

ISSN 2039-0491



magazine

FESTIVAL DELL'ARCHITETTURA

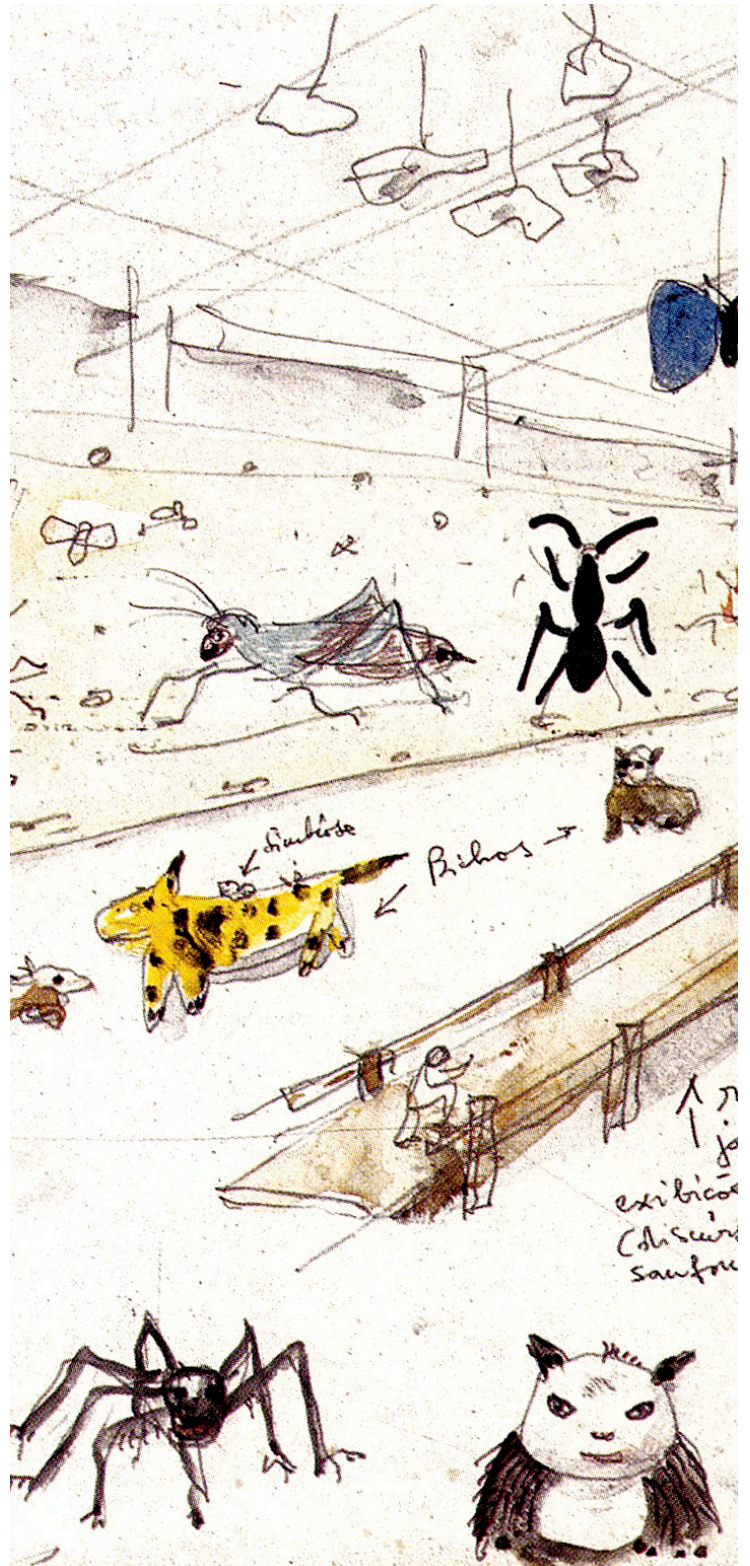
ricerche e progetti sull'architettura e la città

RIVELARE
E RIGENERARE
SIMBOLICO
ICONICO
E FIGURATIVO
IN ARCHITETTURA

a cura di Giuseppina Scavuzzo

a.IV n.22 / maggio 2013

grispan
marras
scavuzzo
segapeli
torricelli
zambrano





magazine

FESTIVAL DELL'ARCHITETTURA

ricerche e progetti sull'architettura e la città

Organigramma

Editore:

Festival Architettura Edizioni

Direttore responsabile:

Enrico Prandi

Caporedattore:

Lamberto Amistadi

Comitato di redazione:

Renato Capozzi, Ildebrando Clemente, Daniele Carfagna, Cristiana Eusepi, Carlo Gandolfi, Marco Maretto, Mauro Marzo, Susanna Piscicella, Giuseppina Scavuzzo, Carlotta Torricelli

Segreteria di redazione:

Paolo Strina

Telefono: +39 0521 905929 - Fax: +39 0521 905912

E-mail: magazine@festivalarchitettura.it

Corrispondenti dalle Scuole di Architettura:

Marco Bovati, Domenico Chizzoniti, Martina Landsberger (Milano), Ildebrando Clemente (Cesena), Francesco Defilippis (Bari), Andrea Delpiano (Torino), Corrado Di Domenico (Aversa), Massimo Faiferri (Alghero), Esther Giani, Sara Marini (Venezia), Marco Lecis (Cagliari), Nicola Marzot (Ferrara), Dina Nencini, Luca Reale (Roma), Giuseppina Scavuzzo (Trieste), Marina Tornatora (Reggio Calabria), Alberto Ulisse (Pescara), Federica Visconti (Napoli), Andrea Volpe (Firenze), Luciana Macaluso (Palermo)



FESTIVAL DELL'ARCHITETTURA

magazine

ricerche e progetti sull'architettura e la città

FAMagazine è la rivista on-line del Festival dell'Architettura. I contributi liberamente proposti devono essere redatti secondo i criteri indicati da FAMagazine (Criteri di redazione dei contributi editoriali). Al fine della pubblicazione i contributi spediti vengono valutati (peer review) secondo le indicazioni ministeriali.

Gli articoli sono a riproduzione riservata. È possibile la citazione previa indicazione della fonte.



© 2010 Festival dell'Architettura

© 2010 Festival dell'Architettura Edizioni



magazine

FESTIVAL DELL'ARCHITETTURA

ricerche e progetti sull'architettura e la città

Comitato di indirizzo scientifico

Roberta Amirante, *Dip. di Architettura dell'Università di Napoli*

Eduard Bru, *Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona*

Antonio De Rossi, *Dip. di Architettura e Design del Politecnico di Torino*

Maria Grazia Eccheli, *Dip. di Architettura dell'Università di Firenze*

Alberto Ferlenga, *Dip. di Culture del Progetto dell'Università IUAV di Venezia*

Manuel Iñiguez, *Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Donostia-San Sebastian*

Gino Malacarne, *Dip. di Architettura dell'Università di Bologna*

Franz Prati, *Dip. di Scienze per l'Architettura dell'Università di Genova*

Carlo Quintelli, *Dip. di Ingegneria Civile, dell'Ambiente, del Territorio e Architettura dell'Università di Parma*

Piero Ostilio Rossi, *Dip. di Architettura e Progetto dell'Università di Roma*

Maurizio Sabini, *Hammons School of Architecture, USA*

Andrea Sciascia, *Dip. di Architettura dell'Università di Palermo*

Angelo Torricelli, *Dip. di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito del Politecnico di Milano*

Alberto Ustarroz, *Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Donostia- San Sebastian*

Ilaria Valente, *Dip. di Architettura e Studi urbani del Politecnico di Milano*



FESTIVAL DELL'ARCHITETTURA

magazine

ricerche e progetti sull'architettura e la città

RIVELARE
E RIGENERARE
SIMBOLICO
ICONICO
E FIGURATIVO
IN ARCHITETTURA

a cura di Giuseppina Scavuzzo

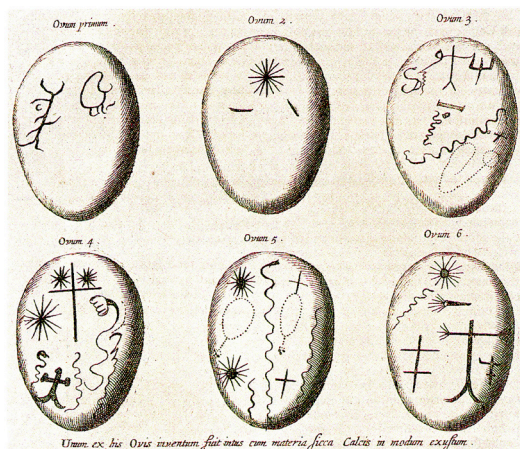
a.IV n.22 / maggio 2013

Indice

- maria zambrano **segni, semi,** 7
- giuseppina scavuzzo **il brutto tra desiderio
e necessità,** 11
- giovanni marras **iconismo e forma limite**
*Il Riciclo come ipotesi
di ricerca per l'architettura,* 17
- silvana segapeli **utopies réalisables
et après,** 22
- carlotta torricelli **vedere l'invisibile
nel visibile**
*Ri-velazioni
nel paesaggio svedese,* 28
- sandro grispan **il tempio e l'universo,** 33

SEGNI SEMI

Maria Zambrano



Kircher A. (1682), *Mundus subterraneus*.
Amsterdam

Il simbolo, l'iconico, la figurazione caratterizzano episodi dell'architettura molto lontani tra loro; ciò che sembra accomunarli è la ricerca di strumenti per riferirsi a saperi e domande che, per quanto rimossi, come fiumi sotterranei accompagnano l'esperienza umana e riaffiorano a cercare segni comunicativi: le dimensioni del sacro, del mistero che lo accompagna, dell'ancestrale, dell'originario.

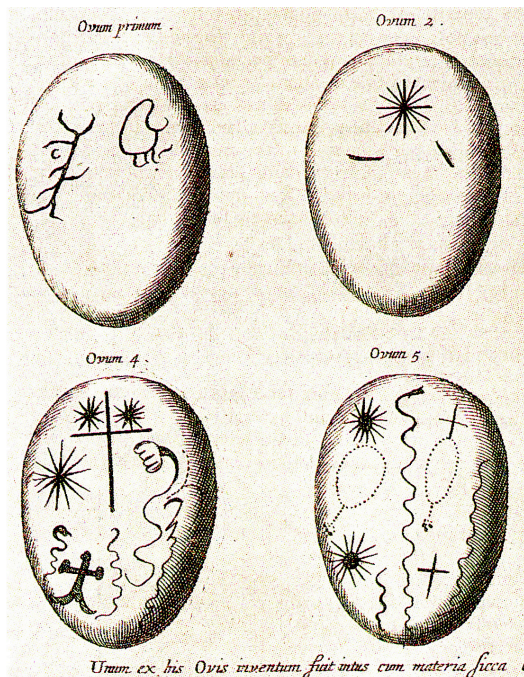
La figura, l'icona, il simbolo rivivono come legame dell'Architettura con questo sentire originario, ne sono tracce evocatrici emergenti tra le forme meno problematiche di un minimalismo che rischia l'afasia; soprattutto si infiltrano tra le forme più ortodosse del sapere dominante, quelle dell'esaltazione del tecnologico, di un futuribile che non riesce a protendere verso scenari e possibilità di vita davvero desiderabili.

La filosofa spagnola Maria Zambrano, nella sua ricerca intorno a una "ragione poetica" che riscatti quelle cose dell'anima umana che la fede nel progresso ha trascurato, parla di segni, volteggianti nelle figure dell'artista, senza parlare specificamente dell'architetto. La peculiarità di questi segni di essere semi, cioè capaci di germinare, descrive bene l'attitudine simbolica dell'architettura, l'esigenza di rappresentare il suo essere un'attività feconda.

