POLITECNICO DI TORINO
Repository ISTITUZIONALE

La forza evocatrice dell’architettura. Progetti per un Monumento memoriale

Original
La forza evocatrice dell’architettura. Progetti per un Monumento memoriale / Canella, G.. - In: FESTIVAL DELL'ARCHITETTURA MAGAZINE. - ISSN 2039-0491. - ELETTRONICO. - 66-67:(2023), pp. 1-225. [10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023]

Availability:
This version is available at: 11583/2992352 since: 2024-09-11T08:43:17Z

Publisher:
Festival Architettura Edizioni

Published
DOI:10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023

Terms of use:

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright

(Article begins on next page)

01 November 2026

FAM

Magazine del Festival dell'Architettura

ricerche e progetti sull'architettura e la città

research and projects on architecture and the city

66/ 67

La forza evocatrice dell'architettura. Progetti per un Monumento memoriale

Enrico Prandi
Gentucca Canella

Sulla necessità del progettare e dello scrivere sul (proprio) progetto Monumento memoriale

Paolo Icaro
Carmen Andriani

Memoria si, monumento no
Memoriae Causa. Brevi note su Memoriali possibili (con un progetto inedito)

Contributi e progetti di
Francesco Martinazzo, Pietro Sganzerla | Houssam Mahi, Lorenzo Manunta | Andrea Valvason, Nicola Facchini | Edoardo Marchese, Cecilia Rosa, Lorenzo Di Stefano, Alberto Montorfano | Annalucia D'Erchia, Giorgio Milani | Nicola Campanile, Oreste Lubrano, Sergio Portela | Paolo Fortini, Ana Muñoz-López, Nicola Catella, Sergio Portela | Marco Rosati, Francesco Arena | Thomas Pepino, Elio Garis

Riccardo Rapparini, Pinuccia Bernardoni | Silvia Binetti, Ludovica Landi, Katharina Stepper | Maurizio Villata, Paolo Delle Monache

Mattia Baldini, Laura Mucciolo, Francesco Filiberto Tonarelli | Giulia Formato, Corrado Scudellaro, Lorenzo Serra Bellini, Beatrice Sacco

Carlo Quintelli
Maria Clara Ghia
Alessandro Brunelli
Valerio Tolve

Rileggere Carlo Aymonino: una non facile ma utile esegesi
Luigi Vietti. Un percorso eccentrico nella storia del Novecento
L'arte di fare le *cose*
Intorno (e dentro) 'Lo spazio al centro in Kahn'

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023

FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città

Editore: Festival Architettura Edizioni, Parma, Italia

ISSN: 2039-0491

Segreteria di redazione
c/o Università di Parma
Campus Scienze e Tecnologie
Via G. P. Usberti, 181/a
43124 - Parma (Italia)

Riccardo Rapparini

Email: redazione@famagazine.it
www.famagazine.it

Editorial Team

Direzione
Enrico Prandi, (Direttore) Università di Parma
Lamberto Amistadi, (Vicedirettore) Alma Mater Studiorum Università di Bologna

Redazione
Tommaso Brighenti, (Caporedattore) Politecnico di Milano, Italia
Ildebrando Clemente, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia
Gentucca Canella, Politecnico di Torino, Italia
Renato Capozzi, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia
Carlo Gandolfi, Università di Parma, Italia
Maria João Matos, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Portogallo
Elvio Manganaro, Politecnico di Milano, Italia
Mauro Marzo, Università IUAV di Venezia, Italia
Laura Anna Pezzetti, Politecnico di Milano, Italia
Claudia Pirina, Università IUAV di Venezia, Italia
Giuseppina Scavuzzo, Università degli Studi di Trieste, Italia

Corrispondenti
Miriam Bodino, Politecnico di Torino, Italia
Marco Bovati, Politecnico di Milano, Italia
Francesco Costanzo, Università della Campania "Luigi Vanvitelli", Italia
Francesco Defilippis, Politecnico di Bari, Italia
Massimo Faiferri, Università degli Studi di Sassari, Italia
Esther Giani, Università IUAV di Venezia, Italia
Martina Landsberger, Politecnico di Milano, Italia
Marco Lecis, Università degli Studi di Cagliari, Italia
Luciana Macaluso, Università degli Studi di Palermo, Italia
Dina Nencini, Sapienza Università di Roma, Italia
Luca Reale, Sapienza Università di Roma, Italia
Ludovico Romagni, Università di Camerino, Italia
Ugo Rossi, Università IUAV di Venezia, Italia
Marina Tornatora, Università Mediterranea di Reggio Calabria, Italia
Luís Urbano, FAUP, Universidade do Porto, Portogallo
Federica Visconti, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia

Comitato di indirizzo scientifico

Eduard Bru
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Spagna

Orazio Carpenzano
Sapienza Università di Roma, Italia

Alberto Ferlenga
Università IUAV di Venezia, Italia

Manuel Navarro Gausa
IAAC, Barcellona / Università degli Studi di Genova, Italia, Spagna

Gino Malacarne
Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia

Paolo Mellano
Politecnico di Torino, Italia

Carlo Quintelli
Università di Parma, Italia

Maurizio Sabini
Hammons School of Architecture, Drury University, Stati Uniti d'America

Alberto Ustarroz
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de San Sebastian, Spagna

Ilaria Valente
Politecnico di Milano, Italia

FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città è la rivista on-line del Festival dell'Architettura a temporalità trimestrale.

