mondo degli inferi al mondo terreno, e viceversa, consentendo al mondo presente di trovare ispirazione per il futuro. La forma del *mundus*, non utile ma necessaria, è capace di mettere in scena la coesistenza di morte e di vita, e di dimostrare che attraverso l'Architettura la vita umana possa aspirare all'eternità.

Note

¹ Traduzione italiana: «Al *mundus* è stato dato questo nome per via di quel *mundus* che si trova sopra di noi: la sua forma infatti, come ho potuto apprendere da coloro che vi sono entrati, è simile a quella [del *mundus* celeste]».

² Il Dizionario Etimologico della Lingua Latina Ernout-Meillet, pur riportando una serie di ipotesi relative all'origine e al significato del lemma, sostiene che l'etimologia di *mundus non liquet*.

Bibliografia

- AGAMBEN G. (2018) – “Costruire e abitare”, *lectio magistralis* tenuta in occasione dell'apertura dell'a.a. 2018/19 della Scuola di Dottorato in Scienze dell'Architettura, a cura del Dottorato di Ricerca in Architettura e Costruzione_DRACo. [online] Disponibile presso <https://www.youtube.com/watch?v=Q_LYyYKLb_8&feature=share>
- AGAMBEN G. (2020a) – *Quando la casa brucia*. Giometti&Antonello, Macerata.
- AGAMBEN G. (2020b) – *Gaia e Ctonia*. [online] Disponibile nella rubrica “Una voce” di Quodlibet <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-gaia-e-ctonia?fbclid=IwAR3fsvPEwJemOvIYdIUQNymbIQL1EXVZ0m5tQRdIlu4pO85O8sg4TL_or-tzY>
- ATEIO CAPITONE (5 d.C.) – *De iure pontificio*.
- CARANDINI A. (2006) – *Remo e Romolo. Dai rioni dei Quiriti alla città dei Romani*. Einaudi, Milano.
- ELIADE M. (1968) – *Il mito dell'eterno ritorno*. Edizioni Boria, Torino.
- EVANGELISTI E. (1969) – “Una congruenza lessicale latino-indiana (a proposito del mundus sotterraneo)”. In: AA. VV., *Studi linguistici in onore di Vittore Pisani*. Paideia, Brescia.
- EVOLA J. (1977) – *Simboli della tradizione occidentale*. Edizioni Arthos, Carmagnola.
- FESTO (II secolo d.C.) – *De verborum significatu*.
- GEORGESCU S. (2019) – “The world as a yawning gap. New insights into the etymology of Lat. mundus ‘world’”. In: AA.VV., *Lemmata Linguistica Latina. Volume I: Words and Sounds*, de Gruyter, Berlino-Boston.
- MACROBIO (430) – *Saturnalia*.
- OVIDIO (9 d.C.) – *Fasti*.
- PLINIO IL VECCHIO (77-78 d.C.) – *Naturalis Historia*.
- PLUTARCO (I secolo d.C.) – *Vita Romuli*.
- QUARONI L. (1967) – *La torre di Babele*. Marsilio Editori, Venezia.
- RYKWERT J. (2002) – *L'idea di città*. Adelphi, Milano.
- VENDRYES J. (1914) – “La famille du latin mundus ‘monde’”. *Mémoires de la Société de Linguistique de Paris*, XVIII.
- VARRONE (37 a.C.) – *De re rustica*.
- VINCI F. (1995) – *Omero nel Baltico*. Palombi editori, Roma.

Roberta Esposito, è dottore di ricerca in Architettura e Costruzione della Sapienza Università di Roma con una ricerca sul tema della griglia urbana come sistema d'ordine per la costruzione della città. Ha curato diversi volumi, tra cui “Venticinque domande a Paolo Zermani”, CLEAN, Napoli (2020) e “Rapp+Rapp. The European Skyscraper”, CLEAN, Napoli (2019). È autrice della monografia “INT/EST/erno. Il design italiano fra gli anni '50 e '90 del Novecento”, edita dall'Istituto Italiano di Cultura di Bucarest nel 2019. È stata curatrice, presso il DiARC, del “Seminario Internazionale Lo spazio del soggiorno”, e di Mostre di Architettura quali “Adecuación del Castillo del Cerrillo de los Moros. Linazasoro & Sánchez”, “Pompeji. Città Moderna/Moderne Stadt”, “Rapp+Rapp. The European Skyscraper”, “Paolo Zermani. Architettura e Tempo. La ricostruzione del castello di Novara”, e di altre Mostre presso l'Istituto Italiano di Cultura di Bucarest, quali “Agostino Bossi. Disegni di viaggio” e “Il design italiano fra gli anni '50 e '90 del Novecento”. È cultore della materia ICAR/14 - Composizione Architettonica e Urbana.

Gennaro Di Costanzo

Dalla vita alla morte e nuovamente alla vita.**L'archetipo del Labirinto e il Palazzo di Cnosso a Creta**

Abstract

Con il presente contributo si intende riflettere sulla relazione tra opera costruita e la sua forma originaria, riportando il caso del Palazzo di Cnosso a Creta quale architettura arcaica ed originaria, luogo ancestrale in cui le pratiche culturali connesse alla morte e alla rinascita hanno trovato una loro forma stabile ed evocativa. L'archetipo del Labirinto, così come lo spazio della caverna, costituiscono i poli tematici attorno cui si articola il discorso sul Palazzo di Cnosso, opera costruita per accogliere i riti di trapasso tra vita e morte, reificati nella peregrinazione impedita e nei meandri, nella loro intima relazione con un nucleo che custodisce il *mysterium tremendum* e che apre all'idea di continuazione infinita della vita attraverso la morte.

Parole Chiave

Palazzo di Cnosso — Labirinto — Caverna

Il Palazzo di Cnosso a Creta, luogo originario e arcaico in cui avviene l'ancestrale fondazione dell'Occidente con il concepimento di Europa, costituisce un caso paradigmatico di relazione tra rito e forme dell'architettura: in esso viene messa in scena la fondamentale contrapposizione tra vita e morte, luce e ombra, oblio e rimembranza.

La costruzione del secondo Palazzo, risalente al 1600 a. C., avviene sulle rovine di edifici più antichi, attestanti la fondazione di un complesso posto principalmente nella parte ovest, a cui si sovrappone l'opera di Dedalo, l'autore mitico del Labirinto: padrone della τέχνη, ateniese dedito al culto di Apollo trovatosi al servizio di Dioniso, viene spinto a costruire, con l'artificio, l'inganno rivolto all'uomo che sfida Minosse. L'opera, difatti, è come poggiata su principi geometrici che ne scandiscono l'andamento e le direzioni, modulando l'intrico di deviazioni possibili. Dedalo dunque «configura un 'ritmo' che è dato dall'alternarsi e combinarsi di nodi e corridoi, dal loro ordine, dalla loro sintassi, ed anche dal continuo mutamento di direzione, dall'accelerazione e dalla stasi, dalla forma del movimento che il filo d'Arianna materializza» (Ugo 1993, p. 159). Come rileva Michelangelo Cagiano de Azevedo, (1958, p. 29), il mito di Teseo, di Arianna e del Minotauro, così come la figura di Dedalo, sarebbero "arricchimenti nazionalistici attici", in quanto la fondazione del primo Palazzo è riconducibile al 2400 a.C. e la sua ricostruzione, datata a più di un millennio dopo, è temporalmente distante di altri mille anni dall'età periclea propriamente greca. Inoltre, la cultura minoica, in particolare quella afferente all'epoca proto-palaziale (2800-1900 a.C.), presenta caratteri culturali sostanzialmente differenti rispetto alla cultura greca e finanche a quella micenea: se possono identificarsi forme di vita collettiva, artistica e religiosa che

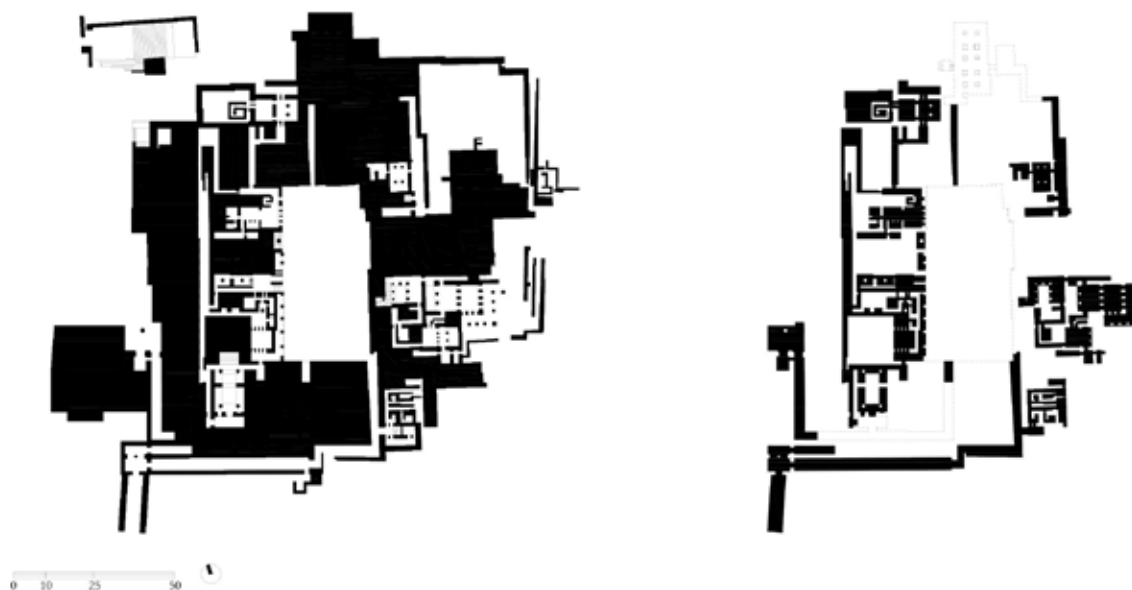
**Fig. 1**

Pianta del livello semi-ipogeo e ricostruzione del primo livello del Palazzo di Cnosso, disegno dell'autore.

preannunciano la civiltà greca, esse muovono da concezioni del mondo differenti, perfino l'idea di morte appare differente. Essa non si presenta come termine oppositivo della vita, ma come sua necessaria continuazione. Per Diodoro Siculo le rovine del Palazzo vengono identificate con le “fondamenta della casa di Rhea”, da cui si evince come i riti e le pratiche cultuali della prima civiltà minoica sono rivolti al culto della madre terra: tradizioni simili sono riscontrabili in altre aree del bacino mediterraneo, come, ad esempio, nel culto megalitico sull'isola di Malta.