La metafora biologica sembra particolarmente utile oggi a definire un possibile ruolo del simbolo in architettura, perché la coscienza ambientale e l'attenzione alla sostenibilità non sia solo una buona pratica del costruire,

Maria Zambrano, *SEGNI SEMI*

in fin dei conti ancora una prescrizione tecnico-normativa, uno strumento di dominio della tecnica con indosso una nuova maschera, ma investa il linguaggio dell'architettura, la sua capacità di esprimere significati, di restituirli alla primaria condizione di abitanti dell'universo.
(Giuseppina Scavuzzo)



SEGNI, SEMI

Nella notte dell'essere, attraverso la chiarezza della coscienza che non la dissipa, scintillano segni, segni del regno della matematica, e anche figure di altri regni, del regno del sacro o che tende ad esserlo, principalmente. Invocano, minacciando di convertirsi in ossessioni, di essere decifrati; si impongono come stazioni da percorrere, come passi da compiere al di fuori o più in là del cammino di chi se lo sia tracciato anzitempo, con la sua sola, squallida ragione. Si aggirano e volteggiano questi segni nelle figure dell'artista e in quelle del visionario. Molte di esse fantasmi di qualcosa, essere o evento, percepito realmente nella vita quotidiana, percepito realmente ma non veridicamente. E così la sua figura immaginaria perseguita come la verità inavvertita, come la ragione lasciata a mezz'aria.

Segni, figure paiono così essere come germi di una ragione che si nasconde per dare segnali di vita, per attrarre; ragioni di vita che, più che rendere conto, secondo l'unica funzione abitualmente attribuita alle ragioni e persino alla ragione nel suo insieme, e più che fornire un appiglio alle spiegazioni di ciò che accade o meno, invitano ad alzare gli occhi verso una ragione, la prima, a una ragione creatrice, che nella vita dell'uomo ha da essere modestamente — adeguatamente — la ragione fecondante.

Semi, dunque, questi segni e figure di una conoscenza che impone e promette, all'essere che li

Maria Zambano, SEGNI SEMI

guarda, la prosecuzione e lo sviluppo della sua vita. Già all'interno della nostra tradizione razionalista, gli stoici parlarono di "ragioni seminali", espressione che adesso non ci risulta più tanto chiarificatrice per via di quanto la parola Ragione ha perso, di quanto si è logorata col trasformarsi in astratta, quasi volesse essere la traduzione fedele del "logos". E la stessa cosa sta capitando ai termini "semi", "germi", in quanto riferiti oggi solo ed esclusivamente al biologico.



Maria Zambrano in una foto giovanile all'Università

I SEGNI NATURALI

L'attenzione ai segni non umani fa strettamente parte nell'uomo storico dell'attenzione che egli rivolge alle circostanze, senza che si tenga conto che le circostanze possono offrire una qualche rivelazione intorno agli elementi che le configurano e ci chiedono di "venire salvate", secondo Ortega y Gasset, che le "scoprì" come depositarie di ragione da riscattare dal logos occulto.

E così tocca sorprendere se stessi in preda allo stupore davanti all'evidenza del segno naturale: la figura impressa nelle ali di una farfalla, nella foglia di una pianta, nel guscio di un insetto e persino nella pelle di quel qualcosa che si trascina fra tutti gli esseri viventi, giacché qui tutto il vivente in qualche modo si trascina o viene trascinato dalla vita. Segni che non possono costituire segnali, né avvertimenti. E che se ci rimettiamo a quell'avvertimento del puro sentire che vive avvolto nell'oblio in ogni uomo, ci appaiono come figure e segni impressi da molto lontano, e da molto vicino; segni dell'universo.

Guardati soltanto nell'ottica di tale sentire, questi segni ci consegnano, o piuttosto ci riconsegnano, a una pace singolare, a una calma che proviene dall'aver fatto pace in quell'istante con l'universo, e che ci restituisce alla nostra primaria condizione di abitanti di un universo in atto di offrirci la sua presenza timidamente, adesso, come un ricordo di qualcosa ormai trascorso; il luogo nel quale si visse senza

Maria Zambano, *SEGNI SEMI*

pretese di possesso.

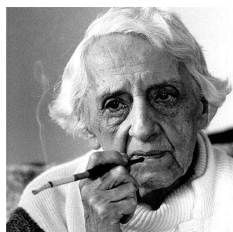
È mai accaduto che gli esseri umani non abitassero in alcuna città? Perché città può esserlo già la grotta, la rudimentale palafitta. Città è tutto ciò che ha un tetto. E col tetto, una porta. Una soglia e un tetto, una stanza in cui possono entrare solamente il padrone e i suoi, e - per scarso che sia il riparo da essa fornito - quanti altri egli vi ammetta. Già quell'uomo ha tracciato un limite tra la sua vita e quella dell'universo, una frontiera.

Da Maria Zambrano, *Chiari del Bosco*

Titolo originale *Claros del Bosque*, 1977

Parte VII, SEGNI

Trad. it. di C. Ferrucci, in Zambrano, M. (2004). *Chiari del Bosco*, Bruno Mondadori Editore, Milano.

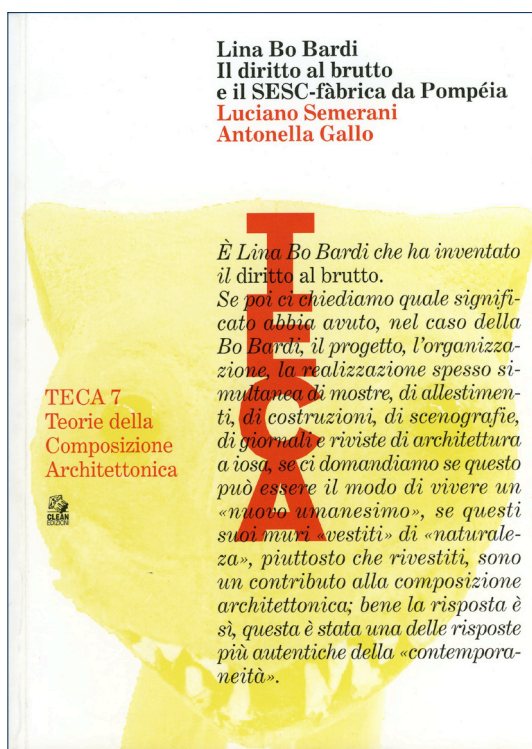


Maria Zambrano (1904-1991) fu allieva del filosofo Ortega y Gasset e visse a lungo in esilio (in Italia 1954 al 1964) a causa della sua opposizione al franchismo. Tornata in Spagna nel 1984, vinse il Premio Cervantes nel 1988. Opere principali *Filosofía y poesía*, 1939, *La confesion. Género literario y método*, 1943, *El sueño creador*, 1965.

Maria Zambrano, SEGNI SEMI

IL BRUTTO, TRA DESIDERIO E NECESSITÀ

Giuseppina Scavuzzo



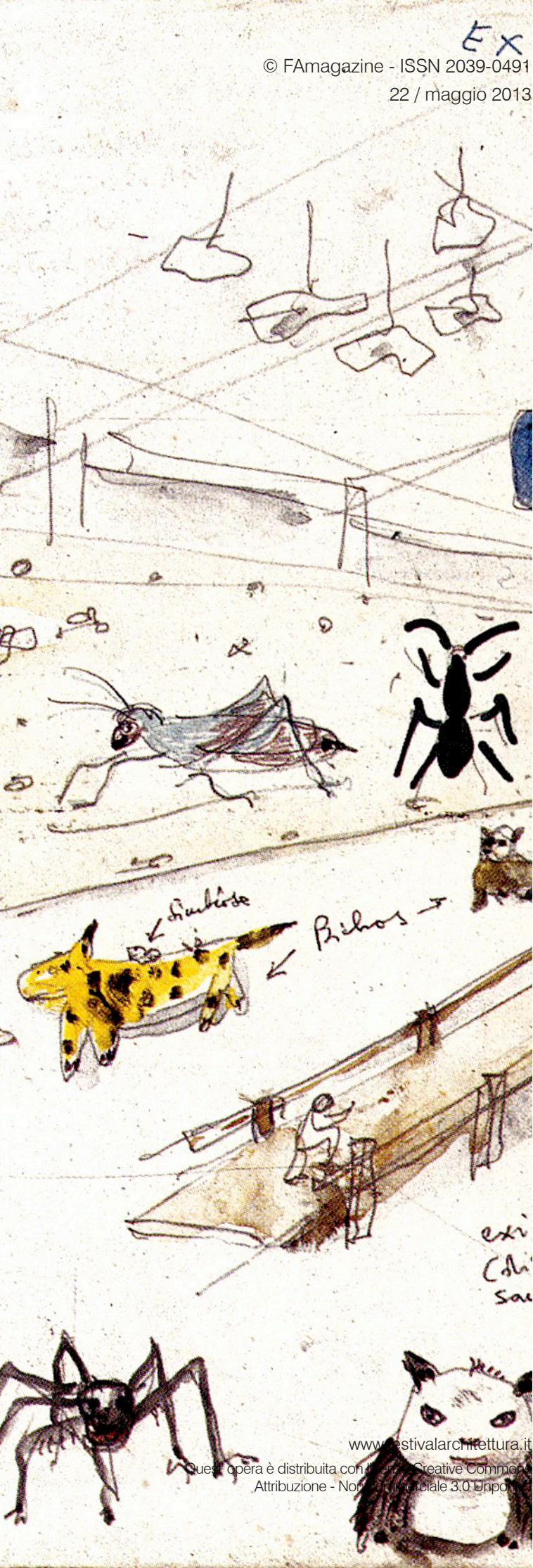
Semerani L., Gallo A. (2012) Lina Bo Bardi. Il diritto al brutto e il SESC-fàbrica da Pompéia. Napoli: CLEAN, copertina, cover

Lina Bo Bardi. Il diritto al brutto e il SESC-fàbrica da Pompéia (1) è intitolato il recente libro di Luciano Semerani e Antonella Gallo sull'architetto italiano, attivo in Brasile come progettista, docente di Teoria dell'Architettura e animatrice culturale. Quel provocatorio "diritto al brutto", che intitola il saggio di Semerani e riprende un'espressione della Bardi, ha lo scopo, riuscito, di trasmettere un turbamento.

Leggendo i saggi dei due autori, scopriamo che questo turbamento va in direzione diversa dal *perturbante* individuato da Freud e applicato all'architettura da Antony Vidler, per descrivere l'espressione, in architettura, dell'invivibilità nella condizione contemporanea, del sentimento di sradicamento.

In completa antitesi procede il "brutto" con cui Semerani, isolando questa citazione, ha sintetizzato emblematicamente il discorso di Lina Bo Bardi: attraverso il paradosso, caro alla Bardi quanto a Semerani, quel "brutto" diviene un inno alle possibilità dell'architettura di essere feconda alla vita: una fertilità che dipende dal radicarsi in quanto di più originario, ancestrale, viscerale lega l'uomo al suo nascere sulla terra.

Il "diritto al brutto" è un'espressione che la Bardi utilizza riferendosi, prima che all'architettura, a un altro suo ambito di interesse, quello per l'arte popolare del Nordest brasiliano; da qui la riflessione sulla responsabilità civile della produzione di oggetti si trasferisce all'architettura, portando con sé la poten-



dell'essenziale estetico dell'architettura, al contrario, col vigore del paradosso, costringe a confrontarsi con l'estetico, a riportarlo al ruolo cruciale che deve avere nella Composizione architettonica, sottraendolo all'arbitrio dell'autoreferenzialità e del formalismo.