È una rivista scientifica nelle aree del progetto di architettura (Macrosettori Anvur 08/C1 design e progettazione tecnologica dell'architettura, 08/D1 progettazione architettonica, 08/E1 disegno, 08/E2 restauro e storia dell'architettura, 08/F1 pianificazione e progettazione urbanistica e territoriale) che pubblica articoli critici conformi alle indicazioni presenti nelle Linee guida per gli Autori degli articoli.

FAMagazine, in ottemperanza al Regolamento per la classificazione delle riviste nelle aree non bibliometriche, rispondendo a tutti i criteri sulla Classificabilità delle riviste telematiche, è stata ritenuta rivista scientifica dall'ANVUR, Agenzia Nazionale per la Valutazione dell'Università e della Ricerca Scientifica (Classificazione delle Riviste).

FAMagazine ha adottato un Codice Etico ispirato al codice etico delle pubblicazioni, Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors elaborato dal COPE - Committee on Publication Ethics.

Ad ogni articolo è attribuito un codice DOI (Digital Object Identifier) che ne permette l'indicizzazione nelle principali banche dati italiane e straniere come DOAJ (Directory of Open Access Journal) ROAD (Directory of Open Access Scholarly Resourches) Web of Science di Thomson Reuters con il nuovo indice ESCI (Emerging Sources Citation Index) e URBADOC di Archinet. Dal 2018, inoltre, FAMagazine è indicizzata da Scopus.

Al fine della pubblicazione i contributi inviati in redazione vengono valutati con un procedimento di double blind peer review e le valutazioni dei referee comunicate in forma anonima al proponente. A tale scopo FAMagazine ha istituito un apposito Albo dei revisori che operano secondo specifiche Linee guida per i Revisori degli articoli.

Gli articoli vanno caricati per via telematica secondo la procedura descritta nella sezione Proposte online.
La rivista pubblica i suoi contenuti ad accesso aperto, seguendo la cosiddetta gold road ossia rendendo disponibili gli articoli sia in versione html che in pdf.

Dalla nascita (settembre 2010) al numero 42 dell'ottobre-dicembre 2017 gli articoli di FAMagazine sono pubblicati sul sito www.festivalarchitettura.it (Archivio Magazine). Dal gennaio 2018 la rivista è pubblicata sulla piattaforma OJS (Open Journal System) all'indirizzo www.famagazine.it

Gli autori mantengono i diritti sulla loro opera e cedono alla rivista il diritto di prima pubblicazione dell'opera, con Licenza Creative Commons - Attribuzione che permette ad altri di condividere l'opera indicando la paternità intellettuale e la prima pubblicazione su questa rivista.

Gli autori possono depositare l'opera in un archivio istituzionale, pubblicarla in una monografia, nel loro sito web, ecc. a patto di indicare che la prima pubblicazione è avvenuta su questa rivista (vedi Informativa sui diritti).

© 2010- FAMagazine
© 2010- Festival dell'Architettura Edizioni

Linee guida per gli autori

FAMagazine esce con 4 numeri l'anno e tutti gli articoli, ad eccezione di quelli commissionati dalla Direzione a studiosi di chiara fama, sono sottoposti a procedura peer review mediante il sistema del doppio cieco.

Due numeri all'anno, dei quattro previsti, sono costruiti mediante call for papers che vengono annunciate di norma in primavera e autunno.

Le call for papers prevedono per gli autori la possibilità di scegliere tra due tipologie di saggi:

a) saggi brevi compresi tra le 12.000 e le 14.000 battute (spazi inclusi), che verranno sottoposti direttamente alla procedura di double blind peer review;

b) saggi lunghi maggiori di 20.000 battute (spazi inclusi) la cui procedura di revisione si articola in due fasi. La prima fase prevede l'invio di un abstract di 5.000 battute (spazi inclusi) di cui la Direzione valuterà la pertinenza rispetto al tema della call. Successivamente, gli autori degli abstract selezionati invieranno il full paper che verrà sottoposto alla procedura di double blind peer review.

Ai fini della valutazione, i saggi devono essere inviati in Italiano o in Inglese e dovrà essere inviata la traduzione nella seconda lingua al termine della procedura della valutazione.