Tuttavia, la figura di Dedalo può assumere una valenza simbolica: in quanto costruttore del Labirinto e del *kopós* per far danzare Arianna, così come il celebre passo di Omero ci testimonia¹, egli rappresenta l'intenzionalità di fondare una reggia per il Minos, ovvero per la figura regale che governa l'isola di Creta, dunque indica la concezione di un'opera costruita per uno scopo preciso, non solo centro politico della civiltà minoica ma anche suo centro religioso e culturale, luogo in cui si potesse riconoscere e rappresentare l'adorazione di divinità propriamente ctonie. La costruzione è orientata prevalentemente verso l'interno e verso le profondità della Terra: la Sala del Trono, ad esempio, si predispose come evocazione di una caverna sacrale.

Il Palazzo di Cnosso, così come è pervenuto fino ai giorni nostri, può essere distinto in una parte aerea, solare e rivolta ad accogliere la vita, e in una parte semi-ipogea, ctonia, dedicata alla morte. Possono identificarsi due registri formali e costruttivi che lavorano dialetticamente tra loro: da una parte il sistema murario continuo che, con i suoi nodi e cambi di direzione, raccoglie un basamento a cui si contrappone l'apertura dei fronti superiori, caratterizzati dall'uso della colonna minoica e del pilastro. L'atto del celare e del disvelamento sono così messi in scena, resi evidenti dalla loro compresenza in uno spazio selezionato: la corte centrale. Essa costituisce il luogo di apertura massima del complesso (54x27m), le altre corti, invece, sono di dimensioni considerevolmente minori e forniscono aria e luce agli ambienti. Le aperture zenitali, esclusa la corte principale, si configurano come dei cavetti, circondati da colonne, attorno ai quali si articolano dei sistemi di rampe e scalinate serventi i diversi livelli terrazzati. L'intero Palazzo presenta una distribuzione verticale di questo tipo. In pianta, possono individuarsi parti omogenee del complesso che denunciano una organizzazione in quartieri o settori confluenti, con andamento labirintico, verso la corte centrale.

**Fig. 2**

Il Labirinto del livello semi-ipo-geo. In evidenza a sinistra, nella parte occidentale, i corridoi processionali, il Santuario centrale, la Sala del trono, il bacino lustrale a nord e i relativi collegamenti; nella parte orientale, la Sala delle doppie asce e il bacino lustrale a sud. A destra, inversione figura sfondo, disegno dell'autore.

Quest'ultima sembra offrirsi come uno spazio sgombrato attorno al quale si dispongono due settori principali, ovest ed est, disassate tra loro ed omogenee nel tipo del *cluster*.

Il settore ovest del piano semi-ipo-geo si compone dei magazzini, disposti a pettine, del Santuario centrale, giustapposto alla loggia, della Sala del trono², in cui è presente il primo bacino lustrale, e del complesso più a nord, in cui è situato il secondo e più grande bacino lustrale. Questi ambienti sono raggiungibili principalmente attraverso la corte centrale, a cui si accede per via di tre percorsi che confluiscono in essa raccogliendo le vie processionali che si snodano all'esterno nella parte nord-ovest del complesso. Il settore ovest si conforma come nucleo architettonico e di senso per l'intero Palazzo: in esso si svolgevano le attività culturali e si può ipotizzare altresì lo svolgersi dei riti legati al Labirinto, forma fondamentale e primigenia, archetipica e denotativa del Palazzo stesso. Per poter cogliere gli aspetti propriamente compositivi che interessano l'architettura del Palazzo di Cnosso è necessario indagare le relazioni sussistenti tra l'opera costruita e la sua radice archetipica, ovvero il Labirinto, attraverso l'adozione di un terzo termine, emerso già dalle considerazioni svolte precedentemente, ovvero la caverna. Come rileva Paolo Santarcangeli (1967, p. 98), le sale più importanti sono tenute intenzionalmente di dimensioni contenute: vogliono riprodurre la struttura e la spazialità della caverna, luoghi dominati da radi ingressi della luce, che giunge da cavedi aerei più che da cortili. I bacini lustrali, così definiti inizialmente da Arthur Evans, costituiscono i punti maggiormente espressivi di questa concezione formale, in quanto spazi angusti, semi-ipo-gei e raggiungibili attraverso meandri e sale oscure, costituiscono il nucleo culturale destinato ai riti di iniziazione femminile o, più in generale, connessi con la fertilità, praticati dalla civiltà cretese già in epoca neolitica, ma riscontrabili anche nel mito di Persefone attraverso il ritorno della rapita: il medesimo «ritorno che veniva celebrato in Eleusi con l'annuncio di una nascita nella morte» (Kerényi 2016, p. 36). La relazione omologica e non isomorfica³ tra bacino lustrale e spazio della caverna permette di riconoscere la connessione tra il Palazzo e la forma archetipale del Labirinto. Difatti, possono identificarsi tre radici etimologiche a cui viene ricondotta l'origine del termine: la prima è più comune è λάβρυς, il nome greco dell'ascia bipenne, simbolo onnipresente nel Pa-

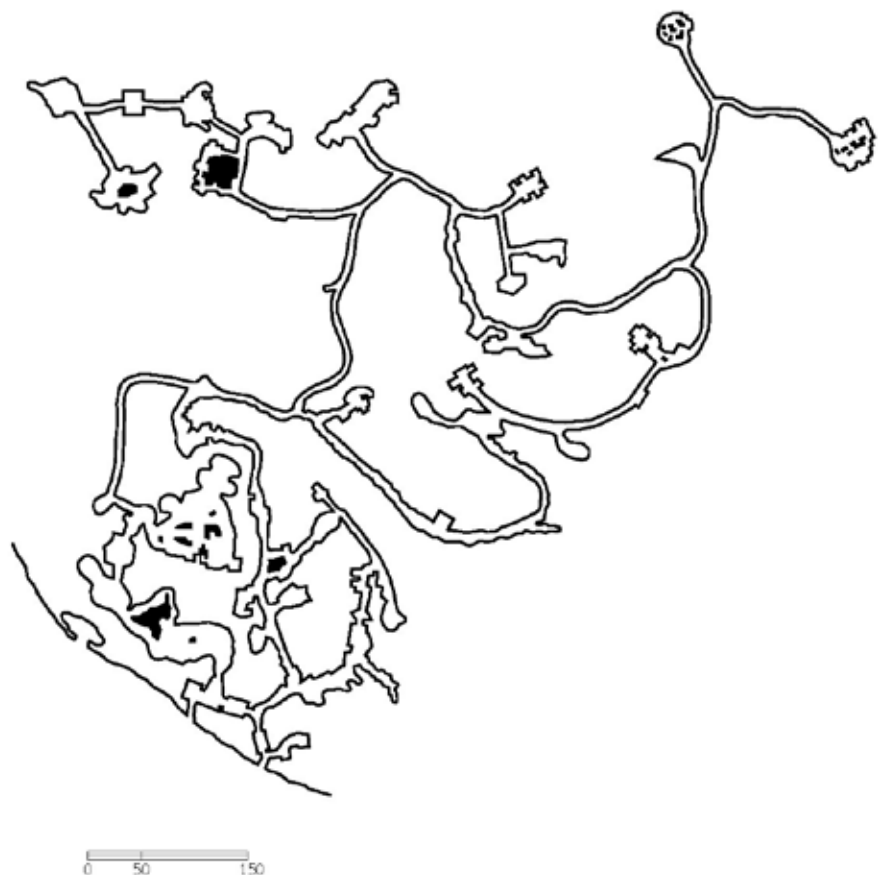
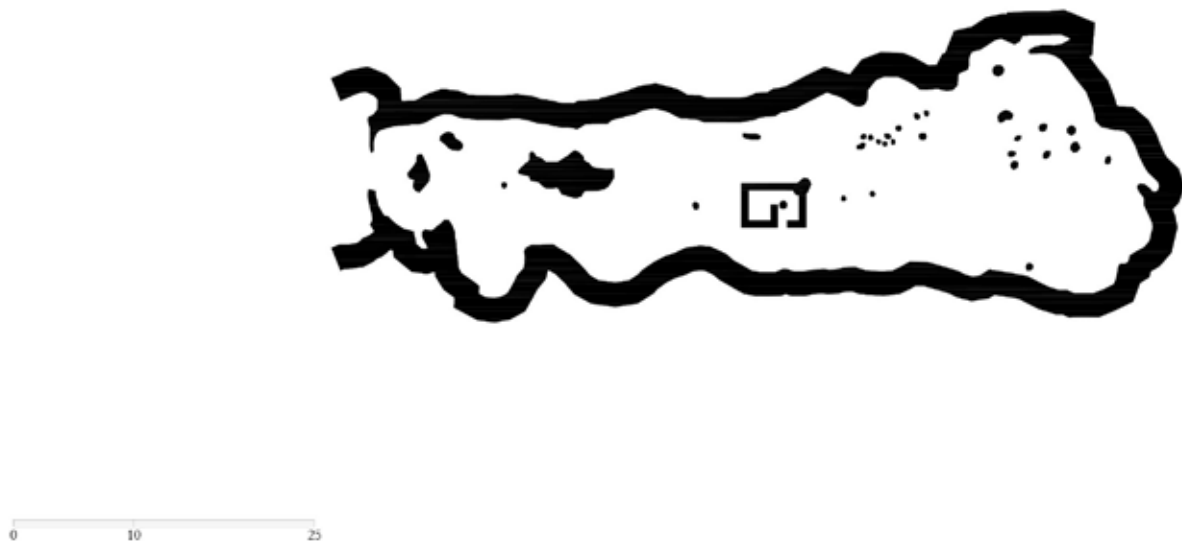


Fig. 3
Pianta della caverna di Gortyna,
disegno dell'autore.

lazzo di Cnosso che ha costituito una base ermeneutica autorevole negli studi storici sulla civiltà minoica; un'ulteriore radice del termine è riconducibile a *λάβρα*, indicante originariamente la caverna o la miniera con molti cunicoli; una terza radice, anziché ricondurre il termine Labirinto ad una possibile derivazione greca, ricerca l'origine del significato nelle sparse testimonianze scritte della civiltà minoica, ci si vuole riferire alla decifrazione di Micheal Ventris del "lineare B", tavoletta risalente alla fase post-palaziale in cui avviene una commistione tra la lingua minoica e quella micenea, «dove la parola "da-pu-ri-to-jo", starebbe nelle tavolette per "labirinto", ed anzi vi appare associata con "po-ti-ni-ja", cioè Potnia, la divinità ctonia» (Santarcangeli 1967, p. 63). Il lemma *daburinthos* è composto da due parti, dove la prima – *dabur* – indica propriamente il luogo sacro contraddistinto dalla forma a meandro, ovvero dal Labirinto, mentre il suffisso *inthos*, di origine micenea, sta ad indicare il complesso di edifici di cui il *dabur* è parte fondante.