Quello della Bardi non è un mondo formale personale, in cerca di originalità, attinge a una cultura, una idea di mondo, cui corrisponde un estetico che non è quello codificato dalla cultura occidentale, ma che ha strumenti e regole.

Non canoni armonici riferiti a principi di validità superiore, ma regole che trovano quella validità superiore nell'agganciarsi alla ciclicità della Natura, in cui tutto è passaggio di una cosa nell'altra, nell'attitudine alla metamorfosi e al riuso degli animali, che scavano tane o vivono in quelle altrui trasformandole, delle piante che si adattano a crescere ovunque, di tutto ciò che viene divorato e digerito e di nuovo diventa fertile per altre forme di vita.

Anche la cultura occidentale, per la Bardi, deve essere divorata e digerita per divenire altro, qualcosa di fertile per nutrire nuova vita: una concezione letterale di meticciamiento che non rilegge o traduce, ma feconda e rigenera.

Una lingua che segua queste regole non può essere astratta: come il Mito e la Magia a cui anche attinge, vi domina il segno, la figurazione, tratta dall'immaginario popolare, dall'animaleria brasiliana che Semerani definisce "Paradiso terrestre senza Arcangeli", rendendo la condizione originaria a cui Lina vuole restituirci, di abitanti di un universo non corrotto dal mercato e dalla teologia, un paradiso esuberante di vita animale e vegetale da cui arrivano all'architettura le tecniche dell'innesto, del mascheramento, dell'assemblaggio.

Con un'avvincente dimostrazione, Semerani descrive il passaggio al piano astorico della composizione. Così le considerazioni della Bardi sul concetto di tempo – lineare e progressivo quello inventato dall'Occidente teleologico e mercantile, intrico di linee in cui si procede circolarmente e per salti, quello

Giuseppina Scavuzzo, IL BRUTTO, TRA DESIDERIO E NECESSITÀ

mitico, magico – sono trasposte dal piano ideologico a quello della diacronicità della composizione architettonica.

Il “diritto al brutto” è anche affermazione di libertà, “capacità di dire no” diceva la Bardi citando Brecht, rispetto alle imposizioni della tecnica e del mercato, perché “la libertà dell’artista è individuale ma la vera libertà può essere solo collettiva... una libertà connessa alle limitazioni della Scienza, e non della tecnologia divenuta tecnocrazia” (2). Nella cultura popolare, per la Bardi, può nascere una cultura moderna con la forza propulsiva in un nuovo umanesimo, che torni a usare la tecnica non come scopo ma come strumento della Necessità.

Antonella Gallo assume come paradigma di questa ricerca il SESC di Pompeia, la storia dell’intervento, la pratica costruttiva, la vita ospitata da un’architettura in cui, ci spiega, è il modello stesso della crescita della metropoli che viene divorato, digerito fino a sovvertirne il significato.

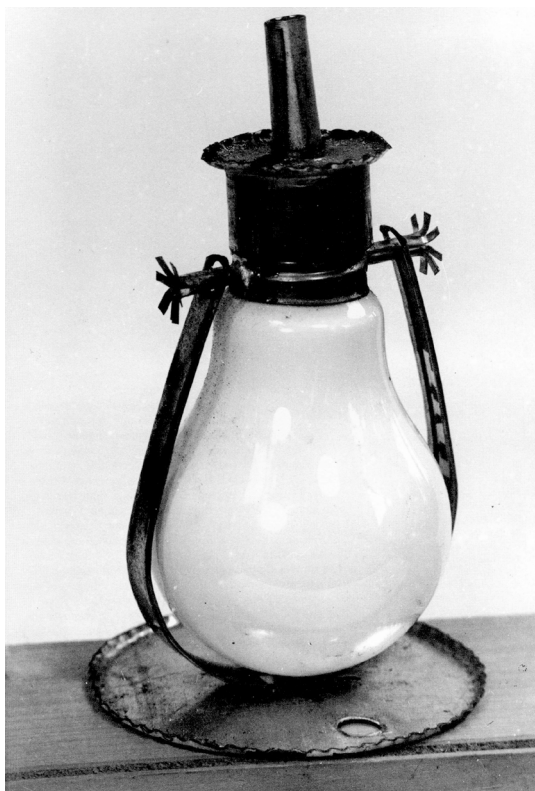
Emblematico del rapporto con la tecnica è l’errore esposto di cui racconta la Gallo. In varie tradizioni architettoniche, pensiamo a quella ebraica, l’errore è voluto e offerto come sacrificio dell’orgoglio, memento dell’imperfezione dell’uomo e delle sue opere.

Qui non è esercizio di umiltà ma autenticità: testimonianza lo sforzo fatto, non è cercato per una mortificazione ma accettato, non invalida l’opera ma ne è parte come le cicatrici su un corpo che ha vissuto e lottato.

L’esaltazione della tecnica e del mercato contengono un’idea di bello legata a tutto ciò che proclama il suo essere nuovo, lucido, perfetto, tanto che alcune architetture contemporanee sembrano dirci, da un mondo alieno di perfezione tecnologica, che siamo troppo umani, con i nostri corpi imperfetti, passibili di invecchiare.

Il SESC, come descritto da Antonella Gallo, con le sue slabbrature e rozzezze, nella sua povertà, sa “dispensare il piacere della liberazione del corpo e

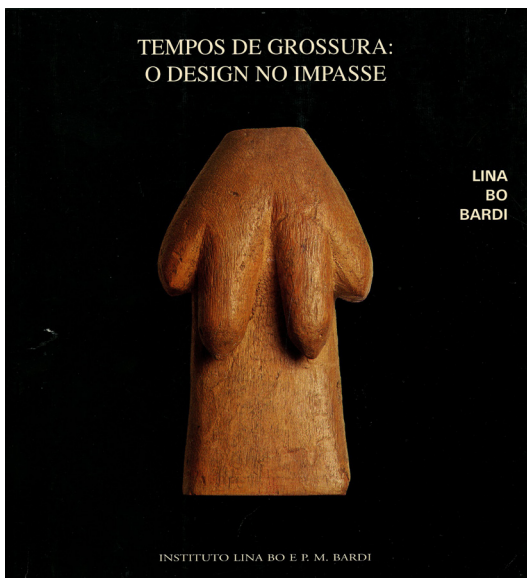
Giuseppina Scavuzzo, IL BRUTTO, TRA DESIDERIO E NECESSITÀ



Fifò, lampada a olio da parete o da tavolo, realizzata con latta di recupero e lampadina bruciata, Bahia, 1963



Lina Bo Bardi, "Possivel futuro do SESC Pompéia",
prospettiva, 1983



Bo Bardi L. (1994). *Tempos de grossura: o design no impasse*. San Paolo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, copertina

della psiche”.

Il piano compositivo e quello della responsabilità civile sono inscindibili: il linguaggio poetico, atemporale, della composizione, si rigenera dalle proprie radici e i suoi segni e le sue figure divengono semi, promettono una prosecuzione potenziale di vita.

Vediamo riemergere questa consapevolezza perfino in paesi in cui la distruzione di ogni radice è stata sistematicamente pianificata e perseguita, in cui tecnica, mercato e frainteso senso di modernità si alleano per costruire macro interventi negazione di ogni umanesimo.

In Cina, Wang Shu costruisce muri multimaterici in cui materiali di risulta delle demolizioni compiute in nome della crescita, vecchie tegole, vecchi mattoni, pezzi di ceramiche smaltate, sono assemblati seguendo tecniche popolari tradizionali, per rispondere semplicemente alla necessità, assumendo come modello la produzione manuale di oggetti d'uso quotidiano. Così, come una grande figura metonimica, la sua Ceramic House dai muri ricoperti di pezzi di ceramica smaltata, riprende forma e principio di funzionamento delle pietre da inchiostro, strumento dell'arte della calligrafia che l'architetto pratica come quotidiano esercizio della capacità della mano di tracciare segni.

Il libro di Semerani e Gallo, seguendo non il tempo lineare ma le volute della storia come groviglio di linee, riporta ai nostri giorni in cerca di decrescite più o meno felici, il sorriso “canzonatorio e interrogativo di donna bella e intelligente”, per citare Semerani, che mette in guardia dall'essere troppo sicuri che il progresso tecnico possa darci ciò di cui abbiamo bisogno, ciò che risponde al necessario e ciò che ci anima di desiderio.

Antonella Gallo cita un altro sentimento, ancora più provocatorio, la pietà, intesa come la capacità di riconoscere e conferire dignità ai mezzi limitati, per l'architettura la capacità di essere offerta.

Giuseppina Scavuzzo, IL BRUTTO, TRA DESIDERIO E NECESSITÀ

Essendo tutto questo mai disgiunto dalla capacità del popolo brasiliano di festeggiare la vita, dopo questa lettura dell'opera della Bardi, in quelle architetture, in quei fori irregolari, intravediamo il sorriso sdentato di un bambino, che nella sua disarmonia, forse per dispetto possiamo dire *brutto*, ma che è bello come una promessa di felicità.

- Note ¹ Semerani L., Gallo A. (2012) *Lina Bo Bardi. Il diritto al brutto e il SESC-fàbrica da Pompéia*. Napoli: CLEAN
- ² Bo Bardi L. (1994). *Tempos de grossura: o design no impasse*. San Paolo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, copertina.



Giuseppina Scavuzzo (1971), ricercatrice in Composizione Architettonica e Urbana presso l'Università di Trieste, ha conseguito il Dottorato in Composizione Architettonica presso l'Università luav di Venezia ed è stata borsista della Fondation Le Corbusier di Parigi.

Giuseppina Scavuzzo, IL BRUTTO, TRA DESIDERIO E NECESSITÀ

ICONISMO E FORMA LIMITE

Il Riciclo come ipotesi di ricerca per l'architettura

Giovanni Marras

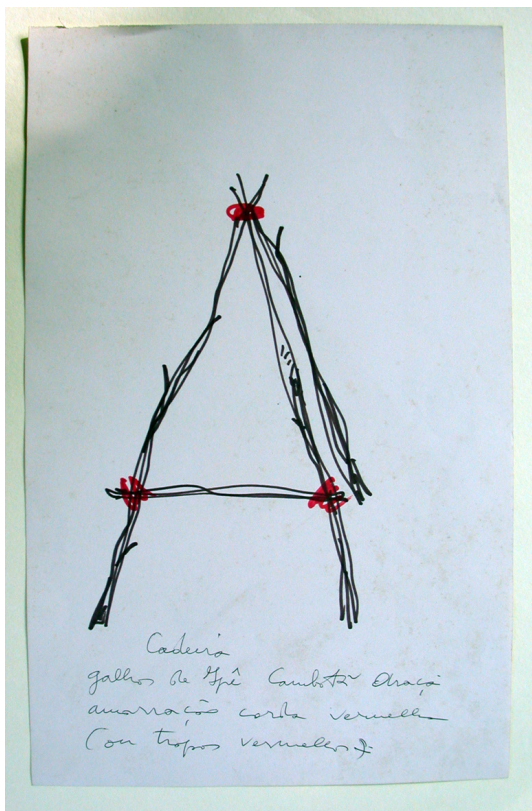


*Lina Bo Bardi, MASP, São Paulo, 1957/1968, la
forma del vuoto, foto GM.*

All'inizio del secondo millennio "costruire nel costruito" (Moneo, 2007) sembra essere la condizione progettuale prevalente per gli architetti e "Re – Cycle", tra le "strategie per l'architettura, la città e il pianeta", sembra oggi quella più perseguibile (Pippo Ciorra et altri, 2012). Costruire sull'esistente, al di là di tutte le ragioni etiche ed economiche e delle derive ideologiche che ogni volta accompagnano il debutto di nuovi abiti culturali, corrisponde inoltre alla necessità di esplorare nuove possibili configurazioni spaziali in cui vivere e lavorare.