In ogni caso, per entrambe le tipologie di saggio, la valutazione da parte degli esperti è preceduta da una valutazione minima da parte della Direzione e della Redazione. Questa si limita semplicemente a verificare che il lavoro proposto possieda i requisiti minimi necessari per una pubblicazione come FAMagazine.

Ricordiamo altresì che, analogamente a come avviene per tutti i giornali scientifici internazionali, il parere degli esperti è fondamentale ma ha carattere solo consultivo e l'editore non assume, ovviamente, alcun obbligo formale ad accettarne le conclusioni.

Oltre ai saggi sottoposti a peer review FAMagazine accetta anche proposte di recensioni (Saggi scientifici, Cataloghi di mostre, Atti di convegni, proceedings, ecc., Monografie, Raccolte di progetti, Libri sulla didattica, Ricerche di Dottorato, ecc.). Le recensioni non sono sottoposte a peer review e sono selezionate direttamente dalla Direzione della rivista che si riserva di accettarle o meno e la possibilità di suggerire delle eventuali migliorie.
Si consiglia agli autori di recensioni di leggere il documento Linee guida per la recensione di testi.

Per la sottomissione di una proposta è necessario attenersi rigorosamente alle Norme redazionali di FAMagazine e sottoporre la proposta editoriale tramite l'apposito Template scaricabile da questa pagina.

La procedura per la submission di articoli è illustrata alla pagina PROPOSTE

ARTICLES SUMMARY TABLE

66/67 ottobre-marzo 2023-2024.
La forza evocatrice dell'architettura.
Progetti per un Monumento memoriale

n.	Id Code		date	Type essay	Evaluation	Publication
1	953	1014	apr-23	Long/proj	Peer (B)	Yes
2	954	1006	apr-23	Long/proj	Peer (B)	Yes
3	955	1017	apr-23	Long/proj	Peer (A)	Yes
4	956	1009	mag-23	Long/proj	Peer (B)	Yes
5	957	1012	mag-23	Long/proj	Peer (A)	Yes
6	958		mag-23		Peer (D)	No
7	959		mag-23		Peer (D)	No
8	960	1008	mag-23	Long/proj	Peer (B)	Yes
9	961	1010	mag-23	Long/proj	Peer (B)	Yes
10	962	1013	mag-23	Long/proj	Peer (B)	Yes
11	963	1015	mag-23	Long/proj	Peer (B)	Yes
12	964		mag-23		Peer (D)	No
13	965	1004	mag-23	Long/proj	Peer (B)	Yes
14	966		mag-23		Peer (D)	No
15	968	1007	mag-23	Long/proj	Peer (A)	Yes
16	969	1018	mag-23	Long/proj	Peer (B)	Yes
17	970		mag-23		Peer (D)	No
18	971		mag-23	Long/proj	Peer (B)	Yes
19	986	1020	mag-23	Long/proj	Peer (B)	Yes

PROSSIMA USCITA

numero 68 aprile-giugno 2024.

L'architettura della città tropicale nell'Africa subsahariana
a cura di Manlio Michieletto

Obiettivo della call che soggiace al numero monografico è sollecitare l'indagine critica delle esperienze progettuali del modernismo tropicale in Africa con particolare riferimento alla regione subsahariana. Il rapporto tra architettura e città viene analizzato nel tempo e nello spazio ovvero prima e dopo l'Indipendenza, che per molti Paesi avviene negli anni '60, ed in un'area geografica in cui il progetto architettonico si lega indissolubilmente al contesto soprattutto per quanto riguarda le condizioni climatiche talvolta estreme.
L'architettura della città tropicale è sostanzialmente la città del modernismo tropicale dato che molti degli edifici considerati storici sono collocabili in quel capitolo architettonico della prima metà del XX secolo e che oggi possiamo definire permanenze nel mezzo del delirio urbano che affligge la costruzione della città. Questi artefatti urbani prendono letteralmente forma e si strutturano mediante piani urbanistici atti a ristabilire un rapporto architettura-città non immemore, come detto, dell'ambiente circostante tangibile e intangibile. In

