

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

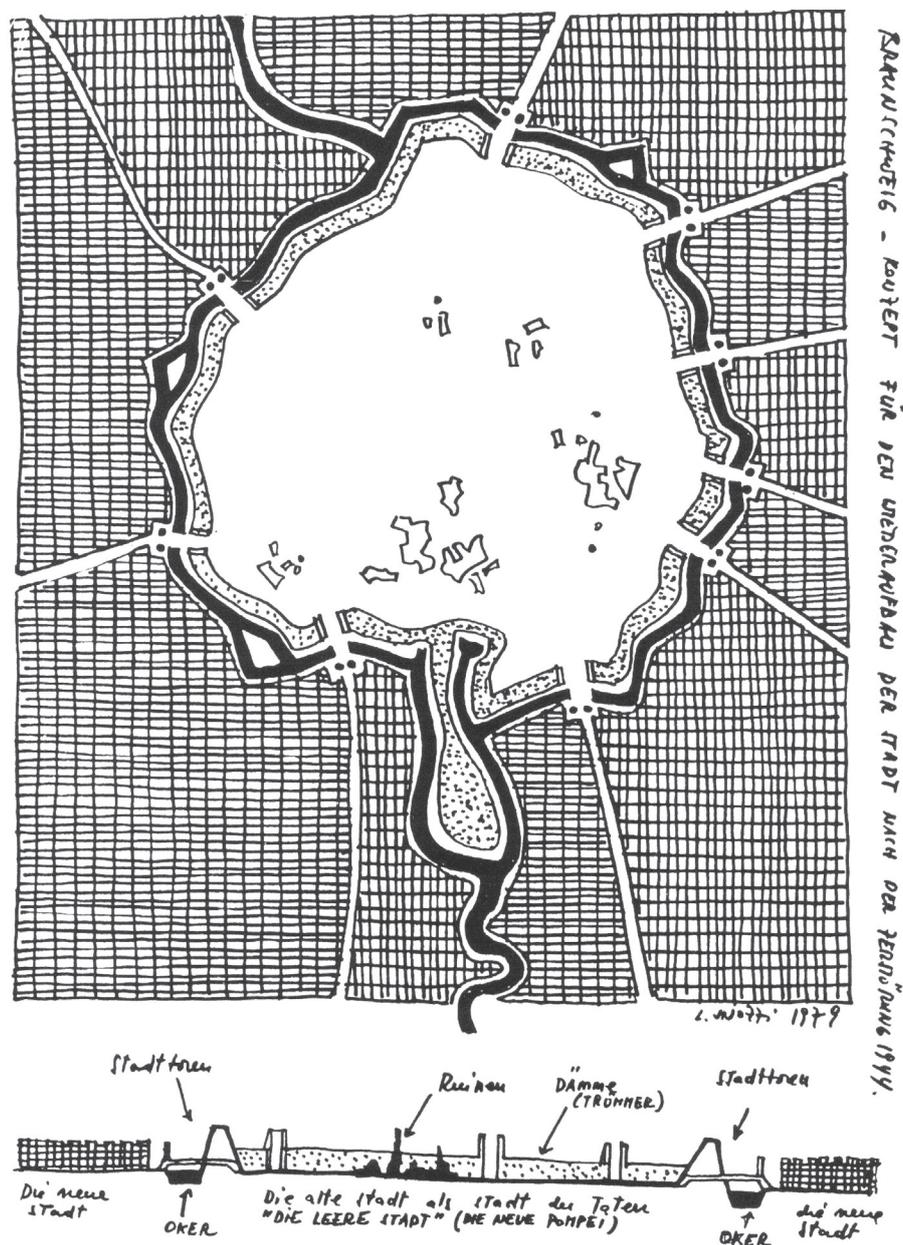


Fig. 1

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



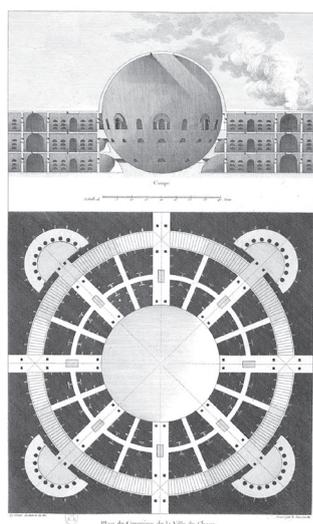
Fig. 3
Alberto Burri, *Grande Cretto Gi-bellina*, vista aerea

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 moeurs 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.

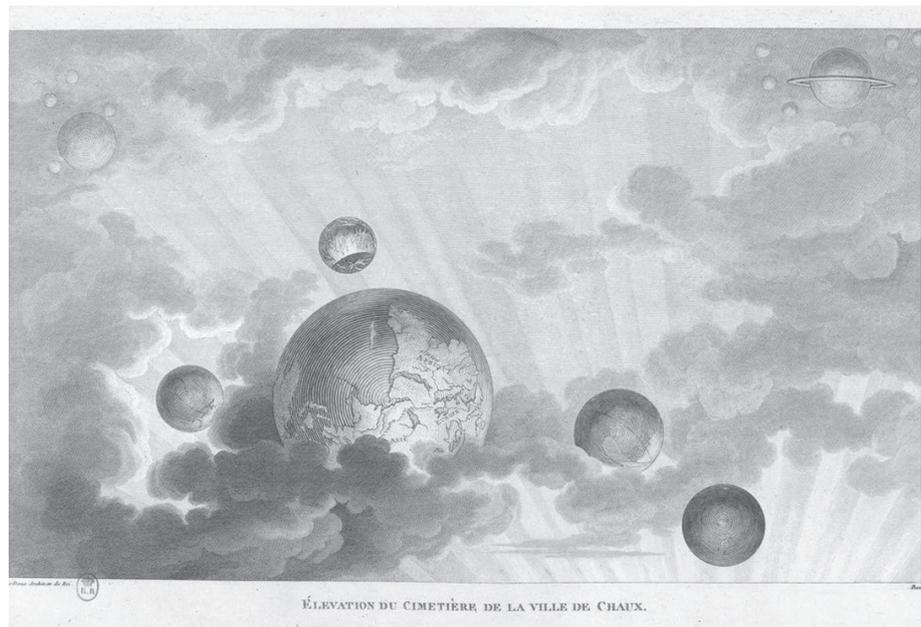
Allo stesso tempo, però, la proposta di Snozzi riconosce il lutto della città storica e ne celebra il rito di passaggio, proiettando l'invenzione progettuale verso il futuro. Intorno al vuoto, con spirito ingegneristico, costruisce una colossale opera di sostruzione, concepita come una diga che separa 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 multiscalaro 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 moeurs 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 articolarla 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 occidentale, 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 concettuale, 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 limitazione 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, evidenziare 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’instinguibilità 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 diverse versioni che vengono ideate per il celebre rito pagano – sacrificale, propiziatorio 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 Settentrionale-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.
- STRAVINSKIJ 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. Leric di Stoccolma.