Questa nuova consapevolezza *culturale* induce a verificare possibili nuovi cicli di vita per edifici abbandonati, parti degradate di città, lacerti obsoleti di paesaggio, cercando una via di mezzo tra il bisturi e il bulldozer. Il *Che fare?* oggi, in questi luoghi – le fabbriche abbandonate del Distretto della Sedia (Torbianelli et al, 2012), le aree industriali dismesse lungo il fiume Isonzo, o parti di Città Vecchia a Trieste, una prima serie di aree studio – si configura come possibile ipotesi di ricerca per una sperimentazione compositiva, in cui il tema della struttura assuma nuova pregnanza iconica e simbolica.

Un ricerca in cui, superata la schematica contrapposizione tra il rispettoso ossequio (italico) ai valori identitari e storici e la succube applicazione dei paradigmi dell'efficienza tecnologica (planetaria), memoria e invenzione cessano di essere forze



Lina Bo Bardi, *Sedia da bordo di strada*, 1967,
Istituto Lina Bo e P.M. Bardi.

profonda della forma” (Martí Arís, 2006, 12), il modello si manifesta in praesentia e coincide con la verità costruttiva del manufatto.

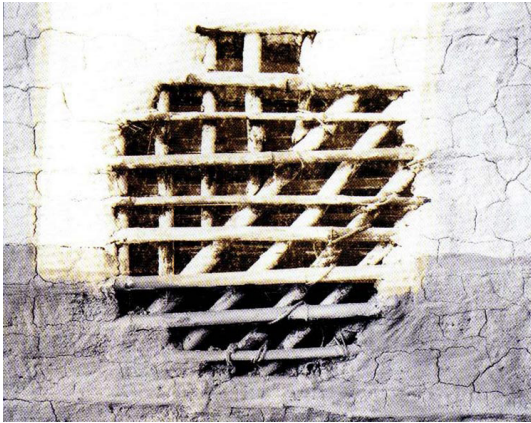
La *forma-limite*, che si ottiene per composizione e scomposizione di un manufatto (sintattica e concettuale, prima che fisica), più che essere “espressione di qualcosa di generale e permanente” (Martí Arís, 2006, 11), corrisponde a quella sorta di “intrinseca incompiutezza” che, al limite, è riconoscibile nel tempio greco come nelle “log cabins” dei primi coloni del Nord America (Brusegan, 2013), o nelle case di legno e fango del Brasile.

Un processo conoscitivo, molto diverso dalle diagnostiche conservative del restauro, animato da un fuoco critico *creativo* più spregiudicato “che tende a riportare il costruito alle qualità proprie di ogni manufatto architettonico: solidità costruttiva – rispondenza alla necessità – finitezza della forma” (Semerani, 1991, 100).

In questa prospettiva, a partire dalla *forma-limite* di un manufatto, si possono sperimentare diverse modalità compositive: intarsio, sovrapposizione, estensione, involuppo interno ed esterno. Pratiche compositive di modificazione di una struttura esistente con nuovi manufatti, utili a rendere possibili altri modi di uso.

Operazioni progettuali che rigenerano la vita degli edifici realizzando nuovi spazi abitabili, una nuova *architettura fatte di architetture*, in cui l'identità del manufatto originario è parte tra parti riconoscibili. Un modo di concepire il progetto, in linea con quella tradizione contestualista italiana, che in origine fu dei BBPR, di Carlo Scarpa, Franco Albini, Ignazio Gardella, che rompe i limiti disciplinari tra restauro, museografia, progettazione architettonica e urbanistica. Un modo per conoscere e includere nel progetto criticamente i diversi momenti della storia costruttiva della fabbrica. Un processo di precisazione formale e tecnica delle parti e degli

Giovanni Marras, *ICONISMO E FORMA LIMITE. Il Riciclo come ipotesi di ricerca per l'architettura*



Pau-a-Pique: casa rurale di legno intrecciato e fango, Brasile.



Lina Bo Bardi, SESC, São Paulo, 1977, la vera forma, iconismo e costruzione, foto GM

elementi della *forma-limite* dei manufatti sempre sensibile ad “accettare la discontinuità del tempo storico, ad operare su di esso, a ‘lavorarlo’ attraverso successive costruzioni” in un gioco “libero all’interno di una salda lettura dei testi” (Tafuri, 1984, 72 – 95). Tecniche di composizione e assemblaggio, diverse dal montaggio (eredità imperitura delle avanguardie), che operano per *intarsio* di figure architettoniche, secondo procedimenti tecnici conseguenti. Operazioni che innescano processi compositivi diversi in ragione della connotazione delle strutture su cui operano che, a partire dal riconoscimento della durabilità degli elementi dell’architettura e della loro fungibilità, coinvolgono soprattutto gli aspetti tecnici e costruttivi della fabbrica. A partire dai materiali trovati e dalla interpretazione delle potenzialità espressive che questi propongono al progetto è forse possibile considerare la composizione architettonica come giustapposizione, stratificazione e intarsio di figure diverse, in un processo in cui tra testo e pretesto le relazioni formali e costruttive possono rigenerare la vita e i significati degli edifici .

Se è vero che, al di là di una schematica contrapposizione tra nuovo e antico, l’architettura può essere intesa secondo “due ordini di parti: l’una di lunga durata e l’altra facilmente sostituibile” (Lynch, Kevin, 1992, 236 – 237), forse, dopo una lunga stagione di esuberanza icastica in cui gli architetti si sono concentrati più sulla “pelle” degli edifici, è giunto il momento di ritornare a occuparsi di quella parte di “lunga durata”, riportando l’architettura a un principio di autenticità.

Riferimenti bibliografici

- Moneo, Rafael. (2007). *Costruire nel costruito*. Torino: Allemandi & C.
- Ciorra Pippo et al. (2012). *Re – Cycle. Strategie per l’architettura, la città e il pianeta*. Milano: Electa.
- Torbianelli, Vittorio et al. (2012). *Oltre le fabbriche. Visioni*

Giovanni Marras, ICONISMO E FORMA LIMITE. *Il Riciclo come ipotesi di ricerca per l’architettura*

evolutive per il distretto della sedia. Trieste: EUT.

Gangemi, Virginia. (2004), *La cultura progettuale del riciclaggio in architettura: prospettive ed orientamenti*. In Gangemi V. et al, *Riciclare in architettura. Scenari innovativi della cultura del progetto*. Napoli: Clean, 10.

Samonà, Giuseppe. (1978), *Il significato storico del presente e si suoi problemi nell'unità del linguaggio architettonico*. In G. Samonà, *L'unità architettura urbanistica. Scritti e progetti 1929 – 1973*. Milano: Franco Angeli, 44-45

Bo Bardi, Lina (1994). *Tempo de Grossura: O design no impasse*. Sao Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

Girardi, Giorgio (2004). *Il MASP 1957 – 1968*. Gallo, Antonella et al. In *Lina Bo Bardi architetto*. Venezia: Marsilio, 99 – 119.

Martí Arís, Carlos (2006). *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*. Milano: CittàStudi edizioni, 12.

Brusegan, Elisa. (2013), *L'architettura regionale. Lewis Mumford, William Wurster e la tradizione della Bay Area*. Venezia: Università IUAV, Tesi di Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica, Ciclo XXIV.

Semerani, Luciano (1991). *Sinan. Il restauro creativo*. In Semerani, Luciano. *Passaggio a nord-est*. I quaderni di Lotus, Milano: Electa.

Tafari, Manfredo (1984). *Il frammento la 'figura', il gioco. Carlo Scarpa e la cultura architettonica italiana*. In Carlo Scarpa, *Opera completa*, Milano: Electa, 72 – 95.

Kevin Lynch (1992). *Deperire: rifiuti e spreco nella vita di uomini e città*. Napoli: Cuen.

Parole chiave composizione, riciclo, architettura

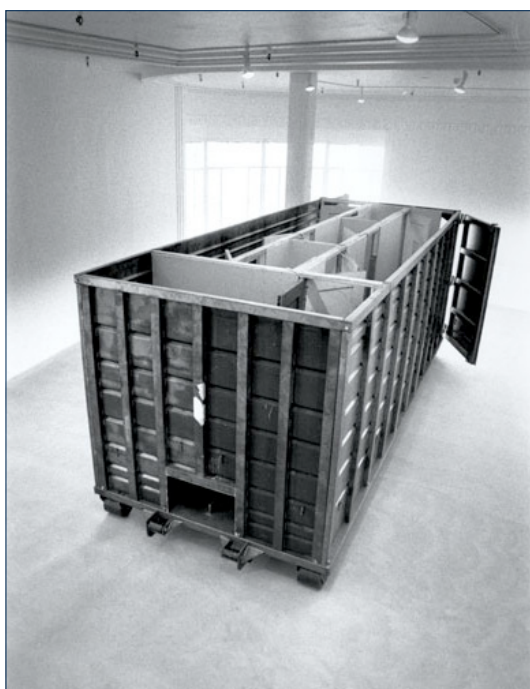


Giovanni Marras (1963), dal 2004 professore associato di progettazione architettonica e urbana presso l'Università di Trieste, dal 1994 al 2004 ricercatore presso il dipartimento di progettazione architettonica IUAV – Venezia, nel 1993 dottore di ricerca in Composizione Architettonica presso IUAV – Venezia.

Giovanni Marras, *ICONISMO E FORMA LIMITE. Il Riciclo come ipotesi di ricerca per l'architettura*

UTOPIES RÉALISABLES ET APRÈS

Silvana Segapeli



*Open House (Also Called Drag-On & Dumpster),
1972. Wood, Found Doors, Industrial Container*

*« (...)Les préoccupations relatives à l'écologie focalisent désormais l'attention sur la précarité des milieux de vie conduisant à explorer les entrelacs de l'artefact avec les dynamiques tectoniques et biologiques plutôt qu'à poursuivre des volontés prométhéennes. Des postures de ruse s'élaborent pour s'allier à la nature en tant que puissance dynamique. Ce changement interpelle les fondations que l'architecture contribue à instaurer et les régénérations qu'elle peut susciter.»
(Chris Younès)*

L'esercizio di ridefinizione del progetto in architettura, nel suo ruolo eminentemente sociale, di là dalle inquietudini interne alla disciplina, ha da qualche generazione preso un rilievo importante, soprattutto a partire dagli anni in cui l'emergenza energetica ha alterato il nostro sistema di percezione dell'ambiente e della città. Qual è la capacità dell'architettura di produrre simboli che si attaglino alla situazione attuale, che si accordino alle sfide del "sostenibile", e quali gli strumenti concreti e vitali attraverso i quali il progetto si rivela veicolo di nuovi significati interpretativi di questa mutevole realtà?