definitiva, quindi, si tratta di stimolare una riflessione sul progetto d'architettura attraverso le declinazioni che questo linguaggio è stato capace di assumere nella fascia tropicale del Continente Africano sia in riferimento ai singoli edifici che alla composizione urbana. Architetti, architetture e città, dunque, che non potrebbero esistere se non in quei luoghi, come Hassan Fathy ci ha insegnato, e che ci raccontano una storia urbana la cui lettura inizia dalla sua pianificazione ovvero dalla conoscenza e dalla concezione della città come progetto.
Le Corbusier pubblica nell'introduzione al primo volume dell'*Ouvre Complete 1910-1929* una lettera inviata nel 1936 ad un neonato gruppo di architetti moderni di Johannesbourg, *le groupe Transvaal*, esprimendo tutto il suo stupore per l'impegno architettonico profuso nel ricercare una nuova sensibilità lontano dall'Europa. Poco meno di duemila anni prima Plinio il Vecchio, nella *Naturalis Historia*, cita il proverbio greco secondo il quale dall'Africa arriva sempre qualcosa di nuovo (*Ex Africa semper aliquid novi*). Plinio narra della scoperta di una metafora della natura, quella africana, fatta sempre delle stesse cose elementari composte però secondo modalità diverse perchè confacenti ad un contesto altro. La call si prefigge come obiettivo di raccogliere contributi che indaghino la retorica del modernismo tropicale, un linguaggio architettonico che si traduce nella riscoperta di elementi dell'arte di costruire indigena come neologismi di un sapere comune traslato a differenti latitudini. Gli architetti inglesi Maxwell Fry e Jane Drew sono notoriamente considerati i fautori di questo linguaggio grazie al lavoro condotto nelle ex-colonie britanniche dell'Africa occidentale. La ricerca sul campo per un'architettura legata al clima ed al luogo porterà infatti il linguaggio del movimento moderno ad allinearsi con il contesto. Un linguaggio che reinventa o meglio riscopre il moderno in chiave tropicale conferendogli connotazioni locali ma non necessariamente vernacolari. L'identità del luogo si ritrova espressa negli artefatti attraverso l'uso dei materiali e con l'epifania di una grammatica architettonica composta e regolata da pochi ma precisi principi capaci di provvedere un'adeguata protezione. Questi principi sono anche pretesti per confezionare un apparato di dettagli costruttivi atti a ottimizzare l'uso di questi due elementi naturali, il sole ed il vento, a cui si deve aggiungere il rapporto con la tradizione locale. Vitruvio stesso rimarcava come il luogo avesse un effetto sulla conformazione dell'edificio e come, per contro, la costruzione influisse sul sito circostante. Gli aspetti più rilevanti del progetto e della costruzione riguardano, nelle parole di Vitruvio, la scelta del luogo, il microclima ed il paesaggio.
L'architettura dell'Africa subsahariana si lega, fin dai suoi primordi, alla questione del luogo ed alla questione della costruzione della città in un ambiente non avvezzo ad essere urbano. Le città costruite a cavallo tra il XIX e XX secolo sono talvolta veri e propri progetti di fondazione che da piccoli agglomerati ed addirittura in alcuni casi singoli avamposti, si trasformano in metropoli oggi ormai assurte alla cronaca urbanistica al rango di incontrollabili megalopoli. Un caso emblematico come Kinshasa, o conosciuta con il nome di Leopoldville fino al 1960, rappresenta l'evoluzione di un villaggio situato lungo le sponde del fiume Congo che in poco piu di un secolo si trasforma in capitale di un nuovo Paese fino a trasformarsi in megalopoli dove ormai la *polis* scompare per diventare solo *megalo*. Dai progetti dei pionieri, passando per il modernismo tropicale fino all'eccletismo sfrenato degli ultimi decenni, questo tipo di città ha perso la sua identità e conseguentemente una sua forma riconoscibile e trasmissibile.