La terza ipotesi appare la più convincente da un punto di vista etimologico, anche perché all'epoca della costruzione del Palazzo di Cnosso, generalmente riconosciuto come il Labirinto del Mediterraneo antico, il termine "ascia" non è traducibile con *labrys* ma con *pe-le-ky* –*πέλεκυ*– decretando l'insussistenza della prima e più diffusa ipotesi caldeggiata dallo scopritore del palazzo stesso, Sir Arthur Evans. L'ipotesi secondo cui il Labirinto coincida con l'idea di un edificio adibito ad attività culturali è suffragata anche dalle teorie di Cagiano de Azevedo e Carlo Gallavotti. Quest'ultimo evidenzia come il Labirinto non identifichi la complessità e grandiosità di un edificio, piuttosto indichi la caratteristica semi-ipogea di una tale costruzione nel cui centro viene accolto un luogo sacro; Cagiano de Azevedo,

**Fig. 4**

Pianta della caverna dell'Amnisos con al centro il meandro, disegno dell'autore.

invece, riconduce l'origine del termine propriamente alla caverna, al luogo trovato o ricavato per escavazione nelle profondità della terra. «Un ambiente 'sacro' sotterraneo caratterizzato dalla presenza di una divinità femminile sovrana, di una *πότνια*: questo dunque il significato tipicamente religioso del Labirinto. Se resta difficile stabilirne l'ubicazione (Gortyna?), risulta comunque chiara la sua destinazione culturale: il culto cretese praticato era quello di una divinità ctonia e, come tale, naturalmente ipogeo» (Petroli 1990, p. 229). Si vuole, inoltre, riportare la posizione di Francesco Aspesi (2016), il quale identifica il *daburinthos* con un luogo differente dal Palazzo di Cnosso ovvero la grotta dell'Amnisos nei pressi della foce del fiume *Karteros*. Essa presenta al suo interno un recinto a meandro che cinge due formazioni stalagmitiche, probabilmente facenti parte del culto afferente alla dea *πότνια* e che presenta caratteri formali analoghi al bacino lustrale nord del Palazzo di Cnosso. Tra le diverse posizioni attualmente presenti nel dibattito sul Labirinto e sulla sua coincidenza o meno con il Palazzo, quella della effettiva relazione tra edificio reale e suo archetipo risulta la più convincente da un punto di vista architettonico: non solo per la relazione omologica tra bacino lustrale e caverna sacra, ma anche per la struttura effettiva del piano basamentale. In particolare nel settore ovest, dove l'articolazione dei percorsi, escludendo i nuclei funzionali del deposito e degli ambienti ricavati tra le massicce fondazioni, realizza una struttura labirintica evocante le spazialità ipogee di Gortyna, in cui incroci e cambi di direzione connettono gli ambienti adibiti ad attività culturali. Questa condizione sembra riproporsi anche nella parte aerea del Palazzo, in cui gli aggregati a *cluster* eludono qualsiasi allineamento possibile tra di essi, pur rinunciando al carattere introverso afferente al piano semi-ipogeo. Si può dunque affermare che l'idea di Labirinto soggiaccia alla struttura formale del Palazzo, al suo tipo, pur non coincidendo effettivamente con esso. Come afferma Elémire Zolla (1988, p. 57), «ciò che denominiamo un oggetto, è un insieme di impressioni costellate, raccolte in un'unità dall'archetipo dominante sul momento, che al momento conferisce la sua relativa unità». L'archetipo è dunque ciò che conferisce unità ai caratteri ed alle forme del tipo, ponendosi come “essentivo”, ovvero che rimanda alla qualità o all'essenza di un ordine superiore al tipo presente nell'oggetto in esame⁴.

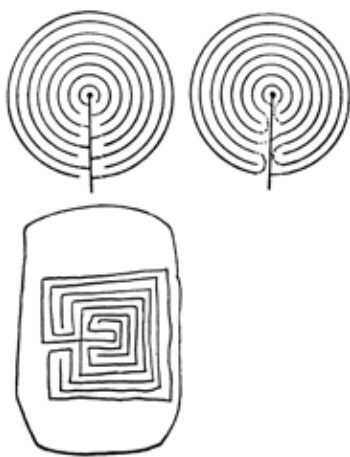


Fig. 5

In alto, schema di derivazione di un labirinto del tipo cnossiano, in basso, Labirinto inciso sul retro di una tavoletta aurea di Pilo; sul fronte principale è presente l'incisione del Lineare B decifrato da Ventris (da Santarcangeli, 1967).

Il Labirinto, simmetrico dell'enigma apollineo (Giorgio Colli 1975), costituisce l'elemento culturale di matrice dionisiaca che cela ed allo stesso tempo consente l'accesso al mondo dei morti: il riverbero che tale forma produce nell'opera costruita ne decreta l'espressione, manifestando la natura sacra dell'edificio, la sua ragion d'essere⁵.

Si può affermare che il Palazzo di Cnosso introiti le condizioni formali emanate dal Labirinto suo archetipo, nel fare ciò anche la parte aerea si attesta come declinazione particolare del principio formale originario, in cui l'elusione di qualsiasi allineamento produce una specifica qualità formale e tipologica collimante con l'idea di *cluster*, dunque condiziona una frammentazione di parti, relativamente autonome, aggregate attorno alla grande corte centrale.

Difatti la struttura rituale del Labirinto permane anche in tutti i miti che ne evocano la forma: la "peregrinazione impedita", ovvero la sfida che bisogna cogliere per poter giungere al centro del *mysterium tremendum*, si sostanzia nel meandro, luogo dove si compie una ierofania elementare con l'indicibile, talvolta costituito da deità ctonie o da mostri, come il mitico Minotauro che abita il Palazzo di Cnosso. Per Brede Kristensen, la forma del Labirinto stesso collima con l'ingresso al mondo degli inferi ma, come rileva Károly Kerény (2016, p. 32), «ovunque lo si trovi [...], il labirinto è più connesso con il mondo delle idee, più archetipico, più primordiale – *urgestaltiger* – che non il mondo infero (altrettanto misterioso, ma in sé del tutto amorfo). Una spiegazione che sacrifichi ciò che ha una sua forma a un qualcosa che ne è privo [...] trascura quanto ne costituisce invece l'elemento fondamentale». Come evidenzia lo stesso Kerény (2016, p. 34), è la forma originale del Labirinto – *Urform* – a determinare le diverse configurazioni possibili – *Gestaltungen* – conducendo il segno elementare della spirale – la sua forma – alle figure – *Gestalt* – evocative di quella concezione spaziale e rituale, condizione a cui non può sfuggire l'architettura e che anzi diviene modalità attraverso cui eternare e trasmettere una concezione specifica del mondo.

Dalla vita alla morte e nuovamente alla vita, così può riassumersi la struttura rituale legata all'archetipo del Labirinto, forma di per sé aperta e infinita, che consente l'ingresso e conduce, attraverso un percorso tortuoso, alla salvezza, all'uscita, in una continua rigenerazione del mistero o dell'enigma che esso stesso pone all'attenzione di chi intende affrontarlo.

Note

¹ Omero nell'*Iliade* racconta che Efesto aveva raffigurato sullo scudo di Achille «un luogo per la danza, che Dedalo aveva apprestato a Cnosso per Arianna», *Iliade* XVIII, 590-95.

² «Nella sala del trono, ad Occidente della corte centrale, vi è uno scavo (trovato anche in altri palazzi) di cui si ignora l'uso e che potrebbe essere messo in relazione col culto dei serpenti sacri, la cui presenza è adombrata nella Creta minoica da tutta una serie di ritrovamenti. Ora, il culto dei serpenti è associato, per ragioni evidenti, con quello delle Potenze sotterranee, ora fecondatrici e quindi benevoli, ed ora temibili, poiché, secondo la loro volontà, assicurano o distruggono la stabilità del mondo. Come dimenticare che Creta e l'insieme del mondo egeo si trovano situati in una regione di sismi frequenti e violenti, i cui risultati furono spesso catastrofici per l'isola?» Santaricangeli P. (1967) – *Il libro dei labirinti*. Vallecchi, Firenze, p. 105.

³ A riguardo si veda la distinzione tra isomorfismo, omologia e analogia proposta da Tomás Maldonado; Maldonado T. (2015) – *Modello e realtà del progetto*. In: Id., *Reale e virtuale*. Feltrinelli, Milano.

⁴ «L'essentivo in realtà non è che una sottolineatura del nominativo, perché si nomina, si percepisce soltanto ciò che attrae l'attenzione: che ha qualcosa da dirci. Ciò che non significa nulla non si nota. Le realtà sono funzioni di metafore, se esse non ci 'trasportassero' ad un significato, questo non si noterebbe. E ogni significato dipende da una significatività archetipica», Zolla E. (1988) – *Archetipi*. Marsilio, Padova, p. 56.

⁵ Cfr. Monestiroli A. (2010), *La ragione degli edifici. La scuola di Milano e oltre*, Christian Marinotti, Milano.