L'attuale ricerca di un regime estetico che prenda in conto la questione dello sviluppo sostenibile testimonia una presa di coscienza che va nel senso di una responsabilizzazione dell'architetto. La

tematica non è certo nuova nell'alveo della cultura architettonica, già alla fine degli anni '50 Giancarlo De Carlo incarnava in Italia la figura di architetto-educatore, come ruolo edificante di mediazione tra progetto e pubblico-fruitori. E' utile precisare che, al contempo, anche l'idea di sviluppo sostenibile si è modificata, in parallelo e nel corso degli anni, dando sempre maggior peso ai valori relazionali, alle politiche che organizzano le relazioni sociali all'interno delle dinamiche urbane.



Open House (Also Called Drag-On & Dumpster), 1972. Wood, Found Doors, Industrial Container

In questo processo, quali sono gli elementi che invitano alla trasformazione, nel senso proposto dai nuovi approcci dell'eco-concezione e quali invece i principi ineliminabili che costituiscono una traccia permanente del nostro agire, come sedimento di sintomi culturali? Se da un lato Gregotti ci ricorda come il concetto di stabilità sia stato uno dei fondatori della società occidentale, e come questo sia rimesso in causa nella cultura contemporanea: "Sappiamo che esiste oggi (...) una profonda diffidenza nei confronti di nozioni come fondamento, essenze, specificità"¹, d'altro canto, nuovi paradigmi si presentano nel panorama delle teorie di stampo ecologista, e rinviano ad una differente nozione di trasformazione. Secondo Morin la metamorfosi, ad esempio, rappresenterebbe il valore positivo della trasformazione, sublimandone la radicalità del cambiamento. "(...) idea più ricca di quella di rivoluzione", la metamorfosi garantirebbe il legame con il passato, ricco di eredità culturali, espressione di modi di vita consolidati nel tempo, bagaglio di valori simbolici comuni.²

Il pensiero ecologista, di cui Morin è eminente esponente, ha molto influenzato la cultura del progetto contemporaneo: il passaggio da una cultura del consumo ad una del riuso e della riparazione è da diversi anni un terreno di studi in comune tra l'architettura e le diverse discipline che ruotano attorno al concetto di sviluppo sostenibile.

Silvana Segapeli, UTOPIES RÉALISABLES ET APRÈS



Open House (Also Called Drag-On & Dumpster), 1972. Wood, Found Doors, Industrial Container

Rubbish is beautiful

Un grande lavoro è stato compiuto nel campo delle pratiche artistiche, ben prima che le teorie che si collocano nel solco *Cradle to Cradle*³ facessero la loro apparizione.

I germi di una presa di coscienza della necessità d'inscrivere le pratiche progettuali all'interno di un sistema simbolico autonomo rispetto ai codici consumistici, risalgono agli anni '60, epoca in cui la produzione d'avanguardia di movimenti e collettivi -estremamente prolifica in termini di elaborazione di utopie urbane e sociali-, infonde all'architettura l'allure di un'arte collettiva.

Numerosi artisti, in quel periodo, hanno cominciato a lavorare sul concetto di 'rifiuto', a partire dalla Pop-Art, gravida di contenuti critici sull'economia consumistica, conducendo ad un ripensamento dei valori simbolici attribuibili al nuovo, all'originale. Diversi potrebbero essere gli esempi, dalla "Riabilitazione dei valori discreditati" di Jean Dubuffet ai *Mertzbau* di Kurt Schwitters e ancora dalle *Garbage City* di Vito Acconci⁴ al *Manifesto for Maintenance* di Mierle Laderman Ukeles.

*"J'ai toujours bien aimé, c'est une espèce de vice, ne mettre en oeuvre de matériaux que les plus communs, ceux auxquels on ne songe pas d'abord parce qu'ils sont trop vulgaires et proches et nous paraissent impropres à quoi que ce soit. J'aime à proclamer que mon art est une entreprise de réhabilitation des valeurs décriées. C'est aussi que de ces éléments, qui d'être si répandus sont habituellement par cela même soustraits aux regards, je suis plus curieux que de tous autres."*⁵

Particolarmente fertile, in questo senso, il periodo degli anni '70 che vede emergere la figura atipica di Gordon Matta-Clark, (an)architetto-artista newyorkese, impegnato nella ricerca di un diverso ruolo dell'architettura nella strutturazione dei legami socio-ambientali. Dalla scultura *Garbage Wall* -un

Silvana Segapeli, UTOPIES RÉALISABLES ET APRÈS

assemblaggio di rifiuti del circuito quotidiano- al ciclo *Fresh Kill*, fino a *Open House*, una delle prime installazioni realizzate con materiali provenienti da cantieri di demolizione, i suoi progetti segnano un passo determinante verso una rivalutazione simbolica del 'rifiuto'.

Nello stesso periodo, ancora agli inizi degli anni '70, Yona Friedman lancia il concorso internazionale *Rubbish is beautiful*, evento che vede per la prima volta la controversia “gettabile versus riparabile” significativamente correlata alla nozione di 'scelta civica'. Friedman spiega infatti che “(...) *le déchet n'est déchet qu'en conséquence d'une opération de sélection préconçue de composants utiles. Nous pourrions donc réduire, très simplement, la superproduction des déchets en transformant le mode d'utilisation de certains objets, donc en changeant l'opération-clé: la sélection*”⁶

La serie degli *Objets déguisés*, cui farà seguito il ciclo più noto *Les structures irrégulières*, costituisce la sua risposta personale al concorso. L'attenzione slitta dall'oggetto formalmente determinato alla sua materialità e segna il punto di partenza di una ricerca sul necessario “*changement d'attitude*”⁷, che resterà nel tempo il filo conduttore di tutto il suo lavoro. La sua postura sollecita una revisione delle logiche interne di un sistema economico che regola pericolosamente tutte le relazioni tra uomo e materia, tra individuo e oggetto, tra società e consumi. Un sistema che deve perciò essere rimesso in discussione attraverso la costruzione di un diverso regime sensibile.

Il tema è semplice e complesso al tempo stesso, l'obiettivo risiede nella necessità di riorganizzare la società sulla base di una ridefinizione del rapporto tra individuo e ambiente, ponendo una distanza critica rispetto al consumismo. I fattori culturali rientrano enormemente nella valutazione del 'rifiuto', la possibilità di conferire agli scarti un differente

Silvana Segapeli, UTOPIES RÉALISABLES ET APRÈS

statuto è legata principalmente ai valori morali e solamente in seconda istanza a fattori tecnici e funzionali. Allo stesso periodo appartengono, sul fronte delle scienze, i concetti di adattabilità e reversibilità, che insistono sulla costruzione di un nuovo sistema di valori, al crocevia tra scienza dei materiali, biologia e società: nel 1973 l'ecologo canadese Crawford Stanley Holling formula il concetto di "resilienza ecologica" legata ai sistemi complessi di adattamento e auto-regolazione, in termini di capacità di un socio-ecosistema di assumere e gestire una trasformazione.

Nel contempo, la vena prolifica della "*nouvelle écologie*", già attiva nel corso di quegli anni, si basa su concetti appartenenti alla biologia e alla genetica, ponendo l'accento sui cicli e sui ritmi biologici.

L'industria della costruzione è la prima ad accoglierne i frutti. Il concetto di ciclo di vita dei materiali che si pone oggi come strumento indispensabile per calcolare l'impatto ambientale delle costruzioni, è legato, nella sua genalogia, agli studi di Richard Stein⁸, che appartengono evidentemente a questa stessa epoca.

In effetti, se gli anni '70 portano la traccia del *clivage*, la linea di frattura, tra la produzione industriale incontrollata dei paesi capitalistici e una presa di coscienza della crisi ambientale, l'epoca è certamente una delle più feconde per quanto concerne la sperimentazione, la costruzione di nuove strategie, la strutturazione di diversi codici interpretativi dei fenomeni in atto, renderne una cartografia sarebbe difficile, vista l'ampiezza dello spettro di azione.

Finalmente, questa potrebbe essere una delle chiavi possibili per orientare il difficile passaggio della cultura architettonica contemporanea attraverso la crisi ambientale. Nel quadro di un declino del capitalismo, l'idea che il recupero, il riuso e il riciclaggio non siano dei concetti legati soltanto alle sfide materiali poste dalla cultura "sostenibile", ma che si estendano ad una dimensione maieutica del

Silvana Segapeli, UTOPIES RÉALISABLES ET APRÈS

recupero del patrimonio delle forme di produzione e dei modi di vita, trova conforto in diversi filoni di ricerca.⁹

Riferimenti bibliografici

¹ Vittorio Gregotti, *Contro la fine dell'architettura*, Einaudi, Torino 2008, 22

² Cfr. Edgar Morin, *Eloge de la métamorphose*, 2011
Sito internet: lejour-et-lanuit.over-blog.com. «(...) L'idée de métamorphose, plus riche que l'idée de révolution, en garde la radicalité transformatrice, mais la lie à la conservation (de la vie, de l'héritage des cultures). (...) Tout commence, toujours, par une innovation, un nouveau message déviant, marginal, modeste, souvent invisible aux contemporains ». (Edgar Morin)

³ Cfr. William McDonough et Michael Braungart, *Cradle to Cradle. Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things*, 2002

⁴ Cfr. *Garbage City (Project for Hiriya Garbage Dump, Airya, Israel)*, 1999, *The City that Rides a Garbage Dump (Bavel Garbage Tip, Breda, The Netherlands)*, 1999.

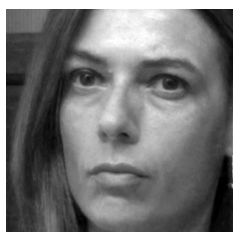
⁵ Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage, "Prospectus et tous écrits suivants"*. Paris, Gallimard, collection Folio-Essais, 1991

⁶ Yona Friedman, *Utopies réalisables, L'éclat*, Paris 2008, (première édition 2000), p.99

⁷ Ibidem

⁸ Richard Stein, *Architecture and Energy*, Anchor Press, 1977

⁹ Cfr. Il lavoro di ricerca di Néstor Garcia -Canclini (1991) che identifica per la prima volta il criterio di "cultural reconversion" nei processi di co-creazione e riaggiustamento.



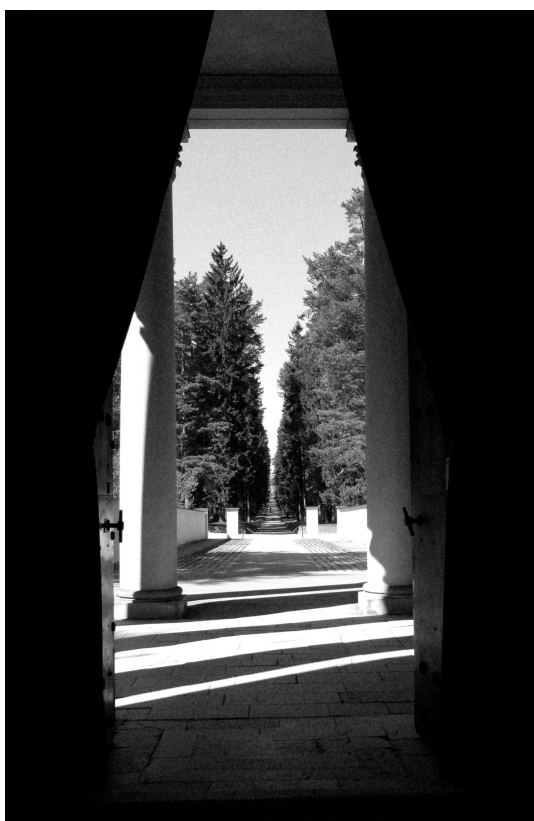
Silvana Segapeli è architetto e dottore di ricerca in Progetto e Recupero architettonico urbano ed ambientale. Insegna alla "Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Saint-Etienne", nel dominio disciplinare «Paysage, Art, Design», ed è ricercatore presso il GERPHAU - Laboratoire Philosophie Architecture Urbain, della "Ecole Nationale Supérieure d'Architecture Paris la Villette".

