

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.

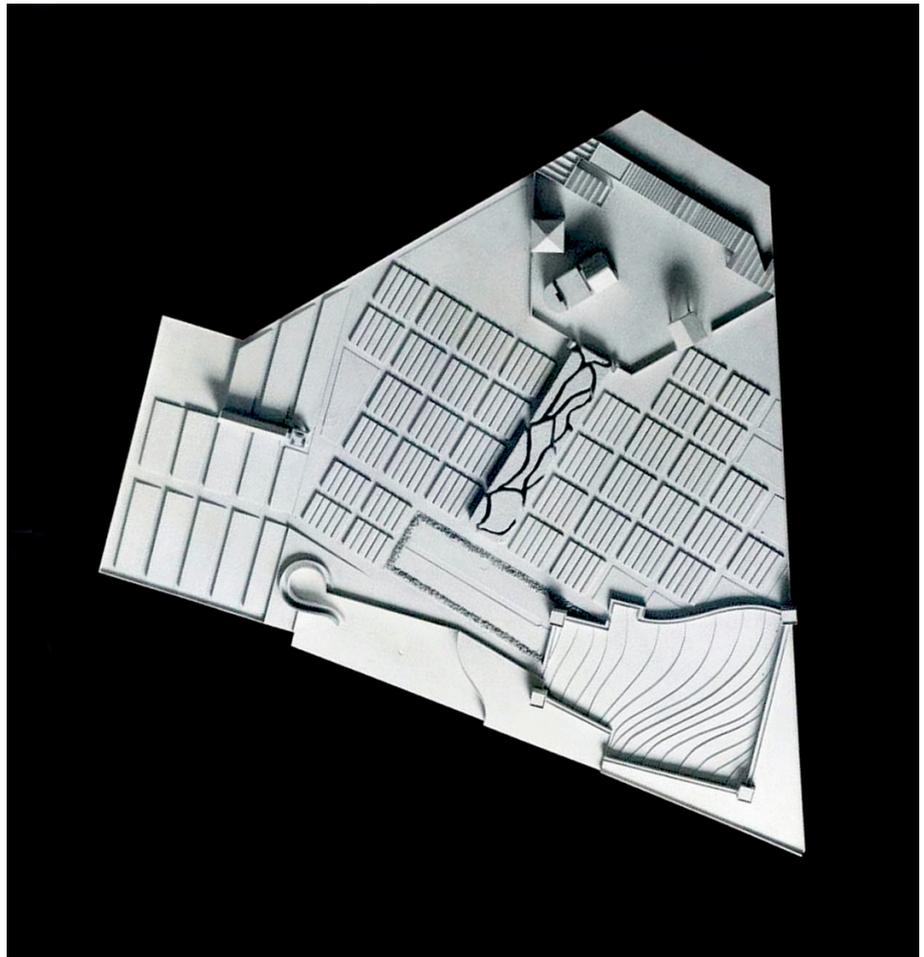


Fig. 1
Progetto del nuovo cimitero di Pesaro, modello.

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

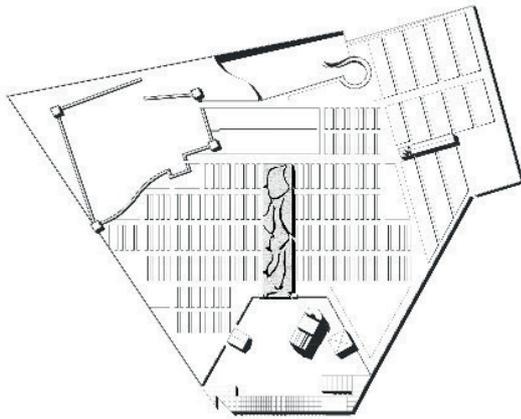


Fig. 2
Progetto del nuovo cimitero di Pesaro, planimetria.

predisposte le aree per le tombe di aristocratici e benestanti con le loro capelle private. Sul lato opposto, a est, è invece adagiata la *città dei poveri*, con sepolture sotterranee. 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 Eloquente*, 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'*identità* soggettiva e oggettiva che la ragione occidentale ha chiamato *Io*

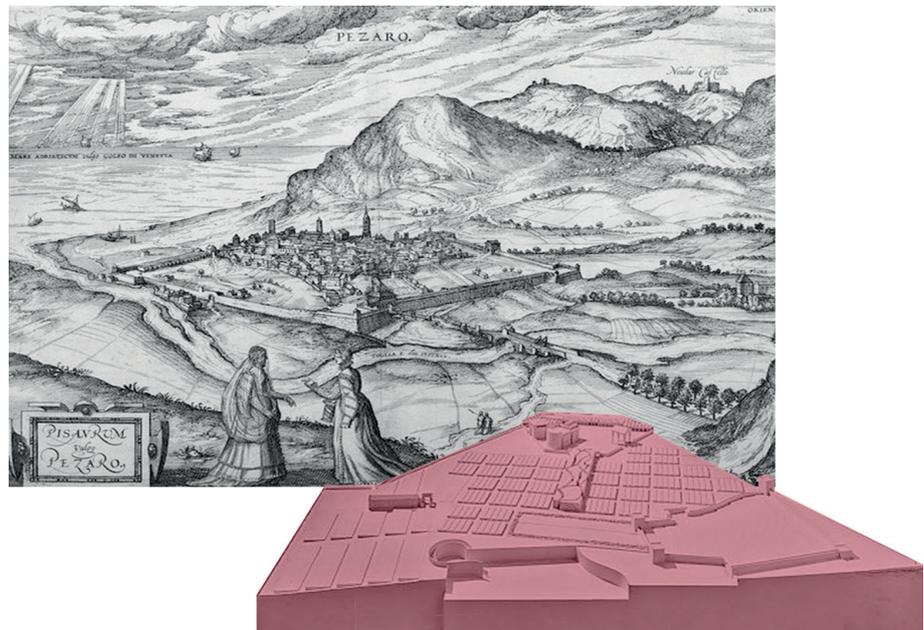


Fig. 4
Progetto del nuovo cimitero di Pesaro, modello.

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 Lee (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.