Bibliografia

- ASPESI F. (2016) – “Il labirinto all’Amnisos”. ANNALI del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati Sezione linguistica AIQN N.S. 5, 16-35.
- CAGIANO DE AZEVEDO M. (1958) – *Saggio sul labirinto*, Vita e Pensiero, Milano.
- COLLI G. (1975) – *La nascita della filosofia*, Adelphi, Milano.
- ESPUELAS F. (2009) – *il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Christian Marinotti, Milano.
- EVANS A. (1928) – *The Palace of Minos, a comparative account of the successive stages of the early cretan civilization as illustrated by the discoveries*, Macmillan and co, Londra.
- GODART L. (2002) – *Popoli dell’Egeo. Civiltà dei Palazzi*, Silvana, Milano.
- GRAVES R. (1963) – *I miti greci. Dèi ed eroi in Omero*, Feltrinelli, Milano.
- GREGOTTI V. (1979) – “Editoriale”. *Rassegna*, 1, 5-7.
- KERÉNY K. (2016) – *Nel labirinto*, Bollati Boringhieri, Torino.
- PLATONE – *Repubblica*, libro I, Vegetti M. (a cura di) (2006), BUR, Milano.
- PLATONE – *Protagora*, trad. F. Adorno (1996), Laterza, Bari.
- PETROLI E. (1990) – “Il mito del minotauro. Un’interpretazione storico-religiosa”. *Studi Classici e Orientali*, 39, 203-256.
- SANTARCANGELI P. (1967) – *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo*, Vallecchi, Firenze
- SEVERINO E. (2013) – *La filosofia dai greci al nostro tempo*. La filosofia antica e medioevale, Bur, Milano.
- STARACE F. (1973) – *L’architettura Dell’oriente Antico E Del Mediterraneo. Uno Studio Sulla Storia delle “Fabbriche Meravigliose”*. Dagli appunti delle lezioni tenute per il corso di “Storia dell’architettura”(corso C) nell’anno accademico 1972-73. Tecton, Napoli.
- UGO V. (1991) – *I luoghi di Dedalo*, Dedalo, Bari.
- ZOLLA E. (1988) – *Archetipi*, Marsilio, Padova.

Gennaro Di Costanzo (Ischia, 1988), architetto e dottore di ricerca in Composizione architettonica e urbana presso il DiARC, Università di Napoli "Federico II". È stato curatore di diverse mostre di architettura tra cui: "Carlo Moccia. Tra le torri"; "Renato Rizzi. La cattedrale di Solomon" e "Paolo Zermani. Architettura e tempo. La ricostruzione del castello di Novara"; ha curato con Roberta Esposito il volume "Venticinque domande a Paolo Zermani" per la collana "Saper credere in architettura", Clean edizioni; è autore dei volumi "Lo spazio della corte. Dall'evocazione della radura alla permanenza del tipo" e "Composizioni tonali. Lo spazio nell'architettura di Luigi Cosenza", di prossima uscita per la collana "Theoria architettura città", Clean Edizioni.

Susanna Piscella
**Scandalo del limite e anestesia
 della forma nella società a-mortale.
 Io celebro di John Hejduk, una formula oltre la morte**

Abstract

La cultura del nostro tempo ha rimosso il concetto di limite. La morte è sempre più questione altrui, spettacolarizzazione, o tanatologia. Eppure la sua cancellazione è impossibile. Aule del commiato e case funerarie, zone neutre pensate più per minimizzare che per confortare, nell'estremo tentativo di anestetizzare il dolore della perdita, di rimuovere la morte. Architettura anestetica per una società a-mortale che deve ridurre la propria sensibilità. Mentre proprio la morte è il limite che ci umanizza. John Hejduk, a dispetto del suo tempo, rimette la morte al centro dell'opera svelandoci l'unico modo per non soccombere: celebrarla. La sua opera non dimostra nulla, celebra ogni cosa. Attraverso il dolore la sua architettura recupera la sensibilità della forma, la sua empatia.

Parole Chiave

John Hejduk — Celebrazione — Architettura e morte — Rappresentazione del dolore — Corporalità

La cultura del nostro tempo rimuove progressivamente il concetto di limite. Persino la morte, limite per eccellenza, un tempo acme della grande tradizione architettonica (piramidi, tholoi, mausolei, monumenti funebri, etc) è oggi ridotta a un intralcio, a qualcosa di scandaloso. Malattia degenerativa da curare con accanimento e da tenere nascosta con ipocrisia persino al moribondo, come ricorda la lunga agonia di *Ivan Il'ich*. La fine è sempre di più una questione altrui; spettacolarizzazione, o tanatologia. La medicalizzazione preventiva diviene la priorità di una società che aspira a eliminare il confronto con il limite, a divenire a-mortale (Illich 2009). Ma, di fatto, la rimozione è impossibile. Se infatti la tecnica oggi promette una progressiva eliminazione dei limiti umani, tuttavia dolore e morte sono inestirpabili. E quando l'architettura smette di riflettere su dolore e morte, assume la stessa natura automatica e procedurale della tecnica, alla quale è oggi delegata ogni autorità del progetto. Dispositivi normativi, di sicurezza che, come dice il nome stesso, *sine-cura*, ci esonerano, da ogni responsabilità. Finanche dalla vita stessa. Perché proprio attraverso la cura passa la nostra attenzione, il nostro esserci. Più tentiamo di cancellare il dolore, più si dilata in noia, neutralizza ogni differenza (Jünger 1997).

Se non siamo più in grado di accettare la nostra fine, come possiamo immaginare un'architettura che sia in grado di accogliere o rappresentare qualcosa che noi stessi rifiutiamo? L'emergente costruzione di aule del commiato e case funerarie proietta sulla morte un tentativo di rimozione. Non più una specifica tipologia architettonica, ma un'oscillazione tra il tipo abitativo e quello commerciale. Un ibrido che testimonia la distrazione, quasi l'imbarazzo alla base del concetto. Ambienti che sono il prolungamento di quello spazio clinico-asettico in cui la morte si è materialmente consumata.

Zone neutre, pensate più per minimizzare che per confortare. Quasi nell'estremo tentativo di anestetizzare il dolore in chi resta. Architettura anestetica per una società che deve ridurre la propria sensibilità, standardizzarla. Mentre proprio la morte è quel limite che ci umanizza. Se tentiamo di rimuoverla, se smettiamo di pensarla, finiamo soppressi, spazzati via alla stregua di oggetti, di cose (Paz 2013, pp. 44-49).

John Hejduk, a dispetto del suo tempo, rimette al centro della vita, e dell'opera, proprio la morte. Quale è sempre stata. Perché la nostra singolarità non può che iscriversi nel suo mistero. Hejduk, come un Virgilio del nostro tempo, ci accompagna proprio nell'abisso del dolore e della morte, svelandoci l'unico modo per non soccombere: celebrarli. Ostinatamente. La sua opera non dimostra nulla, celebra ogni cosa. Traduce nel progetto le parole di Rilke: «Dimmi qual è il tuo compito poeta? -Io celebro-. Ma il mostruoso e il terribile, come lo accetti, come lo sopporti? -Io celebro» (Cacciapaglia 1990, p. 183). Hejduk affida ai versi, forma liturgica della parola, la sua eredità teorica. Al loro metro, la scala dimensionale delle sue figure di progetto. All'architettura, il compito di risvegliare nella materia la distanza tra noi e il mondo, e il mistero. Morte apre la poesia n. 1, *Il Sonno di Adamo*¹ e chiude l'ultima, la n. 158, *Sentenze sulla Morte*². Marca gli estremi all'interno dei quali si muovono tutte le sue forme. Persefone, Euridice, Medusa, Ade, Cristo crocifisso e sua Madre, Santo Stefano lapidato, San Marco trafugato, Jan Palach arso e sua madre, gli uccelli di Braque, Marat nella vasca da bagno, etc. Le poesie riaccendono il tema della morte attraverso le diverse sfumature della forma. Le oltre cinquecento figure architettoniche tratteggiano altrettante modalità del limite, esperienza che si imprime nella forma e la ri-direziona. Per fare questo mette in atto un dispositivo inesplorato, lo sdoppiamento di ogni architettura in oggetto (il progetto in sé) e soggetto (l'emotività che lo anima). Alle 67 architetture di *Victims*, alle 68 di *Lancaster Hanover Mask*, alle 73 di *Berlin Night* corrispondono altrettante anime, ciascuna con un proprio genere, carattere, passato. Per esempio il *Physician*, soggetto dell'*Office Tower* (Hejduk, 1986, fig. arch. n. 19) rappresenta l'ossessione di non riuscire a distinguere all'interno del proprio corpo il peso del proprio cuore; il *Mechanist*, soggetto architettonico del progetto *Box Car Parts* (Hejduk 1986, fig. arch. n. 9), ha la vista sbiancata per sempre dallo shock della bomba atomica, etc. Ogni soggetto si pone in risonanza con gli altri, prolungandone i movimenti, dando vita a una continuità (una comunità) nella quale i limiti di ciascuno costruiscono il senso dell'opera, la sua particolare direzione, vocazione. Delle oltre cinquecento figure architettoniche, almeno una quarantina sono dedicate esplicitamente alla morte. Che è sempre doppia. Morte di chi se ne va, ma soprattutto morte di chi rimane a convivere con il dramma emotivo della perdita. Hejduk recupera nel nostro tempo la sensibilità di una tradizione architettonica che per secoli ha visto nel manufatto funebre la sola possibilità di fare architettura. Il progetto *Cemetery for the Mothers of the Children* (Hejduk 1997, p. 17) accoglie le madri che hanno perso i propri figli. Un cimitero realizzato per chi, seppure in vita, vive ogni giorno l'esperienza della morte. In *House of the Mother of the Suicide* (Hejduk 1997, p. 254) mostra come il corpo architettonico della madre del martire Jan Palach, sotto la pressione del dolore per la perdita, possa contrarsi al punto da divenire la tomba, il santuario vivente del figlio perso. La divaricazione degli aculei appuntiti: l'attimo incendiario del ragazzo. La fissità verticale degli aculei spuntati: il dolore inesauribile di sua madre. Anche nelle poesie risuona la stessa sensibilità, a fare della parola e del disegno