Silvana Segapeli, UTOPIES RÉALISABLES ET APRÈS

VEDERE L'INVISIBILE NEL VISIBILE

Ri-velazioni nel paesaggio
svedese

Carlotta Torricelli



Sigurd Lewerentz, Cappella della Resurrezione, Skogskyrkogården, Stoccolma, 1921-25. Fotografia di Carlotta Torricelli, maggio 2009.

“In questo Nord scandinavo (...) gli elementi pagani vengono percepiti come ‘elementari’, nel senso letterale della parola, presenze terribili o benigne, non riconducibili all’ordine umano, che ci circondano da ogni dove, e con cui il nostro spirito può venire a patti finché non ha perduto la facoltà di vedere l’invisibile nel visibile”¹. Così Marguerite Yourcenar chiarisce la dimensione simbolica che presiede alla costruzione narrativa dei romanzi della celebre scrittrice svedese Selma Lagerlöf, insignita del Premio Nobel per la letteratura nel 1909, proprio per la ‘percezione spirituale’ che caratterizza le sue opere. Le stesse parole, d’altra parte, possono servire per descrivere il fitto intreccio di sintagmi classici e figure di derivazione biblica, dispiegato attraverso il corpo denso della foresta nordica, che caratterizza il sublime paesaggio dello *Skogskyrkogården (Cimitero del Bosco)* di Stoccolma.

Nel 1914 Erik Gunnar Asplund e Sigurd Lewerentz, non ancora trentenni, partecipano al Concorso internazionale per l’ampliamento del Cimitero Sud di Stoccolma, adottando un sistema di rappresentazione inedito: alle planimetrie e ai disegni d’insieme dell’impianto sono accostate una serie di inquadrature ravvicinate, capaci di sintetizzare la successione narrativa che organizza lo spazio. La sequenza di *frames* è realizzata attraverso disegni, ma anche mediante una serie di fotografie dell’ambiente naturale, sulle quali sono

Carlotta Torricelli, VEDERE L'INVISIBILE NEL VISIBILE. *Ri-velazioni nel paesaggio svedese*



Erik Gunnar Asplund e Sigurd Lewerentz, Skogskyrkogården, Stoccolma, 1915-1961. Fotografia di Carlotta Torricelli, febbraio 2010

tracciati a inchiostro alcuni segni. La riproduzione tecnica della realtà non provoca la perdita dell'aura del luogo², ma mette in atto un processo di astrazione, che conduce, necessariamente, a una ri-significazione. Il progetto è premiato dalla giuria perché concepisce il nuovo cimitero come unità inscindibile tra architettura e paesaggio, coniugando temi propri della cristianità con miti nordici e istanze socialdemocratiche. Ma la capacità espressiva della proposta architettonica risiede nella tensione che, attraverso il disegno, si instaura tra natura e artificio e non nella mimesi dell'arte con la natura; cioè nella costruzione della *Stimmung* attraverso la tensione tra soggetto e oggetto, identificati grazie alla loro separazione e non alla fusione, in senso romantico, dell'uno con l'altro. Si potrebbe parlare di una *messa in opera* della natura, dove la congruenza con il luogo è perseguita attraverso operazioni dichiarate: il progetto è opera di prosecuzione della natura, non di adattamento a essa. Pochi anni prima Wassily Kandinsky³ si rammaricava del cattivo uso che la massa andava facendo della parola *Stimmung*, banalizzando la portata del concetto, e oggi, a un secolo di distanza possiamo constatarne la triste epopea, di cui l'abusato concetto di *mood* ha segnato la conclusione. Simulazioni perfettamente realistiche dei progetti affollano oggi i concorsi di architettura (non da ultimo quello del 2009 per la realizzazione di un nuovo Crematorio presso lo *Skogskyrkogården*), perdendo l'occasione di utilizzare la rappresentazione per lo scopo che sarebbe proprio: mostrare qualcosa che sta oltre⁴ il velo della realtà. Lo stesso Kandinsky, parlando della scrittura di Maurice Maeterlinck, sottolinea come, in una concezione dell'arte astratta, antinaturalistica e non impressionistica, i dati concreti abbiano valore eminentemente simbolico e servano come eco spirituale: "la parola è un suono interiore". Non è una coincidenza se il poeta e drammaturgo belga è a Stoccolma nel 1911, per ricevere il Premio Nobel per la letteratura per la sua 'poetica fantastica',

Carlotta Torricelli, VEDERE L'INVISIBILE NEL VISIBILE. *Ri-velazioni nel paesaggio svedese*



Erik Gunnar Asplund e Sigurd Lewerentz, Skogskyrkogården, Stoccolma, 1915-1961. Fotografia di Carlotta Torricelli, maggio 2009

che influenza in forma diretta i presupposti culturali su cui è formulato il bando di concorso per lo *Skogskyrkogården*⁶.

Oggi, la capacità evocativa della parola, dunque dei segni, è svuotata e la facilità di accumulazione delle immagini esclude il processo di astrazione, lasciando spazio soltanto alla sterile descrizione. Spesso si crede che mimesi sia sinonimo di rispetto, dimenticando che il processo di imitazione prevede un meccanismo di presa di distanza dall'oggetto, che esclude a priori procedimenti di sovrapposizione diretta. Fragili inserimenti fotografici nel tanto menzionato 'contesto' manifestano, con maggiore evidenza, l'ipocrisia del processo.⁵

Nelle tavole di concorso di Asplund e Lewerentz l'utilizzo della fotografia mostra proprio come l'atto di concezione del progetto sia inteso come strumento di *dis-velamento* della realtà e in questo senso rimanda alla *Scienza delle Corrispondenze*, elaborata dal mistico svedese Emanuel Swedenborg, secondo cui esiste una corrispondenza diretta tra mondo reale e mondo spirituale e l'uomo deve, per riconoscere queste relazioni, scoprire il sistema di segni che, a causa della ragione, non riesce più a identificare in forma immediata. La foresta esiste da prima che Asplund e Lewerentz costruiscano al suo interno, è la matrice originaria del luogo, ma il nuovo progetto ne rivela il valore archetipico alla collettività che qui riconosce il *monumento* e condivide il senso della memoria. I due architetti comprendono l'ordine naturale e lo rendono evidente nella tensione con un ordine artificiale. Il disegno dei tracciati, che collega una sequenza di edifici sacri isolati, è inciso nella massa del bosco, in cui sono stese uniformemente le sepolture. L'idea di costruire una necropoli simbolica, una città che costituisce l'analogo della metropoli, ma in cui i frammenti urbani sono affiancati alla potenza figurativa della natura o evocati da fatti naturali appositamente disposti, consente di creare un luogo in cui sono

Carlotta Torricelli, VEDERE L'INVISIBILE NEL VISIBILE. *Ri-velazioni nel paesaggio svedese*

rappresentate allo stesso tempo due sfere, quella classica e quella arcaica, in una concezione del mondo in cui l'esistenza dell'una implica l'accettazione dell'altra. Il rigore e l'assolutezza del mondo classico danno forma a un disegno capace di introdurre la regola nella natura, ma di quell'universo naturale vengono ingaggiate anche le zone oscure, le disarmonie, le sospensioni e gli enigmi. L'utilizzo della forma mitica come narrazione costruttiva permette ai due giovani architetti di tracciare una strada verso la Modernità e, allo stesso tempo, di radicare il progetto alla cultura Nordica. Con spregiudicatezza prelevano segni da linguaggi codificati del passato e li inseriscono più che come frammenti a evocare una perduta unità, come *passaggi* per raggiungere quell'*oltre* che, senza scomodare Dio, è scopo ultimo dell'arte. In questo senso Uomo e Natura non sono in antitesi ma complici in un dialogo eternamente rinnovato. Niente di più lontano, dunque, da un'estetica del *camouflage* che presuppone l'integrazione dell'atto umano nel contesto naturale. Di fronte all'urgenza della sopravvivenza del pianeta, assistiamo oggi a goffi esercizi di travestimento, o ancora peggio, di mitigazione di eventi che si considerano già a priori traumatici, che cercano di manifestare un tardivo rispetto nei confronti di una terra e di un suolo privati della loro identità. Nell'intenso discorso *The Method of Nature*, scritto da Ralph Waldo Emerson nel 1841 - ripreso e commentato da Maurice Maeterlinck in un saggio nel 1898⁶ - l'attenzione ricade sulla capacità del Genio di guardare alla natura andando oltre l'incantesimo della meraviglia: "il poeta deve essere un rapsodo: la sua ispirazione una sorta di luminosa disgrazia"⁷ e il suo fine è tendere verso quel qualcosa che è 'inafferrabile ai sensi', ma di cui si percepisce il peso. Con il progetto per lo *Skogskyrkogården* Asplund e Lewerentz si guadagnano l'epiteto di *Meister des Namenlosen*⁸, maestri dell'indicibile, e nella loro ricerca la dimensione simbolica è, allo stesso tempo, tensione

Carlotta Torricelli, VEDERE L'INVISIBILE NEL VISIBILE. *Ri-relazioni nel paesaggio svedese*

verso l'assoluto e radicamento al luogo. È il volo inarrestabile de *L'Oiseau bleu* di Maeterlinck, che potrebbe - per chi volesse ancora cercarlo - continuare ad aprire nuove ricerche.

Riferimenti bibliografici

¹ Yourcenar, M. (2004). *Selma Lagerlöf, narratrice epica*. In Id., *Con beneficio d'inventario*. Milano: Bompiani.

² Benjamin, W. (1955). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Traduzione italiana di Filippini, E. (2000). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Milano: Einaudi.

³ Kandinsky, W. (1912). *Über das Geistige in der Kunst, Insbesondere in der Malerei*, München: R.Piper & Co. Traduzione italiana a cura di Pontiggia, e. (2005). *Lo spirituale nell'arte*. Milano: SE.

⁴ Severino, E. (2007). *Oltrepassare*. Milano: Adelphi.

⁵ Cfr. Constant, C. (1994). *The Woodland Cemetery: Towards a Spiritual Landscape*. Stockholm: Byggförlaget.

⁶ Cfr. Mac Minn, G. R. (1916). *Emerson and Maeterlinck*. *The Sewanee Review*, 3, 265-281.

⁷ Emerson, R.W. (2012). *The Method of Nature*. Traduzione italiana a cura di Banfi, A. Milano: La Vita Felice.

⁸ Cfr. Porphyrios, D. (1983). *Classico, cristiano, socialdemocratico. L'architettura funebre di Asplund e Lewerentz*. «Lotus International», 38, 59-70.



Carlotta Torricelli (1980), architetto, insegna Composizione Architettonica alla Scuola di Ingegneria Edile/Architettura del Politecnico di Milano, ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica presso l'Università Iuav di Venezia ed è stata borsista della Fondazione C.M. Lerici di Stoccolma.

Carlotta Torricelli, *VEDERE L'INVISIBILE NEL VISIBILE. Ri-velazioni nel paesaggio svedese*

IL TEMPIO E L'UNIVERSO

Sandro Grispan



Le Corbusier, *Le Poème de l'Angle Droit*, 1955.
Litografia del capitolo A.1 milieu. FLC Rés C 62

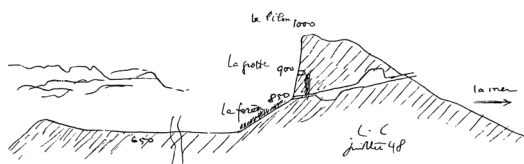
Quando Le Corbusier nel 1945 riceve la proposta da parte di Edouard Trouin¹ di collaborare al progetto della *Basilique de la Paix et du Pardon* dedicata a Maria Maddalena e da costruire nel sud della Francia ai piedi della Sainte-Baume², la immagina alta 220 metri, a forma di tronco di cono, «*creuse comme une cloche*»³.