Magazine del Festival dell'Architettura

ricerche e progetti sull'architettura e la città

research and projects on architecture and the city

66/ 67

La forza evocatrice dell'architettura. Progetti per un Monumento memoriale

a cura di
Gentucca Canella

Magazine del Festival dell'Architettura

ricerche e progetti sull'architettura e la città

research and projects on architecture and the city

Enrico Prandi	Sulla necessità del progettare e dello scrivere sul (proprio) progetto	**10**
Gentucca Canella	Monumento memoriale	**14**
Paolo Icaro	Memoria si, monumento no	**30**
Carmen Andriani	*Memoriae Causa*. Brevi note su Memoriali possibili (con un progetto inedito)	**43**
	Call: La forza evocatrice dell'architettura. Progetti per un Monumento memoriale	**53**
Francesco Martinazzo, Pietro Sganzerla	Fata Morgana	**60**
Houssam Mahi, Lorenzo Manunta	Torre Viva | Torre Afona	**71**
Andrea Valvason, Nicola Facchini	Paesaggio e silenzio: un monumento nel Mediterraneo	**85**
Edoardo Marchese, Cecilia Rosa, Lorenzo Di Stefano, Alberto Montorfano	Passaggi di Stato. Un monumento per i migranti a Lampedusa	**99**
Annalucia D'Erchia, Giorgio Milani	Oltremare 35°30'01.7"N 12°36'19.4"E. Un monumento-memoriale nel Mediterraneo	**111**
Nicola Campanile, Oreste Lubrano, Sergio Portela	Ispirazioni mediterranee. Proposta per un monumento-memoriale nel Mediterraneo.	**123**
Paolo Fortini, Ana Muñoz-López, Nicola Catella, Sergio Portela	Ogni creatura è un'isola davanti al mare	**133**
Marco Rosati, Francesco Arena	Piazza Mediterraneo fatta dall'uomo e scolpita dal mare	**144**
Thomas Pepino, Elio Garis	Transiti. Abissi d'Oltremare	**152**
Riccardo Rapparini, Pinuccia Bernardoni	Per Fantasmata	**163**
Silvia Binetti, Ludovica Landi, Katharina Stepper	Dimensione libera	**172**
Maurizio Villata, Paolo Delle Monache	Un *extra-luogo* come monumento-memoriale per il non-finito d'autore	**181**
Mattia Baldini, Laura Mucciolo, Francesco Filiberto Tonarelli	Plan Oblique	**191**
Giulia Formato, Corrado Scudellaro, Lorenzo Serra Bellini, Beatrice Sacco	Climat de France, Algeri. La memoria è il luogo in cui accadono le cose per la seconda volta	**199**
Carlo Quintelli	Rileggere Carlo Aymonino: una non facile ma utile esegesi	**208**
Maria Clara Ghia	Luigi Vietti. Un percorso eccentrico nella storia del Novecento	**212**
Alessandro Brunelli	L'arte di fare le cose	**218**
Valerio Tolve	Intorno (e dentro) 'Lo spazio al centro in Kahn'	**222**

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1070

Editoriale 1

Enrico Prandi

Sulla necessità del progettare e dello scrivere sul (proprio) progetto

Abstract
Questo editoriale commenta criticamente l'esperienza della prima "call for project" della rivista che si affianca alle numerose e consuete "call for abstract".Un'esperienza positiva, che ha riportato alla luce una questione complementare del progetto, ossia, quella della spiegazione scritta del procedimento progettuale che ne rappresenta un racconto parallelo. Ne è scaturito, quindi, un esperimento interessante sotto tre punti di vista. Il primo è insito nella volontà di tenere insieme teoria e prassi, lo scrivere di architettura e il fare architettura attraverso il progetto in quanto caratteristica di un approccio tipicamente italiano al progetto di architettura. Il secondo, è quello di un esercizio della critica del progetto che nella fattispecie di questo numero si sposta dai progetti altrui (dei Maestri, dei colleghi, degli studenti) al proprio progetto. Il terzo, non meno importante è quello di rendere intellegibile il progetto elevandolo così ad esempio di prodotto scientifico di ricerca disciplinare.

Parole Chiave
Teoria e prassi — Critica operativa — Progetto come prodotto di ricerca scientifica

Caso vuole che scriva questo articolo al ritorno dal *Convegno nazionale dei dottorati di progettazione architettonica* organizzato da ProArch, la società scientifica dei docenti di progettazione architettonica avvenuto a Roma l'1 e 2 marzo 2024. Ciò ha la sua importanza in quanto i destinatari della call di FAM che compongono questo numero erano proprio i dottorandi, in architettura e non solo in progettazione architettonica che ne rappresentano evidentemente un sottoinsieme. Per ciò l'articolo risulterà inevitabilmente influenzato dalle riflessioni scaturite in quel dibattito.
Chi segue FAM sa che la rivista è solita addentrarsi anche metodologicamente in territori poco esplorati se non proprio completamente inesplorati. Cosicché la call in oggetto è stata la prima "call for project" della rivista che si affianca alle numerose "call for abstract" lanciate da qualche anno a questa parte.
Un'esperienza positiva, quella di sollecitare riflessioni progettuali, che ha riportato alla luce una questione complementare del progetto, ossia, quella della spiegazione scritta del procedimento progettuale che ne rappresenta un racconto parallelo. Essendo una rivista che pubblica articoli scientifici, ci è parso corretto far sì che la spiegazione coincidesse con l'articolo scientifico a commento del progetto.
Ne è scaturito, quindi, un esperimento interessante sotto molteplici punti di vista.
Il *primo* è insito nella volontà di tenere insieme teoria e prassi, lo scrivere di architettura e il fare architettura attraverso il progetto in quanto caratteristica di un approccio tipicamente italiano al progetto di architettura – il riferimento è alla gregottiana definizione di architetti nati "con la penna in mano". Abbiamo, quindi, invertito i termini del discorso: in questo caso il