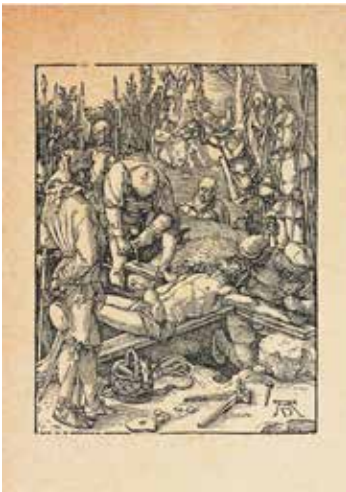
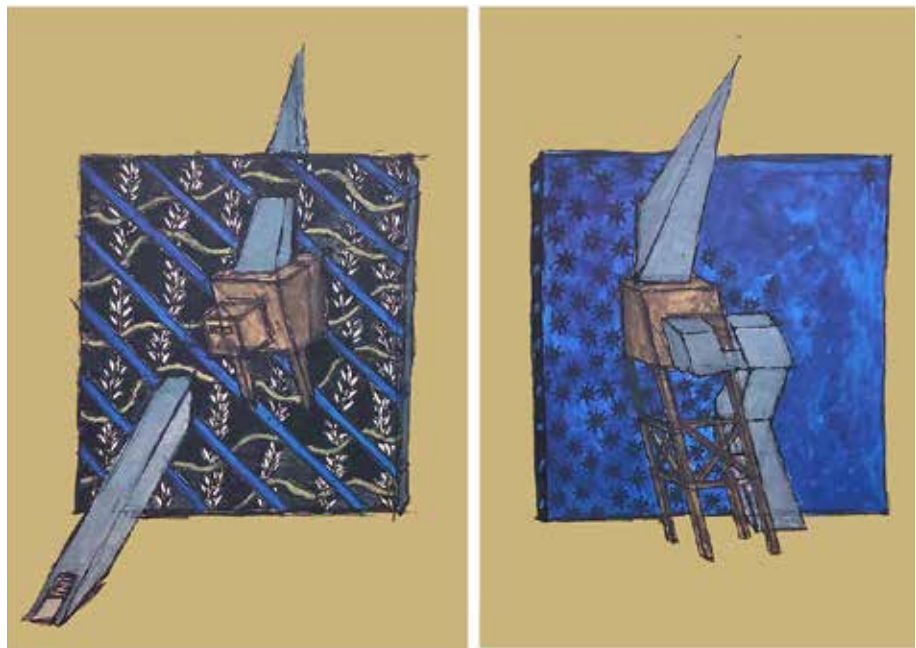
**Fig. 1**

John Hejduk, *Mask of Medusa*, 1985. Orfeo e Euridice in apertura alle 158 poesie. Medusa in chiusura. In mezzo: Persefone, Ade, Elettra, Cristo, San Marco, San Girolamo, Marat, il drago di Uccello, gli uccelli di Braque, etc. Tutte le diverse sfumature della forma. Ognuna incontra la sua propria morte, dove si nasconde la propria singolarità. Il mito è sempre stato una rielaborazione della morte. Mentre i miti di oggi la escludono. Incapaci di affrontarla, continuamente la rimuovono.

un unico progetto: «il vuoto / della tomba di Cristo / rifletteva il vuoto / del cuore di sua madre» (Rizzi, e Piscicella 2020, P. n. 68, vv. 1-4); «un turbamento scosse / sua Madre addormentata / il suo cuore si riempì di sangu» (ibidem, P. n. 20, vv. 31-33). Processioni funebri, crematori, tombe, cappelle, vie Crucis, cimiteri per i morti e per i vivi (Hejduk 1993, pp. 394-396), necropoli per le architetture mancate, etc. Perché la stessa aria che inaliamo ogni istante è la sommatoria di tutti i vivi e i morti dall'inizio dei tempi (Hejduk 1993 B.N. p. 18). Una sensibilità portata all'estremo e, allo stesso tempo, l'idea che solo la *societas*, il patto tra le generazioni, possa superare la morte garantendo una continuità. E qui appunto le comunità architettoniche di *Victims*, *Vladivostok*, *Berlin Night*, etc.

Riportare la morte al centro della riflessione significa allora tentare di recuperare la liturgia di una socialità più intima e profonda. Il progetto *Town for the new Orthodox*, una città di nuova fondazione per 18.000 abitanti pensata non lontana da Venezia, lavora esplicitamente a questo obiettivo. Nell'era della crescita illimitata, a-mortale, promossa dal mito della tecnica, questa città si auto-impone un limite temporale. La sua clessidra è il cimitero cittadino. Quando l'ultima delle 18.000 tombe verrà occupata, la città dovrà essere abbandonata. Un limite perentorio, la morte della città stessa. Tutta l'opera di Hejduk mette in atto uno sguardo obliquo rispetto al paradigma culturale dominante. *L'io celebro* (Hejduk 1990) fa collassare il concetto di tempo. Nell'epoca della costante assenza di tempo e dell'alienante accelerazione collettiva (Rosa 2015), la liturgia è la contrazione che sospende ogni cronologia. Supera l'assenza di tempo assumendo un tempo diverso, altrimenti misurato. Perché se l'illusione di una crescita illimitata produce individualità sempre più isolate, il limite è invece la contrazione che produce comunità. Anche in *Victims* il progetto assume una nuova temporalità, i 30 anni impiegati dai suoi alberi per crescere. Il tempo torna a essere scandito dalle generazioni, due cicli di 30 anni, il tempo medio di vita di un uomo. Questa circolarità risuona nella planimetria, inscritta all'interno del circuito dei binari di un trenino, come fosse all'interno di un fortino. Il passaggio periodico, circolare della locomotiva impone una nuova temporalità. L'orologio segna un'ora fissa, immobile. Accanto, la clessidra gira senza sosta. *Collapse of Time* infine, sancisce l'impossibilità di continuare a misurare il tempo secondo l'unità neutra, omogenea e illimitata dell'orologio, della cronologia. Ogni uomo contrae il tempo e lo spazio a modo suo. Limite, ma anche risorsa.

Le architetture di Hejduk fanno esperienza del dolore, condizione necessaria per il recupero della sensibilità della forma. *The sound of a book can only be heard internally* (Hejduk, 1995 *Architectures in Love**) la serie *Basic Elements* (Hejduk, 1995, A.F. pp. 138-145), le copertine stesse -fronte e retro- di *Architectures in Love* che corrispondono al progetto *Seville Structure* (Hejduk 1995 A.F. pp. 216-220), espongono architetture infilate da parte a parte, inermi, come l'anatomia del San Sebastiano del Mantegna. Verso la fine degli anni Novanta, Hejduk elabora un triplice programma sul tema della metafora del corpo trafitto: *Lines No Fire Could Burn* (poesia), *Sanctuaries* (pittura) e *Cathedral* (architettura). Tre dimensioni dello stesso progetto, che ha come denominatore comune la corporalità, in quanto nel corpo si raduna ogni esperienza, l'essenza della spiritualità. Il primo, *Lines No Fire Could Burn*, 1999 (74 poesie) rielabora il tema della Passione: le ferite inferte sul corpo di Cristo, le diverse intensità del dolore, il suo proiettarsi sul paesaggio esterno, fino allo spegnersi di tutti i colori alla sua morte. Nel secondo, *Sanctuaries*, 2003 (32 tavole), la Passione

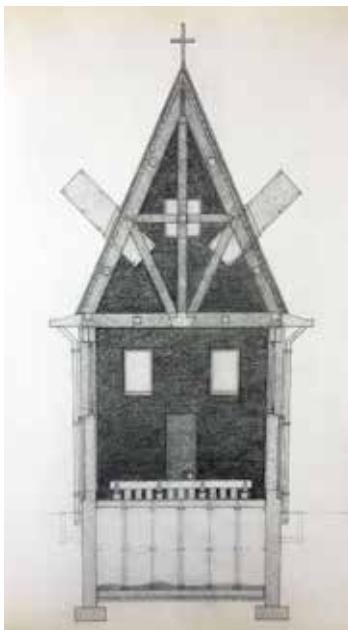
**Fig. 2**

Albrecht Dürer, *Cristo inchiodato alla croce*, 1511. Nascosto sotto lo pseudonimo di Dürer, Hejduk confessa: *La vita dell'architetto fu stravolta dallo studio delle incisioni di Dürer sulla vita di Cristo. La sua ricerca era concentrata sulle reliquie di Cristo: la croce di legno, la corona di spine, le vesti, i chiodi di ferro* (Berlin Night, in *Soundings*, p. 154).

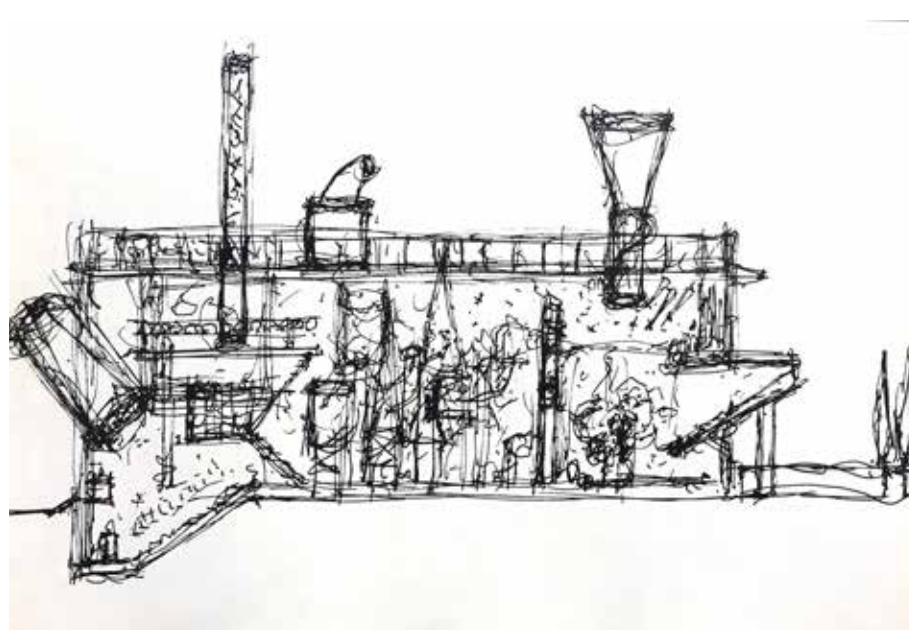
Fig. 3

John Hejduk, *Architectures in Love*, 1995. Copertina frontale, copertina di retro

