

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 Zojs, 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

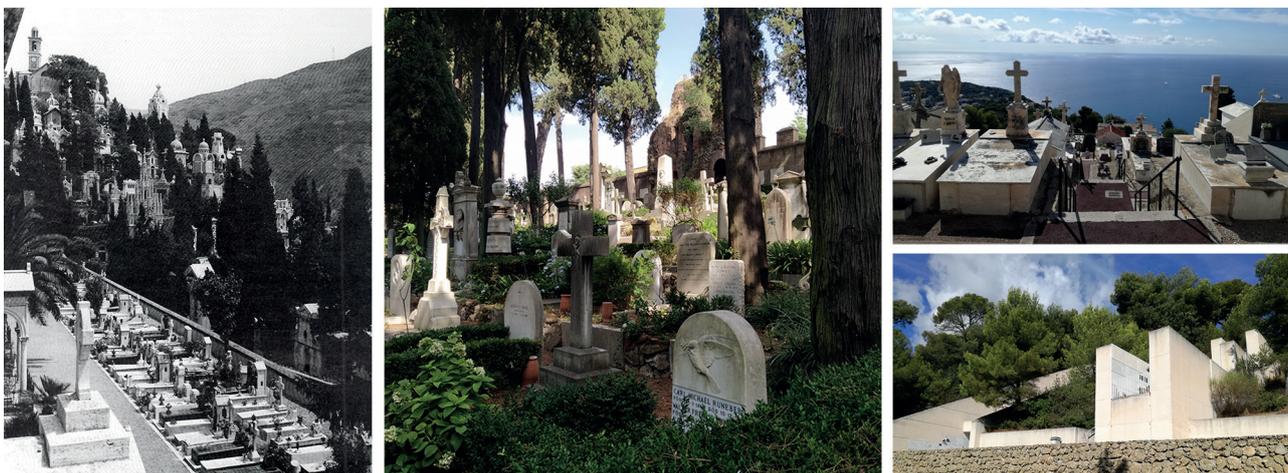
La relazione tra forme primigenie dell'architettura (e dell'arte) e l'«aspirazione dell'uomo a mettersi in contatto con le forze soprannaturali per poter conoscere il futuro» (Giedion 1969, p. 7) è la chiave di lettura scelta da Sigfried Giedion per ripercorrerne le origini alla ricerca di un «eterno 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.

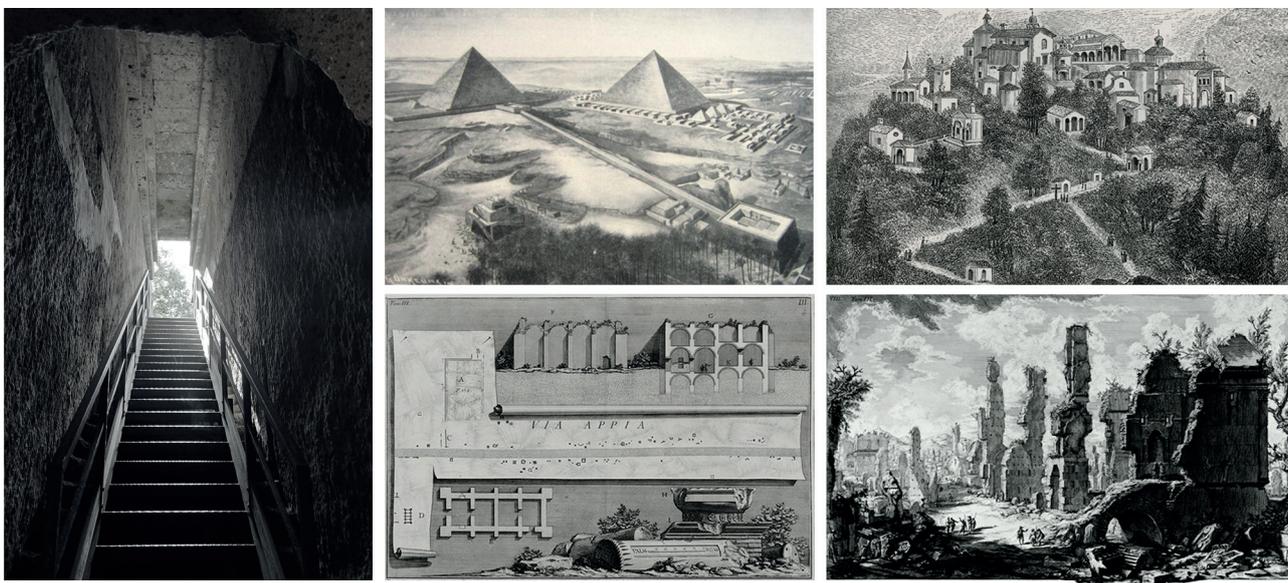




Fig. 5
Necropoli di Cerveteri. Fotografia di Claudia Pirina.

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).