progetto non è commento alla scrittura teorica, meccanismo consueto degli articoli critici di cui FAM è quasi interamente composta, ma è la scrittura che diviene commento al progetto. Nel progettare il *Monumento memoriale* a partire dalle cinque sollecitazioni proposte, infatti, si suppone che il gruppo di progetto abbia sperimentato un procedimento inverso, più "operativo" simile a quanto si è soliti fare sul tavolo dello studio di architettura (un tempo si sarebbe detto sul tavolo da disegno - tecnigrafo). La novità è costituita dal fatto che si voglia dar conto delle operazioni progettuali attraverso uno scritto che permetta di capire il metodo nelle sue processualità, la ragione delle scelte (iniziali, parziali o definitive) e il valore delle risposte al fine di comprenderne appieno la forma risultante.
D'altro canto se esiste una *Teoria della progettazione architettonica* (Samonà 1968) essa non può che manifestarsi nell'opera progettata e/o costruita.
Il *secondo*, è quello di un esercizio della critica del progetto che nella fattispecie di questo numero si sposta dai progetti altrui (dei Maestri, dei colleghi, degli studenti) al proprio progetto svolto in collaborazione con uno scultore. Un esercizio di autocritica che imporrebbe rigore ulteriore tendente alla dimostratività ed alla trasmissibilità, aspetti dei quali FAM è da sempre interessata. E' nostra convinzione, infatti, che l'esercizio della critica (che comprende anche l'autocritica) sia atto basilare di crescita del progetto, nonché fondamento della pratica disciplinare della progettazione architettonica e urbana.
Il *terzo*, non meno importante è quello di rendere intellegibile il progetto elevandolo così ad esempio di prodotto scientifico di ricerca disciplinare. Il tema è ampiamente dibattuto soprattutto nel settore della progettazione architettonica (basti ricordare che il primo numero della neonata rivista *ProArch Intersezioni* è dedicato proprio al tema de *Il progetto architettonico come prodotto di ricerca scientifica* Aa.Vv 2024). L'interesse è dato dal fatto che l'intellegibilità del progetto esiste se la relazione accompagnatoria ne rivela i passaggi metodologici principali. Senza tale spiegazione il progetto è difficilmente valutabile se non entrando nella mera valutazione degli aspetti funzionali. Affinché il progetto non venga equivocato nella sua semplicistica percezione formale (diventando quindi diversamente formalista) è necessario "rendere replicabile l'esperimento" progettuale permettendone di seguirne non tanto le scelte quanto i motivi della scelta. La replicabilità, carattere fondamentale della ricerca scientifica, può essere inteso in architettura come la condizione che permette di comprendere l'esito formale nelle scelte progressive. È in questo aspetto che possiamo avvicinare la ricerca in architettura (una scienza inesatta) alla ricerca scientifica tradizionale, ossia mettendo sullo stesso piano l'esito certo della risposta esatta della scienza dura all'esito non incerto ma possibile dell'architettura.
Come figure in formazione nell'ambito dell'insegnamento e della ricerca in architettura (tali sono i dottorandi) è corretto pretendere un certo rigore metodologico del progetto.
Stabilita la griglia di valutazione possiamo ora spostare l'attenzione sull'esperienza specifica. Nella proposta del curatore di affrontare il tema del *Monumento memoriale* vi era anche la volontà, in analogia al concorso di Cuneo, di investire una Commissione della responsabilità, – non solo valutativa ma fattivamente formativa in senso pedagogico –, di scegliere i progetti ed indirizzare i gruppi nell'approfondimento progettuale della seconda ed ultima fase. Ciò coincide perfettamente con il ruolo formativo della rivista generalmente affidato al processo di revisione partitaria.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1070

Il progettare contestuale: i temi offerti (e quelli scelti)

Da sempre convinti che il progetto astratto non esista, in altre parole che progettare significhi tradurre le valenze contestuali, l'esercizio di progetto prende le mosse da cinque tematiche differenziate - *Un monumento-memoriale per l'architettura dei "Tre mondi"*, *Un monumento-memoriale per le guerre di liberazione*, *Un memoriale nel "Monumento"*, *Un monumento-memoriale per il "non finito" d'autore*, *Un monumento-memoriale nel Mediterraneo*, che fanno capo a cinque rispettivi luoghi/contesti: L'Avana, Cuba, Asmara, Eritrea, Climat de France, Algeri, Baggio, Milano, e l'Isola di Lampedusa che si rapportano più o meno direttamente con cinque architetture: Le Scuole d'Arte (ENA) di Garatti, Gottardi, Porro, la «Zero School» ad Asmara, l'unità residenziale al Climat de France di Pouillon, L'Istituto Marchiondi-Spagliardi di Viganò, la Porta d'Europa di Mimmo Paladino.

Un combinato rapporto che consentiva una scelta diversificata secondo approcci progettuali variabili in termini di scala, temi, luoghi e architetture (o architetti).

La scelta è ricaduta in particolare su tre temi dei quali la costruzione del Monumento memoriale del Mediterraneo è risultato il preferito: un progetto sicuramente non facile ma che garantiva la possibilità di esprimersi con forza e libertà inaudite pari solo alla tragedia che va a commemorare (i 368 migranti morti nella strage del 3 ottobre 2013). Ne l'Istituto Marchiondi-Spagliardi, tema tipicamente milanese che pur metteva in campo l'affascinante aspetto del "non finito" in un'opera di metà Novecento, che quello più internazionale dell'unità residenziale Climat de France con la grande piazza delle "duecento colonne" (la più grande delle vasche urbane, come la definisce Pouillon 1968), sono riusciti a catalizzare l'attenzione dei partecipanti.