diviene l'orizzonte fisso del mito, della storia. La struttura a U della scena, aperta verso l'alto, diviene il ricettacolo nel quale precipitano angeli, demoni, bestie. Qui è l'involucro a essere trafitto da saette e raggi luminosi. La metafora del supplizio si espande. Non è più solo la carne a essere martoriata, ma la scena stessa del mondo. Nel terzo, *Cathedral* (Hejduk 1997, pp. 140-159), l'ecclesia, metafora della vita, diviene il luogo in cui convergono tutti i soggetti architettonici del passato di Hejduk. Attratti con veemenza, s'incastano nelle pareti della cattedrale, forandole, ferendole. Come se il corpo materiale della cattedrale manifestasse una sua propria intima e arcaica sensibilità. Il tema del corpo trafitto traduce in architettura la necessità di riconoscere la presenza ineliminabile del male. La necessità di rappresentarlo, per non esserne drammaticamente sopraffatti. Ecco allora l'enfasi sul Crocifisso di *Christ Chapel* (Hejduk, 1997 pp. 188-209), dove l'azione di innalzamento della Croce è riaperta nella sua unità, quasi a generare una sub-Via Crucis interna all'atto di verticalizzazione del Crocifisso. Un po' come i progetti architettonici per $\frac{1}{4}$ House, $\frac{1}{2}$ House, $\frac{3}{4}$ House (Hejduk 1985, pp. 258-273), la *Christ Chapel* è una declinazione di questa apertura dell'unità chiusa dell'immagine. La geometria, anche qui, non svolge un ruolo meramente grafico, piuttosto serve a misurare i diversi coefficienti di intensità della scena, a registrare i gradi del dolore del corpo di Cristo. La Croce si alza muovendosi come un compasso. Tre posizioni: zero, quarantacinque, novanta gradi. Un rallentamento che è condizione necessaria per l'intensificazione della visione. Giunto alla verticalità «la sua visione si capovolse / per la prima volta / avvertì il peso / della propria anima» (Rizzi e Piscicella 2020, p. 285). Le posizioni della sua rotazione trafiggono il soffitto della cappella, producendo precisi punti di luce a illuminare il corpo martoriato. Una rinnovata liturgia del trapasso, che risuona anche nei tre progetti dedicati alla Via Crucis. *Journey I*, *Journey II*, *Journey III* (Hejduk 1997, pp. 226-253) riaprono infatti la riflessione sulla singolarità del dolore, sulla sua non trasferibilità. Tredici stazioni, luoghi della solitudine. In *Journey I* le tredici stanze si susseguono a grappolo come una lenta salita al Golgota; in *Journey III* si snodano lungo un percorso lineare dove le tredici scene sono rappresentate da altrettante opere medievali della Passione.

**Fig. 4**

John Hejduk, *Pewter Wings*, 1997. *Cathedral*. L'eccelesia di viene il luogo in cui convergono tutti i soggetti architettonici del passato di Hejduk. Attratti con veemenza, si incastrano nelle pareti della cattedrale, forandole, ferendole.

**Fig. 5**

John Hejduk, *Pewter Wings*, 1997. *Last Supper*. Nessuno è mai tornato nella sala dell'Ultima Cena dopo la Crocefissione.

Come fosse un segmento di pellicola filmica ritrovata. Hejduk propone all'osservatore un esercizio di concentrazione, di intensificazione della visione, affine al lavoro di Sant'Ignazio di Loyola. Nei versi delle sue poesie 4-77 (Rizzi e Piscella 2020) risuonano i versetti degli *Esercizi Spirituali*, uno sforzo oltre l'umano per visualizzare l'estremamente remoto, l'invisibile. Ma con dettagli di altissima precisione, come nel passo «I discepoli sollevarono la tovaglia bianca / gonfiandola sopra il tavolo / la stoffa fu tirata bene / poi abbassata / comprimendo l'aria tra il panno e il legno» (Rizzi e Piscella 2020, p. 275). Nella poesia n. 27 *Lo spazio rimanente*, Hejduk riesce persino a entrare nella sala dell'Ultima Cena dopo la sepoltura di Cristo. L'empatia è massima. La porta è sprangata. All'interno, la tavola è ancora apparecchiata. La tovaglia bianca, macchiata dal vino rosso dell'ultima cena, trasmuta nel lenzuolo del sudario di Cristo. Una tavola apparecchiata per il commiato. Un *Apparecchio alla morte* (Sant'Alfonso M. de' Liguori, 1993) che, come molte altre opere della grande tradizione cristiana, per secoli ha riconciliato la morte con la quotidianità, facendo della vita il tempo della sua preparazione. Precetti per incardinare un ritmo liturgico nella cronologia omogenea e anonima del tempo. Preghiere per spingere in profondità, nell'intimità, il senso di condivisione contro un male comune. La comunità. Proprio attraverso dolore e morte Hejduk risveglia nella forma la vita, il suo enigma. Celebra il miracolo dell'ordinarietà dell'umano, quella singolarità che passa proprio attraverso i suoi limiti, senza i quali si apre il deserto sconfinato e indistinguibile della tecnica. L'architettura è nata come forma liturgica della morte. Riattraversandola, può oggi rigenerare la sua struttura simbolica, il suo senso. Il limite è l'unica condizione in grado di impostare la liturgia dell'opera, la sua intensità.

*il libro è privo dei numeri di pagina

Note

¹ «In quel preciso momento / si illuminò / il corpo / dall'interno (l. vv. 1- 4) La pelle di Adamo era appesa / alla forma di Eva / quando Dio la liberò / da Adamo / Morte si precipitò all'interno / impedendone il collasso» (vv. 69- 75).

² «La morte aspetta vivendo nel nostro tempo» (158. v. 151). «L'altezza della porta di una casa è per l'ingresso dell'uomo; la larghezza della porta di una casa è per l'uscita dell'uomo. Una dimensione per la vita, l'altra per la morte» (158. v. 156). «Le parole del poeta sono incomprensibili per la morte» (158. v. 165). «Morte costruisce la sua città sottoterra» (158. v. 215). «La dimensione di Morte è una sola» (158. v. 232).

Bibliografia

- BENJAMIN, W. (2010) – *Aura e choc*. Adelphi Edizioni, Milano.
- BRUNO, G. (2000) – *De Vinculis in Genere in Opere Magiche*. Adelphi, Milano.
- CACCIAPAGLIA, G. (1995) – *Dimmi qual è il tuo compito* in R. M. Rilke. *Sonetti a Orfeo*. Studio Tesi, Pordenone.
- CALASSO, R. (2010) – *L'ardore*. Adelphi Edizioni, Milano.
- HEJDUK, J. (1985) – *Mask of Medusa*. Rizzoli, New York.
- HEJDUK, J. (1986) – *Victims*, Architectural Association, Londra.
- HEJDUK, J. (1990) – *Oslo Night*. Lezione alla Columbia University, New York.
- HEJDUK, J. (1992) – *The Lancaster/Hanover Masque*. Architectural Association, Londra.
- HEJDUK, J. (1993) – *Soundings*. Rizzoli International, New York.
- HEJDUK, J. (1993) – *Berlin Night*. Nai Editor, Rotterdam.
- HEJDUK, J. (1995) – *Adjusting Foundations*. Monacelli Press, New York.
- HEJDUK, J. (1995) – *Architectures in Love*, Rizzoli International, New York.
- HEJDUK, J. (1997) – *Pewter Wings, Golden Horns, Stone Veil*. Monacelli Press, New York.
- HEJDUK, J. (1998) – *Such places as memory*. Monacelli Press, New York.
- HEJDUK, J. (1999) – *Lines no fire could burn*. Monacelli Press, New York.
- HEJDUK, J. (2002) – *Sanctuaries*. Whitney Museum, New York.
- HUGO, V. (1998) – *William Shakespeare*. Aktis Editrice, Piombino.
- ILLICH, I. (2009) – *La perdita dei sensi*. Editrice Fiorentina, Firenze.
- ILLICH, I. (2013) – *La convivialità*. Il Castello Edizioni, Milano.
- JÜNGER, E. (1997) – *Sul dolore*, in *Foglie e pietre*. Adelphi, Milano.
- LIGUORI, S. A. (1995) – *Apparecchio alla morte*. Gribaudi, Milano.
- LOYOLA, S. I. (2015) – *Esercizi spirituali*. Apostolato della preghiera Ed, Bergamo.
- MELVILLE, H. (1991) – *Barthleby lo scrivano*. Feltrinelli, Milano.
- PAZ, O. (2013) – *Il labirinto della solitudine*. Abscondita, Milano.
- RIZZI, R., PISCIELLA, S. (2020) – *John Hejduk. Bronx. Manuale in versi*. Mimesis Edizioni, Milano.
- RODIN, A. (2017) – *Le Cattedrali di Francia*. Castelveccchi, Roma.
- ROSA, H. (2015) – *Accelerazione e alienazione*. Einaudi, Torino.
- SIASCIA, L. (1998) – *La medicalizzazione della vita* in *Cruciverba*. Adelphi, Milano.
- TOLSTOJ, L. (2014) – *Ivan Il'ich*. Feltrinelli, Milano.

Susanna Piscicella, svolge attività di ricerca presso l'università IUAV di Venezia. Ha avuto contratti nelle università: Unipr di Parma, Hcu di Amburgo, Puc di Santiago del Cile. Ultimi libri: R. Rizzi e S. Piscicella, *John Hejduk. Bronx. Manuale in versi*, Mimesis Edizioni, 2020; S. Piscicella, *Peter Eisenman. Gher-Ghar*, Mimesis Edizioni, 2018.