Ma nell'ascesa alla montagna durante la visita a questo luogo connotato dalla magnificenza di una natura incontaminata, Le Corbusier abbandona il sogno di costruire un edificio che ne possa superare la vetta per guadagnare la vista sul mare verso sud⁴. Condividendo con Trouin l'idea di un'architettura da nascondere «all'interno della roccia», nel 1948 Le Corbusier disegna una sezione della basilica scavata nella montagna, composta da una galleria lungo la quale si aprono due grandi sale, l'una rivolta verso il basso e l'altra rivolta verso l'alto.

Flora Samuel avanza l'ipotesi che nel criptico disegno di Le Corbusier vi sia contenuta la rappresentazione di un *mandala*, un modello spirituale dell'ordinamento del mondo, derivato da *La journée solaire de 24 heures* dello stesso Le Corbusier⁵.

Non è solo infatti nell'accostamento delle loro rispettive figure che si riscontra la profonda somiglianza tra il simbolo e l'architettura, bensì soprattutto nella dimensione intelligibile delle loro forme.

Le Corbusier racchiude nella rappresentazione

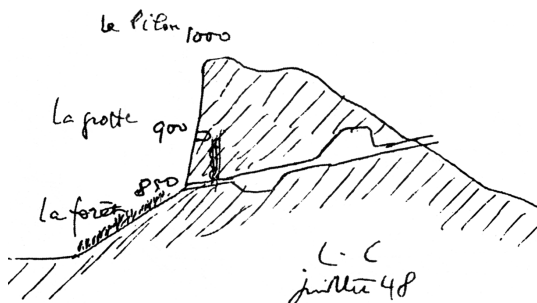


Le Corbusier, Sezione di studio per la basilica sotterranea, luglio 1948. FLC I3 1

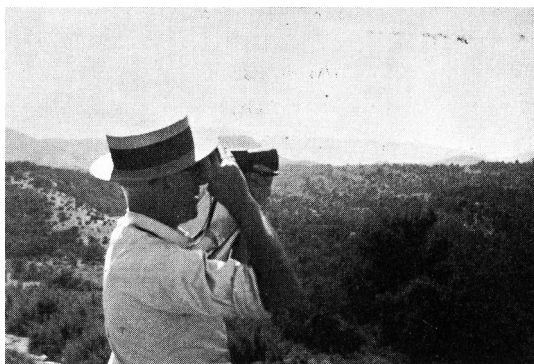
della giornata solare di ventiquattro ore la propria visione del mondo, della natura e dell'uomo, delle corrispondenze tra il Macrocosmo e il Microcosmo, in una inequivocabile concezione cosmologica arcaica basata sulla struttura ciclica del Tempo⁶. Tale rappresentazione è essenzialmente costituita da una linea retta orizzontale, la terra, e una sinusoide che traccia il movimento del sole nel cielo durante il corso di una intera giornata. Intersecando la sinusoide nel punto di flesso, la linea-terra divide la linea-movimento del sole in due parti, corrispondenti l'una al giorno e l'altra alla notte. Per l'uomo arcaico, la «terra» era appunto il piano ideale passante per l'eclittica. La «terra emersa», più specificamente, era il piano ideale passante per l'equatore celeste. In tal modo l'equatore divideva in due metà lo Zodiaco che era disposto lungo l'eclittica. Di queste due zone, la prima, ossia la fascia settentrionale dello Zodiaco che si estende dall'equinozio di primavera a quello di autunno, passando per il solstizio d'estate, era la «terra emersa»; la seconda, ossia l'arco meridionale che si estende dall'equinozio d'autunno a quello di primavera passando per il solstizio d'inverno, rappresentava invece il «mare»⁷.

Ma ad aiutarci a comprendere meglio il significato che lega il simbolo delle ventiquattro ore alla sezione della basilica sotterranea alla Sainte-Baume è l'interpretazione di Richard A. Moore de *Le Poème de l'Angle Droit*⁸, opera grafica e lirica in cui Le Corbusier esprime la propria visione cosmica e simbolica del mondo.

Guardiamo il disegno posto al centro del primo livello dell'*iconostase*⁹ del *Poème* (A.3 milieu), quello in cui l'uomo Modulor si colloca sopra l'*opus circulatorum*, o cerchio alchemico, suddiviso da una croce che indica i quattro punti cardinali. Il cerchio si spezza in corrispondenza di due aperture poste su di un asse immaginario che collega il nord al sud. Una lettura di carattere astronomico¹⁰ ci permette di individuare in queste due aperture i momenti in cui, nell'arco dell'anno, il Sole cessa di



Sandro Grispan, IL TEMPIO E L'UNIVERSO



Le Corbusier alla Sainte-Baume nel 1948. Fotografia pubblicata in J. Petit, *Le Corbusier lui-même*, 1970

alzarsi o di scendere rispetto all'equatore celeste, ossia il solstizio estivo e quello invernale, che nello Zodiaco coincidono con il segno del Cancro e del Capricorno.

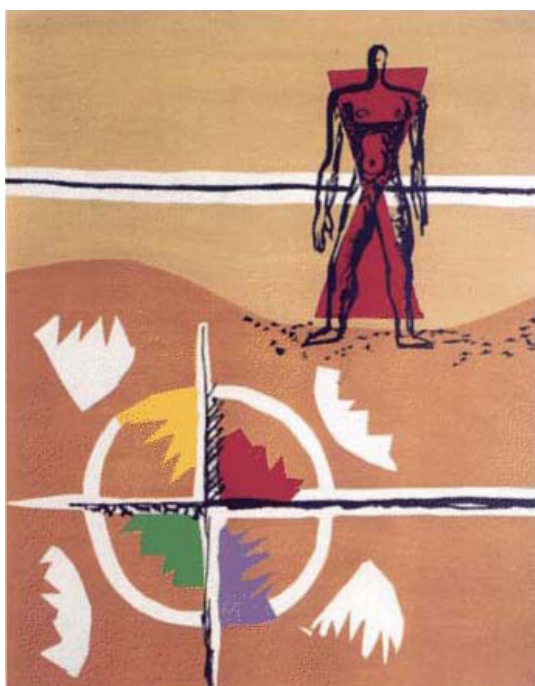
Secondo la teoria sui rapporti dello Zodiaco con l'«evoluzione dell'anima attraverso i mondi» della cosmogonia pitagorica¹¹, i punti estremi dei tropici del Cancro a nord e del Capricorno a sud sono le «porte del cielo», rispettivamente la «porta degli uomini», attraverso la quale le anime cadono sulla terra, e la «porta degli dei», attraverso la quale ascendono nell'Etere¹².

Nel disegno di Le Corbusier, la figura dell'uomo Modulor si sovrappone inoltre a due triangoli rossi, che richiamano le due piramidi che lo stesso Le Corbusier raffigura nella serie di dipinti intitolata *Taureau*: l'una, in basso con la base rivolta a terra, rappresenta la *materia*; l'altra, in alto con la base rivolta al cielo, rappresenta lo *spirito*¹³. Tali risultano essere anche i due triangoli nel disegno del *Poème*, che della figura umana rappresentano così la duplice natura, spirituale e materiale, composta da anima e corpo. L'uomo retto sulle proprie gambe, simbolo della vita, si contrappone all'orizzontale del mare, simbolo della morte, che delimita infatti il passaggio dalla dimensione materiale a quella spirituale.

Del *Poème* ci interessano altri due disegni, nei quali è raffigurato quel soggetto mitologico così importante nella concezione zodiacale classica dello spazio e del tempo: il Capricorno¹⁴. I disegni sono quelli posti, nell'*iconostase*, al centro del quarto livello (D.3 fusion) e sulla destra del terzo livello (C.5 chair).

Nella parte superiore del primo disegno, il Capricorno ha la testa volta verso il basso e invade la parte inferiore dello stesso disegno in cui un uomo e una donna si accoppiano. Il «violento atto di comunione» tra l'uomo e la donna fa riferimento a una variante simbolica della fusione alchemica¹⁵, la metafora sessuale delle *Nozze chimiche* tra

Sandro Grispan, IL TEMPIO E L'UNIVERSO



Le Corbusier, *Le Poème de l'Angle Droit*, 1955.
Litografia del capitolo A.3 milieu. FLC

principi opposti, *animus* maschile e *anima* femminile. Il Capricorno, nella parte superiore, simboleggia l'elevazione dello spirito liberato dalla materia. Nell'altro disegno (C.5 chair), l'immagine del Capricorno che si libra allegro in volo ci riporta alla dottrina senza tempo che racconta della caduta delle anime sulla Terra attraverso la «porta degli uomini» e della loro ascesa in Cielo, attraverso la «porta degli dei»¹⁶.

La stessa che Omero ha voluto raffigurare con la descrizione dell'antra di Itaca nell'*Odissea*¹⁷, di cui i versi tratti dall'edizione acquistata da Le Corbusier nel 1909 sono dal greco così tradotti: «*La grotte a deux entrées: l'une tournée au septentrion, et ouverte aux humains; l'autre, qui regarde le midi, est sacrée, et leur est inaccessible: c'est la route des immortels*»¹⁸.

Durante le sue ricerche dedicate alla cappella di Notre-Dame-du-Haut a Ronchamp, Mogens Krustrup si era convinto che l'antra sacro descritto da Omero presentasse numerosi punti in comune con Ronchamp. Egli intravedeva, nell'opera di Le Corbusier, un modello cosmico, ritenendo che la porta sud della cappella, che ruota su un perno in corrispondenza del suo asse mediano, indicasse l'asse dei due equinozi, quando è chiusa, e l'asse dei due solstizi, Cancro e Capricorno, quando è aperta¹⁹. Moore, invece, riscontra che Le Corbusier attribuisce ad ogni elemento che caratterizza l'edificio un orientamento specifico riportabile ai quattro punti cardinali e ne deduce che lo spigolo pronunciato verso l'alto che guarda a sud evoca il corno del Capricorno disegnato dallo stesso Le Corbusier²⁰. Potremmo aggiungere che con la torre più alta rivolta a nord si riconferma l'asse solstiziale lungo il quale, dalla sua incarnazione nel corpo alla sua liberazione nell'Etere, procede l'evoluzione dell'anima.

Ma se a generare Ronchamp, come spesso è stato sottolineato, sarebbe stata la Saint-Baume²¹, non è forse passando attraverso la rappresentazione

Sandro Grispan, IL TEMPIO E L'UNIVERSO



Le Corbusier, *Le Poème de l'Angle Droit*, 1955.
Litografia del capitolo C.5 chair. FLC

simbolica, cosmologica e metafisica del rapporto tra l'uomo e l'universo che le forme attribuite da Le Corbusier agli ambienti della Basilica della Pace e del Perdono acquistano un significato chiaro e risultano compositivamente meglio comprensibili? Non dobbiamo dimenticare che siamo alla Sainte-Baume, il *Tabor* di Maria Maddalena, colei che diede al mondo intero l'esempio del sublime trionfo dello spirito sulla materia.