Completamente ignorati e non scelti sia Cuba che Asmara sicuramente i più lontani ed ostici in termini di confronto.

La commissione

A Paolo Icaro, Scultore, già Presidente dell'Accademia di San Luca 2021-22 e Carmen Andriani, Professore ordinario in Composizione Architettonica e Urbana all'Università di Genova, affiancati dal sottoscritto in rappresentanza della rivista e di Gentucca Canella ideatrice della call, è stato affidato il compito tutt'altro che semplice di preselezionare e giudicare nelle due fasi i diversi progetti.

Nella prima fase la commissione ha selezionato le idee esplicitate attraverso il "bozzetto" grafico e l'abstract, mentre nella seconda i progettisti hanno proceduto all'elaborazione del progetto ed alla sua rappresentazione nella forma richiesta dal bando.

L'esito finale

Al di là dei giudizi sui singoli progetti, per i quali rimando al preciso saggio di Carmen Andriani, è importante sottolineare come molti progetti hanno risentito dell'equivoco di considerare la presenza dello scultore come accessoria e non compartecipe al progetto distinguendo tra due modalità differenti: la prima che ha assunto l'opera della scultore come elemento da collocare all'interno del progetto architettonico che quindi è stato concepito in maniera autonoma rispetto alle sollecitazioni (per lo più indirette, ossia tramite la sua opera) dello scultore; la seconda che ha visto lo scultore riflettere autonomamente ma per lo meno assumendo il tema per l'ideazione ad hoc della scultura.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1070

In questi casi, infatti, la commissione ha scritto ai gruppi selezionati di "rendere più costruttivo il ruolo dello scultore nello sviluppo del progetto" cosa che non sempre è stata interpretata nei risultati finali nella corretta accezione.
Laddove, a mio avviso, architetto e scultore si sono misurati pariteticamente calandosi nel ruolo di progettista – pur con una regia affidata all'architetto di per se abituato al coordinamento sapiente ed efficace delle diverse componenti tecniche o poetiche – si sono manifestati i risultati migliori.
Un altro aspetto sul quale è necessario soffermarsi è il rapporto del progetto con il contesto. Nei tre casi scelti dai gruppi, nemmeno in quello in cui il rapporto tra progetto ed architettura esistente è più stretto (il completamento del Marchiondi) l'oggetto architettonico appariva a sostegno della rappresentazione inducendo la commissione ad un avvertimento generale che sollecitava i gruppi a «rendere evidente (anche dal punto di vista della rappresentazione) il rapporto con il contesto di sviluppo scelto».
Una certa tendenza generale ad isolare il monumento-memoriale dal contesto percepibile nella prima fase si è poi tradotta in un più costruttivo e misurato rapporto.
Ci sono state, poi, le indicazioni specifiche date per ogni singolo progetto che miravano a colmare le debolezze indirizzando il lavoro di sviluppo e approfondimento del progetto verso aspetti carenti anziché disvelarne quelli latenti.
In conclusione, una positiva sperimentazione i cui esiti progettuali corroborati da rappresentazioni efficaci hanno consentito di imbastire un ritratto (parziale ma convincente) della progettazione in un ambito, quello dottorale, in cui le riflessioni teoriche sono da immaginare in funzione dell'operatività dell'architettura. A ribadire, in definitiva, la necessità di progettare riflettendo e riflettere progettando.

Bibliografia

SAMONA G. (1968) – *Teoria della progettazione architettonica*. Dedalo, Bari.

CIUCCI G. (1989) – *L'architettura italiana oggi. Racconto di una generazione*. Laterza, Bari.

AA.VV. (2024) – *Il progetto come prodotto di ricerca scientifica / The architectural project as a product of scientific research*. Proarch intersezioni, n. 01, settembre.

POUILLON F. (1968) – *Mémoires d'un architecte*. Éditions du Seuil, Paris, p. 362.