Ildebrando Clemente
L'altro montaggio.
Architettura come epifania del mondo

Autore: *Laura Scala*
 Titolo: *Teatro e scena urbana*
 Sottotitolo: *Ricerche e sperimentazioni spaziali dell'Avanguardia russa*
 Lingua: *Italiano*
 Editore: *LetteraVentidue, Siracusa*
 Caratteristiche: *formato 19,5x24,5 cm, 272 pagine, brossura, colori*
 ISBN: *978-8862424974*
 Anno: *2021*



Teatro e scena urbana, Ricerche e sperimentazioni spaziali dell'Avanguardia russa è il titolo del bel libro che Laura Scala ha condensato al termine del suo percorso di ricerca al dottorato in composizione architettonica dello Iuav di Venezia. Lungo il suo percorso di studi Laura Scala ha avuto la fortuna di confrontarsi e discutere temi e questioni compositive inerenti alla propria ricerca con Luciano Semerani e Antonella Gallo, che hanno rispettivamente scritto due importanti testi introduttivi al volume. Altrettanto rilevante è la traduzione, in appendice al libro, degli *Elementi della composizione architettonico-spaziale* di Vladimir Krinskij, Ivan Lamcov e Michail Turkus, prima edizione del 1934. Un testo fondamentale per comprendere la didattica del Vchutemas, l'Istituto superiore d'arte di Stato russo con i suoi Laboratori di arte-tecnica, che operò a Mosca tra il 1920 e il 1930.

Il libro è articolato in due parti principali, un breve capitolo conclusivo e un'aggiunta alla fine del libro in cui è presente, come accennato, la traduzione degli *Elementi della composizione architettonico-spaziale*.

La prima parte, in cui è presente una lettura della *sintassi dello spazio scenico*, è dedicata essenzialmente all'analisi delle scenografie di due opere teatrali dell'Avanguardia russa: *La Vittoria sul sole* e *Le Cocu Magnifique*. *Pobeda nad solncem (La Vittoria sul sole)* è un vero e proprio capolavoro teatrale, messo in scena per la prima volta a San Pietroburgo nel 1913 e frutto della collaborazione tra Michail Matjušin, che compose la musica, Aleksej Kručënych che scrisse il testo e Kazimir Malevič che disegnò le scene e i costumi. Di *Le Cocu Magnifique (Il magnifico cornuto)*, opera scritta da Fernand Crommelynck nel 1921 e andata in scena a Mosca nel 1922, vengono analizzati i disegni e le scenografie di Ljubov Sergeevna Popova.

La seconda parte, sulla *sintassi dello spazio architettonico e urbano* affronta, invece, l'interpretazione dello spazio urbano come teatro quotidiano della percezione e potenza rivelatrice della condizione umana. Questo discorso si arricchisce anche attraverso l'analisi del progetto per il *Palazzo del lavoro* dei fratelli Leonid, Viktor, e Aleksandr Vesnin del 1922-23.

Ora, come sottintende il titolo, la mossa di partenza dell'autrice ci spinge direttamente al nucleo essenziale del libro: il rapporto, per nulla scontato, tra teatro e architettura. Cosa ci dicono le pagine di questo libro su tale rap-

porto a partire dall'Avanguardia russa? Ci dicono innanzitutto che esiste l'*esperienza artistica* e che tale esperienza è ciò che ci rende autentici, autentici in ciò che siano, in ciò che facciamo. Ribadiscono, soprattutto, che l'*esperienza artistica* definisce l'orizzonte di senso del fare dell'architetto al di là e prima che la soddisfazione dei bisogni dispieghi la sua banale spietatezza e soffochi il desiderio di trascendere il mondo delle necessità in mondo espressivo, in un nuovo mondo d'idee e di passioni.

Frammenti e riconfigurazione di un mondo nuovo s'intitola, non a caso, l'ultimo capitolo del libro. Capitolo in cui *costruttivismo*, *cubofuturismo* e *suprematismo* sono messi a confronto con esperienze e sperimentazioni dell'architettura contemporanea. Come sempre tornano le influenze e i richiami tra il vecchio e il nuovo, tra l'antico e l'attuale. «Personaggi» anche quest'ultimi – l'antico, il nuovo – sempre in balia di procurarci uno slittamento dell'esperienza la cui prima caratteristica ci obbliga a tenere in maggiore considerazione il rapporto tra linguaggio e immaginario e di conseguenza, come emerge dalla lettura di questo libro, ci impegna a tenere in maggiore considerazione il tormento e la ricerca di essere veri, la speranza di restare liberi e il desiderio di ogni coscienza di rendersi visibile a sé e agli altri.

Teatro e scena urbana ci parla, attraverso le opere citate, di tecniche e modi compositivi con i quali noi possiamo immaginare e mettere in scena – prima di mettere in opera – un nuovo mondo che è allo stesso tempo anche antico, e che tuttavia, per essere così paradossale, esige un progressivo cambiamento della nostra coscienza. Il rapporto tra teatro e architettura c'insegna, dunque, o ci potrebbe insegnare seguendo le argomentazioni del libro, un cambiamento di livello d'*essere*.

L'endiadi teatro/architettura, come viene sviluppata da Laura Scala, ci indica, infatti, che tra *corpo* e *spazio* è facile che sussistano e si sviluppino rapporti ingannevoli o fantasmagorici, così come accade nella vita di tutti i giorni, prim'ancora che a teatro, ma soprattutto ci racconta che esiste, per contrasto, la possibilità concreta e autentica di concepire ciò che siamo, ciò che facciamo, in maniera poetica. Come noto l'Avanguardia ci ha abituato a pensare un mondo nuovo come il risultato di una *rivoluzione*, come l'esito del sovvertimento degli antichi ruoli e delle vecchie convinzioni. Anche se sappiamo, in realtà, che il rovesciamento delle consuetudini è da sempre presente nella cultura occidentale, testimoniata dalla tradizionale figura utopica del «mondo alla rovescia». Il mito del «mondo alla rovescia», come ha mostrato Michail Bachtin, esprime l'aspirazione profonda a ri-fare il mondo per assegnargli un senso nuovo e un rigenerato ordinamento. Un mondo prefigurato in cui il povero fa l'elemosina al ricco, il santo diventa un peccatore, i pesci volano e la pecora tosa il pastore. Un mondo così concepito possiamo metterlo in immagine, e a partire da questa nuova immagine possiamo auspicare un reale sovvertimento delle ingiustizie e un'autentica rivoluzione sociale.

Il tema del «mondo alla rovescia» occupa solo un piccolo paragrafo del libro ma probabilmente rappresenta l'autentico «sottosuolo» delle interpretazioni sviluppate da Laura Scala. Sinteticamente possiamo ricordare che il sovvertimento più grande e angoscioso che l'Avanguardia russa abbia pensato è quello della disfatta del tempo. La morte del tempo: l'attimo apocalittico. Dopo un nuovo mondo. Un mondo nuovo salvifico e di rigenerazione della condizione umana e della sua espressività. Tuttavia è importante rilevare, come fa l'autrice, che il distruggere è necessario al costruire, e che, come ha scritto Nietzsche, la forza cosmica della vita si esprime in «

un nascere e un perire, un costruire e un distruggere, che siano privi di ogni imputabilità morale e si svolgano in un'innocenza eternamente uguale – e soprattutto – si ritrovano in questo mondo solo attraverso il giuoco dell'artista e del fanciullo». Per *mettere a morte* il vecchio ordine presente con la sua tirannia dei dati di fatto e per ritrovare l'emozione originaria dell'esserci bisogna, come c'insegna il teatro, giocare come un'artista, come un fanciullo. Questo c'insegna il teatro, questo ribadisce l'autrice con il suo invito a riconsiderare l'*esperienza artistica*, l'esperienza della finzione scenografica, come consustanziali al destino dell'architettura.

Ora le argomentazioni di Laura Scala suscitano alcune domande estreme. Arriverà un giorno in cui anche il teatro verrà distrutto e superato? Arriverà un giorno in cui anche il teatro morirà? No! Non credo. Il teatro non morirà mai. Certamente come ogni cosa anche il teatro stesso può morire nella finzione per risorgere nella realtà come mondo nuovo. Forse un giorno, chissà, morirà il cinema, oppure se non morirà sarà qualcosa di diverso rispetto al cinema che conosciamo oggi e sicuramente qualcosa di profondamente differente rispetto al cinema degli inizi. Ma il teatro no, non credo che il teatro morirà fin tanto che l'uomo, ahimè, sarà coinvolto in sciagure, cadrà in disgrazia, soffrirà, odierà oppure amerà se stesso e gli altri. Forse il cinema morirà perché è essenzialmente un'arte tecnologica, è principalmente una *téchne*. E le tecnologie, come sappiamo, cambiano, cambiano velocemente e radicalmente. Il teatro non morirà mai perché alla fine richiede poca *téchne*, c'è bisogno di poco per fare teatro: un luogo, un preciso momento, una sedia oppure un panno qualsiasi, una vicenda o un mito in cui letteralmente *cadere dentro*, conflitti o gelosie, il desiderio di giustizia, un morto e tanti, tantissimi perché, e soprattutto un'interminabile desiderio di libertà. Gli uomini amano il teatro anche inconsciamente. Il teatro è una cosa molto antica e molto importante, forse anche troppo importante per essere, come dire, oggetto di definitiva sparizione. Questo perché in fondo ogni volta che l'uomo sente il bisogno di interrogare se stesso, le sue azioni e le sue realizzazioni, vede se stesso proiettato in un altro, immagina il suo vissuto nel vissuto di un altro. Sempre l'uomo vede se stesso, vede l'uomo che era, vede l'uomo che è, nel momento in cui si vede rappresentato. E così inizia a dire, inizia a pensare: io sono come quello lì? Io faccio come quello lì? E questo pensare, questo fare che «io desidero» è sempre un fare e pensare estremo e decisivo. Un fare e pensare un mondo nuovo e auspicabilmente più giusto. Un fare e pensare la libertà. E l'architettura? È in pericolo l'architettura? Morirà l'architettura? Ci possiamo consolare pensando che se non può morire il teatro allora non morirà l'architettura. Anche se la diversa importanza che l'aspetto tecnico gioca nella costruzione dell'architettura è sicuramente più grande e intenso di quello necessario alla realizzazione di una pièce teatrale. Dunque ancora una volta chiediamoci, come suggerisce questo volume: un'architettura che si affida esclusivamente alla *téchne*, e occulta la sua *archè*, la sua potenza originaria, è destinata prima o poi a soccombere?