La disposizione degli spazi della basilica scavata nella montagna può effettivamente essere riportata ad un percorso iniziatico che aspira a riconciliare l'uomo con il destino della sua anima ed elevarlo alla dimensione del sacro riposta nel proprio essere. Immaginiamo allora di entrare nei vani sotterranei disegnati da Le Corbusier, associando all'esperienza ritmico-sensoriale l'*imago mundi* che le forme del vuoto, in una concatenazione sempre mutevole, sembrano rivelare.

Varcando l'ingresso della basilica, sul versante nord della montagna, abbiamo alle spalle la costellazione del Cancro. Stiamo attraversando simbolicamente la «porta degli uomini».

Percorrendo il primo tratto del *dromos* ipogeo giungiamo nel primo ampio invaso che, con la sua presunta forma a tronco di cono, con la base maggiore rivolta verso l'alto rispetto al percorso processionale, raffigura il momento in cui l'anima muore, si incarna nel corpo, ovvero *cade* sulla Terra. Superato il secondo tratto del corridoio sotterraneo entriamo nel *Sancta Sanctorum* maddaleniano che, con la sua presunta forma a tronco di cono, con la base maggiore rivolta verso il basso rispetto al percorso processionale, rappresenta invece la liberazione dell'anima dal corpo, il suo ritorno al divino, ovvero la sua *ascesa* nell'Etere.

Dopo l'ultimo tratto del percorso scavato nella roccia, uscendo sul dolce pendio della montagna a sud, ci troviamo con gli occhi rivolti verso la costellazione del Capricorno. Stiamo attraversando simbolicamente la «porta degli dei».

Sandro Grispan, IL TEMPIO E L'UNIVERSO

E allora, lo spazio inafferrabile oltre l'orizzontale del mare ci porta ad esplorare quel vuoto inconcepibile in cui risiede la percezione di una dimensione sacra: il profondo del nostro essere, l'abisso in cui alberga la Verità.

Riferimenti bibliografici

¹ Edouard Trouin, geometra di Marsiglia, incontra Le Corbusier a Parigi il 1 aprile 1945 e discute con lui dei progetti di un santuario dedicato a Maria Maddalena, la *Basilique de la Paix et du Pardon*, e di un nuovo insediamento, la *Cité de contemplation*, da costruire sui vasti terreni di sua proprietà ai piedi della Sainte-Baume.

² La Sainte-Baume è una delle montagne più alte della Provenza, un immenso blocco roccioso a picco che domina maestosamente un'oscura foresta e che contiene la grotta dove Maria Maddalena, secondo la leggenda che narra del suo approdo in barca sulle coste meridionali dell'antica Gallia, avrebbe trascorso gli ultimi trenta anni della sua vita tra pentimento ed estasi mistica, fino alla sua ascesa in paradiso.

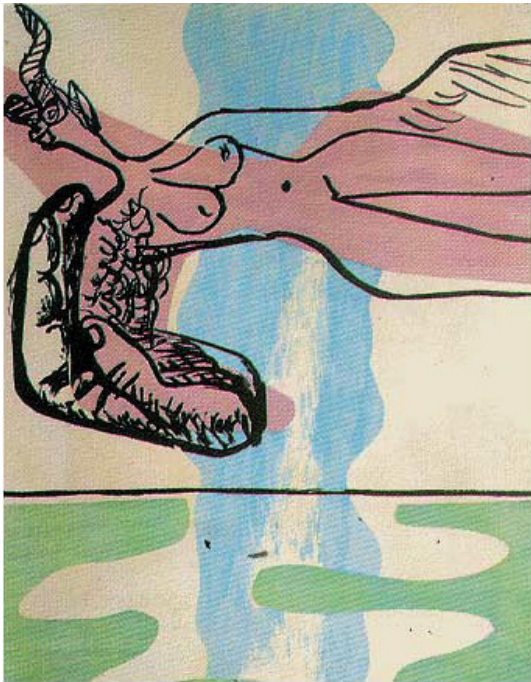
³ Cfr. E. Trouin, *lettera a Le Corbusier, Parigi, 2 aprile 1945*: «vuota come una campana» (trad. it. dell'autore del testo).

⁴ L. Montalte (pseudonimo di Edouard Trouin), *Fallait-il bâtir le Mont-Saint-Michel?*, Editions L'Amitié par le livre, Bainville 1979, pp. 97-100.

⁵ Cfr. F. Samuel, *Orphism in the work of Le Corbusier with particular reference to his unbuilt scheme for a basilica and city at La Sainte-Baume (1945-1959)*, a thesis submitted to Cardiff University for the degree of Philosophiae Doctor, MA Dip Arch (Cantab), The Welsh School of Architecture 2000, p. 189.

⁶ Dell'uomo arcaico Le Corbusier sembra voler condividere e riproporre quella salda presa sul «concepibile», quella visione del cosmo inquadrata in un ordine temporale ed escatologico che avevano senso per lui e riservavano un destino per la sua anima. Forse è il *Timeo* di Platone, più volte citato da Matila C. Ghyca ne *Le Nombre d'Or*, a rivelargli la ragione che rendeva obbligatorio nei tempi arcaici osservare con la massima attenzione l'immenso orologio cosmico. Nell'immagine platonica del mondo, l'anima dell'uomo, quand'è giusta, partecipa tanto all'armonia del cosmo quanto alla

Sandro Grispan, IL TEMPIO E L'UNIVERSO



Le Corbusier, *Le Poème de l'Angle Droit*, 1955.
Litografia del capitolo D.1 fusion. FLC

beatitudine degli dei; essa è destinata al cielo da cui proviene, ritornando così all'astro che le è proprio per dimorarvi e condurvi una vita di felicità.

⁷ G. de Santillana - H. von Dechend, *Il mulino di Amleto. Saggio sul mito e sulla struttura del tempo*, Edizione Gli Adelphi, Milano 2007, p. 83.

⁸ Cfr. R. A. Moore, *Alchemical and Mythical Themes in the Poem of Right Angle 1947-1965*, in «Opposition», 19-20, MIT Press 1980, p. 111.

⁹ Cfr. R. A. Moore, *Alchemical and Mythical Themes in the Poem of Right Angle 1947-1965*, cit., p. 135: Le Corbusier definisce *iconostase* quello schema iniziale del Poème composto da sette livelli, ad ognuno dei quali corrisponde un tema specifico e un colore chiave, che indica la partizione del testo. Tale configurazione richiama la struttura divisoria adorna di immagini sacre interposta tra il presbiterio e le navate delle antiche basiliche bizantine. Così come quella struttura schermava i riti eucaristici cui solo i preti e gli iniziati potevano assistere e allo stesso tempo rivelava ai fedeli la promessa di salvezza, l'*iconostase* corbusieriana si configura come un ordine spirituale, che rivela l'intento di fare del Poème un testo quasi religioso.

¹⁰ Le Corbusier possedeva un'edizione originale del 1880 di C. Flammarion, *Astronomie Populaire*, C. Marpon et E. Flammarion Editeurs, Paris, dalla quale presumibilmente derivano i temi astrologici che, accanto a quelli alchemici e mitologici, sono contenuti non solo nel *Poème de l'Angle Droit*, ma anche e soprattutto nell'opera pittorica, scultorea e architettonica degli ultimi anni della sua vita.

¹¹ Tra i grandi iniziati del passato, colui al quale Le Corbusier mostra di interessarsi particolarmente è Pitagora. Come lo testimoniano le numerose sottolineature e note a margine ne *Les Grands Initiés di Edouard Shuré* e *Le Nombre d'Or* di M. C. Ghyka in suo possesso, la «numerologia» pitagorica è l'aspetto più noto dal quale egli viene attratto. Meno noto è il probabile interesse rivolto appunto al concetto di parallelo di cosmogonia spirituale o «evoluzione dell'anima attraverso i mondi», dottrina che, all'infuori dell'iniziazione pitagorica, è conosciuta sotto il nome di trasmigrazione delle anime. Cfr. Edouard Shuré, *I grandi Iniziati*, Editori Laterza, Bari 2007, pp.304-305.

¹² Cfr. J. Carcopino, *La Basilique pythagoricienne de la*

Sandro Grispan, IL TEMPIO E L'UNIVERSO

Porte Majeur, L'Artisanat du Livre, Paris 1926, pp. 368-369.

¹³ Cfr. N. Jornod - J.-P. Jordod, *Le Corbusier (Charles Edouard Jeanneret). Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Skira Editore, Milano 2005, nota 1, p. 935.

¹⁴ Non è la prima volta che questa figura mitica compare nell'opera pittorica di Le Corbusier. Nel settembre del 1948 Le Corbusier esegue il secondo murale del Padiglione svizzero, in cui ogni forma e figura rimanda a significati mitologici e simbolici legati ai processi alchemici di trasmutazione e sublimazione della continua separazione e unificazione degli opposti. La convinzione espressa da parte di Richard A. Moore in *Alchemical and Mythical Themes in the Poem of Right Angle 1947-1965* (Cfr. pp. 117-118) che il murale sia stato concepito per essere letto da destra verso sinistra, come lo zodiaco, porta a riconoscere appunto nella figura femminile alata con testa di capra, sul lato destro del dipinto, la prima di una lunga serie di rappresentazioni del Capricorno fatte da Le Corbusier.

¹⁵ Nel processo alchemico, il termine fusione designa l'istante in cui due principi si confondono per liberare l'elemento puro (*lapis philosophorum*). Le figure contenute nella parte inferiore del disegno di Le Corbusier derivano infatti dalla rappresentazione alchemica della *coniunctio sive coitus*, la metafora della liberazione spirituale della coscienza.

¹⁶ René Guénon fa notare che non si tratta di una teoria costruita più o meno artificialmente dai pitagorici o da altri, bensì di una conoscenza tradizionale, riscontrabile anche presso i Greci prima dello stesso Pitagora. Cfr. R. Guénon, *Il simbolismo dello Zodiaco nei pitagorici*, in *Simboli della Scienza sacra*, Adelphi Edizioni, Milano 2006, p. 208.

¹⁷ Come lo rivelano Porfirio (Porfirio, *De Antro Nympharum*, 22) e Macrobio (Macrobio, *Commentarii in Somnium Scipionis*, XII).

¹⁸ Homère, *L'Odyssée*, Editions Flammarion, Paris 1909, Chant XIII, p. 210 (FLC J 92 biblioteca personale di L-C): «La grotta ha due entrate: l'una rivolta a settentrione, e aperta agli umani; l'altra, che guarda il mezzogiorno, è sacra, ed è loro inaccessibile: è la via degli immortali» (trad. it. dell'autore della testo).

¹⁹ Cfr. M. Krusturup, *Ronchamp, negli abissi abita la verità*,

Sandro Grispan, IL TEMPIO E L'UNIVERSO

in G. Gresleri, G Gresleri (a cura di), *Le Corbusier, il programma liturgico*, Bologna 2001, pp. 111-112.

²⁰ Cfr. R. A. Moore, *Alchemical and Mythical Themes in the Poem...*, cit., p. 126.

²¹ Cfr. S. von Moos, *Le Corbusier, l'architecte et son mythe*, Editions Horizons de France, 1971, p.124; J.-L. Herbert, *La pensée religieuse de Le Corbusier*, «Echanges», 180 (1984), p. 39; G. Gresleri, *Le Corbusier sacro*, «Arte cristiana», 712 (1986), pp. 57-62.



Sandro Grispan (Neuchâtel 1968) docente a contratto di Progettazione architettonica all'Università degli Studi di Parma, ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Composizione architettonica presso l'Università Iuav di Venezia.

Sandro Grispan, IL TEMPIO E L'UNIVERSO