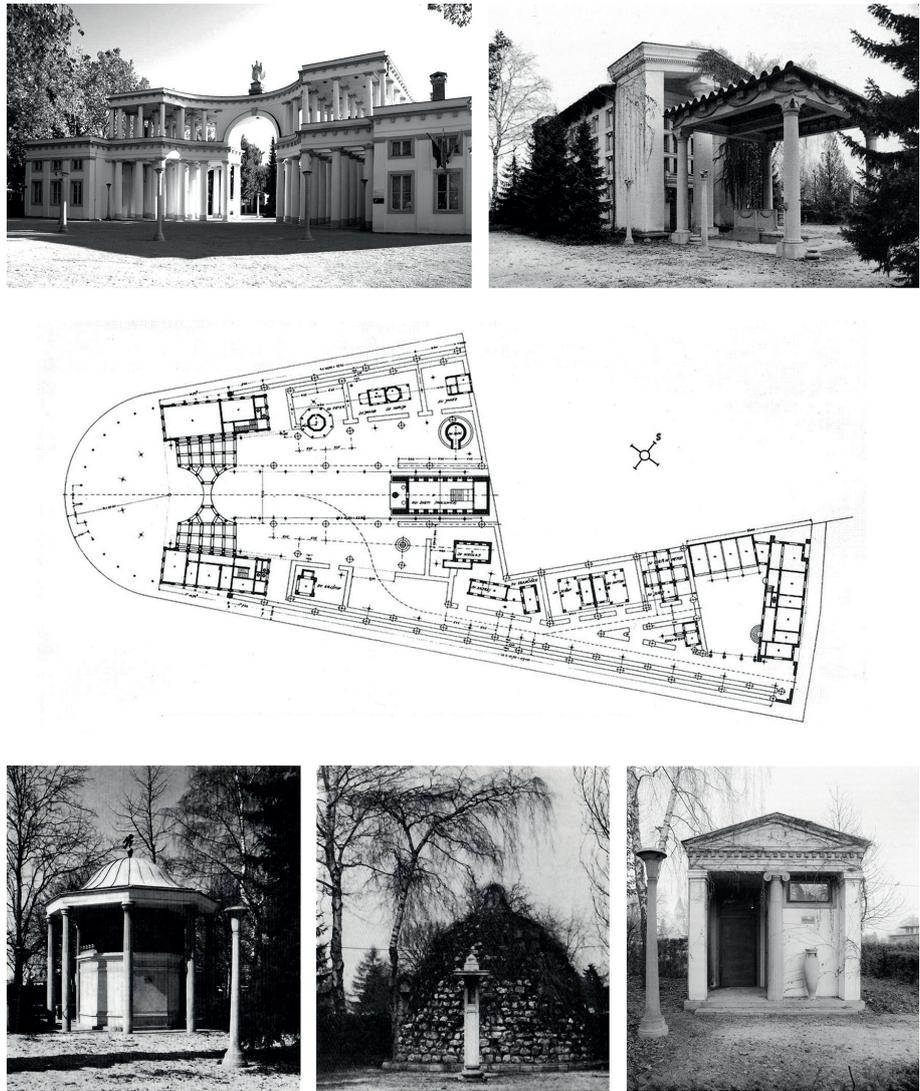
Due opere, a noi non contemporanee, possono essere utilizzate in forma di esempio per la loro capacità di declinare diversamente – oscillando talvolta ambigualmente tra l'uno e l'altro termine – quello che Teyssot riconosce come problema a fondamento dell'arte funebre: «quello dell'*invenzione* contro 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 ottagoni con tamburi, di corpi oblungi 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

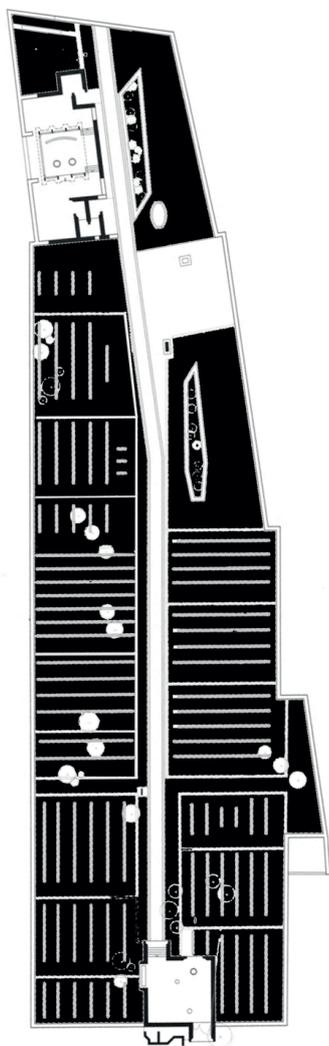


Fig. 8
Edvard Ravnikar, pianta del Memoriale di Kapor sull’isola di Rab, 1953. Rielaborazione disegno di Claudia Pirina.



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 Plecnik’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 Plecnik’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.