Ho accennato al fatto che per fare teatro ci vuole poco, ma questo poco è realmente vitale, come viene sottolineato da Laura Scala, perché riesce ad animare proprio quella potenza originaria in grado di colpire con forza la realtà colma d'indolenza e di apatia in cui l'uomo gesticola e armeggia senza *pathos*. Questa potenza originaria è l'emozione. C'è un'emozione all'inizio del pensiero, all'inizio del fare che testimonia la verità di quello che andiamo facendo, la verità delle nostre esperienze. Spesso questa emozione, per certi versi *sottile* e impalpabile, è chiamata *thauma*, una

potenza originaria, qualcosa di pre-oggettivo, di pre-rappresentativo. Il suprematismo di Kazimir Malevič si è spinto dentro i segreti del reale fino a raggiungere il pre-oggettivo, per cogliere proprio l'emozione fondativa e simbolica che costruisce/distrugge un mondo nuovo. È noto che Malevič, nei suoi testi di carattere speculativo, fa continuo riferimento alla dimensione dell'emozione. E l'opera dell'artista russo gioca un ruolo importante nelle argomentazioni di Laura Scala.

Ma l'autrice ci racconta anche, con grande semplicità e chiarezza, della potenza del montaggio. Un tema importante per le Avanguardie russe. E il senso che il montaggio assume nelle sue interpretazioni si spinge così in profondità fino a voler mostrare la «sorgente emotiva» che presiede la nascita delle forme: la lotta; la lotta delle immagini tra loro. Nel montaggio, quasi inconsapevolmente, noi viviamo per la prima volta la lotta delle immagini tra loro. E a questa lotta noi siamo chiamati a dare un senso, prima di tutto un senso compositivo. Con il montaggio viene riattivata nella nostra coscienza, come se fosse per la prima volta, un'esperienza originaria cosicché avvertiamo un'emozione che scaturisce dal contrasto tra le forme e gli eventi in cui le forme appaiono, prim'ancora che dalle forme stesse.

In questa lotta delle immagini tra loro c'è anche la lotta dell'*architettura-come-teatro* e del *teatro-come-scena urbana*. Due immagini che allo stesso tempo si attraggono e confliggono poiché non riescono da subito a coincidere e ancorarsi alla realtà secondo l'ordine del sensibile. Ed è proprio l'ordine del sensibile – del sensibile alogico, della pittura suprematista o del linguaggio *zaum*, il linguaggio asemantico trans-mentale e trans-razionale dei futuristi russi – che ci consente, secondo Laura Scala, di porre una consapevole distanza dai rigidi schemi del *logos* nella direzione dell'*esperienza artistica*. Esperienza che abbiamo indicato, sulla scorta delle pagine di questo libro, come necessaria al cambiamento di livello d'*essere*. Un incremento d'*essere* presente, come rileva l'autrice, anche tra i postulati teosofici del *Tertium Organum* di Piotr Demianovich Ouspenskij. Dopotutto il mondo che vediamo non è altro che il riflesso del nostro modo di essere, cioè del nostro modo di pensare. E questo modo di pensare, come ha scritto Ouspenskij, esige per migliorarsi un *lavoro su di sé*. Il *lavoro su di sé*, preludio essenziale alla messa in scena del desiderio di migliorare questo nostro mondo, chiede di essere ribadito con passione, con forza argomentativa e analitica, così come viene raccontato nelle pagine di questo libro.

Per migliorare questo nostro mondo, come ha scritto Luciano Semerani nell'introduzione al libro attingendo al simbolismo della Kabbalah, è necessario «realizzare sé stessi». In conclusione vorrei ricordare l'*incipit* con cui, proprio Semerani, apre il volume: questo libro «per tutto quello che mostra, darà la stessa gioia e felicità come quando si incontra un vecchio amico». Sicuramente, possiamo aggiungere, darà una gioia grandissima, come l'affermazione di una emozione inattesa, tutte le volte che ci aiuterà a ricordare un Amico o un Maestro come Luciano Semerani.

Curatori: Anna Maritano, Francesco Saverio Fera
 Titolo: Marino Narpozzi. *Conversazioni in-disciplinate*
 Lingua: Italiano
 Editore: Aión, Firenze
 Caratteristiche: 24x17 cm, 152 pagine, broccatura, bianco e nero
 ISBN: 978-88-98262-78-64
 Anno: 2019



Marino Narpozzi è un architetto colto e originale, vigile e sopraffino. Sicuramente merito di questo suo “atteggiamento intellettuale” proviene da quell’universo rossiano di cui ha fatto parte, per tanti anni, come allievo e collaboratore del grande Maestro ma anche e soprattutto di un rapporto inscindibile tra l’attività di ricerca, l’insegnamento e il progetto. Leggere i suoi saggi, sapientemente raccolti e riorganizzati dai curatori, Anna Maritano e Francesco Saverio Fera, nel libro *Marino Narpozzi. Conversazioni in-disciplinate* è come entrare nel mondo intimo di uno studioso, fatto da un universo di libri, addentrandosi in una ricerca che interroga gli aspetti più reconditi della disciplina, i legami e le costanti, «ma anche delle contraddizioni epistemologiche e fondative del fare architettura».

Narpozzi, scrivono i curatori del volume, «a suo modo è un collezionista di libri, collezionista non sistematico», questo si intuisce soffermandosi sulle citazioni e sulle note presenti in questo libro, e aggiungono, che la sua collezione è «una biblioteca di frammenti e di memoria fatta per la costruzione di un originale percorso intellettuale».

Questi molteplici scritti di Narpozzi, organizzati come “somma di parti distinte”, sono elaborati in un ampio arco temporale, scritti fra l’Italia e la Francia, dove Narpozzi ha insegnato e lavorato, e traggono origine da riflessioni universitarie, studi e ricerche condotte tra Venezia, Parigi, Nantes e Genova, “molteplici mondi diversi” organizzati in ordine non cronologico ma per tematiche che hanno contraddistinto alcune delle ricerche dell’autore nel corso della sua vita di progettista ma soprattutto di accademico militante. Pensieri che, come sottolineano i curatori, «non sono mai netti ma precisati tramite la rappresentazione della complessità del reale», da un mondo di riferimenti, anche visivi non solo bibliografici, visti nella loro interezza e riassumibili in queste due parole, molto care alla generazione dell’autore e soprattutto alla generazione di maestri da cui proviene: “progetto” e “conoscenza”. Queste due parole riassumono il contenuto di questo libro, assieme a “composizione” che, non casualmente, ritorna costantemente nei vari scritti. La composizione, che attraverso il disegno dell’architetto, diventa «una lingua comune alle arti così dette sorelle – che ha il compito di – rendere visibile il nucleo emozionale che dà sostanza all’opera» perché, sostiene sempre l’autore, è nello sforzo «di rappresentare i movimenti dell’animo – che essa stessa – tende a coincidere con l’idea, il concetto che sta alla base di ogni narrazione».

Poi vi è la questione tipologica, che ci interessa «nella sua capacità in quanto strumento classificatorio dell'architettura, di rendere possibile l'approfondimento del concetto di forma architettonica e di far risaltare l'emergenza di alcune forme tipiche», ma anche la critica del progetto di architettura e, soprattutto, tema forse più caro a Narpozzi, l'insegnamento della disciplina. Proprio di quest'ultimo aspetto, balza all'occhio in questi scritti, il costante rimando all'insegnamento, che dimostra il legame continuo dell'autore con la scuola e la ricerca. L'insegnamento, che entra in una profonda crisi se diventa pura tecnica, perché «non ha più niente a che vedere con il pensiero» e «perde di ogni efficacia», parole sacrosante, che si oppongono a quel «pragmatismo elevato a sistema» dove «l'intenzione non è più insegnare una conoscenza, bensì inculcare una tecnica». Parole che oggi hanno un peso sempre maggiore, perché oramai viviamo in un'epoca troppo dipendente da quella «cultura del puro esistente» dove «tutto ciò che accade è bene in quanto accade e questo è stato preso per verità estetica, producendo immagini prive di profondità». La vera immagine è conoscenza e per sognare, non si devono chiudere gli occhi, si deve leggere, scriveva Foucault nella sua prefazione al libro *La tentazione di Sant'Antonio* di Flaubert che, non casualmente, compare in una breve nota bibliografia, riportata in fondo al saggio introduttivo dell'autore intitolato *Il mio guardaroba* e dalla quale è stato preso in prestito il titolo *Un "fantastico" da biblioteca (Un "Fantastique" de bibliothèque)* per questa recensione.

Ma cosa ci fa capire questo libro? La necessità costante per un architetto di non abbandonare mai e continuare costantemente l'approfondimento di quel filo del discorso sulla disciplina e l'esigenza di riportare sempre queste riflessioni all'attualità, interrogandosi sull'oggi attraverso un tentativo di interpretazione e messa in discussione della contemporaneità, dei suoi limiti e delle sue derive, «interrogandosi sul senso proprio dell'operare» e rifiutando quella parcellizzazione disciplinare che, come afferma l'autore, «non significa rinunciare alla possibilità di una teoria dell'architettura, significa solo ammettere l'impossibilità di definire principi, regole astratte e metastoriche. L'errore sta proprio nel descrivere delle genealogie lineari degli stessi concetti teorici, come se le parole avessero conservato il loro senso e le idee la loro logica».

Infine, alcune parole anche sulle immagini raccolte e sapientemente selezionate in questo libro. La scelta dei curatori è quella di pubblicare due progetti di Narpozzi, la Casa dell'Elba e il Teatro di Martigues, per mostrare, scrivono, «l'intreccio della ricerca di Narpozzi sull'architettura, così da trasformare le opere in parole scritte di "pietra"». Scelta significativa nella costruzione di questo volume, perché è attraverso l'opera costruita che avviene la verifica della sua formulazione intellettuale, in cui gli aspetti compositivi ed espressivi giungono a compimento instaurando quel dialogo necessario e senza tempo con il luogo che, nelle architetture di Narpozzi, non è mai inteso in maniera «astratta» o «puramente concettuale».

