DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n57-2021/708

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 urbana[2]. 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].

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n57-2021/708

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 gañamos 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 (iniziatico?, 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 Asplund[6], 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 giardino[7] 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

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n57-2021/708

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 consunzione 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 (Pinòs 2009, p. 79) di Miralles non si nutre solo di riferimenti architettonici o figurativi, attinge anche alla letteratura artistica. Le tombe scoperchiate 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.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n57-2021/708

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, debitrici 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

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n57-2021/708

Fig. 4
Juan de Valdés Leal, Finis Gloriae Mundi, dal ciclo Jeroglificos 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 cementerio[11].

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 «filosofía 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.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n57-2021/708

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 construccíon de un nuevo parque-cementerio municipal convocado por el Ayuntamento 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 izquerda 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.

ZABALBEASCOA A. (1996) – *Igualada Cemetery. Enric Miralles and Carme Pinòs*. 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.