Enrico Prandi (Mantova, 1969), architetto, si laurea con lode alla Facoltà di Architettura di Milano con Guido Canella con cui ha svolto attività didattica e di ricerca. È Dottore di Ricerca in Com-po-sizione architettonica e urbana presso lo IUAV di Venezia conseguendo il titolo nel 2003. At-tual-mente è Professore Associato in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimen-to di Ingegneria e Architettura dell'Università di Parma. È direttore del Festival dell'Architettura di Parma e fondatore-direttore della rivista scientifica internazionale di classe A «FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città» (ISSN 2039-0491). È responsabile scientifico per l'unità di Parma del progetto *ArcheA. Architectural European Medium-Sized City Arrangement* (pubblicato in volumi Routledge, Aión e LetteraVentidue). Tra le sue pubblicazioni: *Luigi Vietti, scritti di architettura e urbanistica* (con PV. Dell'Aira, AltraLinea, Firenze 2022), *Il progetto del Polo per l'Infanzia. Sperimentazioni architettoniche tra didattica e ricerca* (Aión, Firenze 2018); *L'architettura della città lineare* (FrancoAngeli, Milano 2016); *European City Architecture*, (con L. Amistadi, FAEdizioni, Parma 2012); *Mantova. Saggio sull'architettura* (FAEdizioni, Parma 2005).

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1065

Editoriale 2

Gentucca Canella

Monumento memoriale

Abstract
Il numero apre, in via sperimentale, a una riflessione sul Monumento memoriale attraverso il coinvolgimento operativo, in un concorso di progettazione, dei dottorandi in architettura con la partecipazione vincolante di uno scultore. Il progetto di un memoriale celebrativo in cinque contesti di singolare valore ha visto un'iniziale selezione degli elaborati di primo grado (abstract, bozzetto, modello), da parte di una giuria presieduta da Paolo Icaro, maestro scultore, con Carmen Andriani, ordinario in composizione architettonica. Una giuria d'eccezione, quindi, che ha saputo riprendere certe costanti di impegno morale presenti in alcuni straordinari concorsi nazionali di progettazione tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento. Questo scritto si discosta pertanto da un editoriale in senso tradizionale cercando, seppur con molte incertezze, di proporre un ragionamento oscillante tra scultura e architettura, tra tensione plastica e elementi del comporre, tra carattere "domestico" e "monumento di memoria", tra "tensione al rientro" e critica militante.

Parole Chiave
Monumento memoriale — Scultura — Architettura — Critica militante — Secondo Novecento



Fig. 1
Locandina della *Giornata di studi sul Monumento memoriale. Figurazione e tensione plastica come istanza morale,* Torino, 10 maggio 2023, Salone d'Onore, Castello del Valentino, Dipartimento di Architettura e Design (DAD), Politecnico di Torino. A cura di Gentucca Canella, Paolo Mellano con Tanja Marzi, Maurizio Villata. Gli atti della Giornata di studi sono in corso di stampa nella collana *Architetti italiani del Novecento*, editore FrancoAngeli.

Sul "Memoriale", monumento di scultura. Tra autonomia di linguaggio e testimonianza corale

Il rilevamento comunale del '73 recita che Ales ha 2.351 abitanti […]. Risulta anche che gli analfabeti sono 200, i privi d'ogni titolo di studio 300 e che quelli con la sola licenza elementare 600 e 300 con quella delle medie inferiori […]. Questi dati possono introdurre ad una realtà sociale che è però estremamente contraddittoria e densa di problemi, specie se, arrivando da Milano, si deve realizzare un'opera pubblica con materiali, strumenti e forza lavoro locali[1] (Pomodoro 1977, p. 26)

Comincio da qui, dall'immagine introduttiva alla Giornata di studi torinese[2] del maggio 2023 – organizzata in parallelo al concorso di progettazione pubblicato su questo numero di FAM –, il *Piano d'uso collettivo* di Giò Pomodoro ad Ales, un piccolo monumento memoriale realizzato in un centro minore della Sardegna per celebrare un grande protagonista, Antonio Gramsci, inaugurato il 1 maggio 1977 alla presenza del Presidente della Camera dei deputati, Pietro Ingrao.
In tre mesi – dal febbraio all'aprile del 1977 – con il contributo volontario del suo autore che «è venuto ad Ales, vi si è stabilito, ha "sentito" e valutato le contraddizioni che scaturiscono da una eccezionale ricchezza umana e da una oggettiva condizione di emarginazione»[3], il memoriale per Gramsci è completato, nel fermento del lavorio di muratori, manovali, scalpellini locali insieme ai tecnici comunali, alle imprese e agli studenti. Per l'occasione si sono riaperte le cave di pietra calcarea di Masullas e di basalto nero di Mogoro, chiuse da più di dodici anni.

Ales – la patria di Gramsci – era, sino a ieri, uno di questi paesi, molto poveri e molto

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1065





Figg. 2-3
Gli scalpellini al lavoro sui conci di basalto nero nella cava di Mogoro. Ales, marzo 1977.
Mostra del "Piano d'uso collettivo" allestita di fronte al municipio. Da AA.VV., *Giò Pomodoro, Piano d'uso collettivo a Gramsci-Ales 1977*, Marsilio Editori, Venezia 1977.

anonimi, ravvivato solo dalla mole persino eccessiva d'una sua bella chiesa, ma privo di ogni altra attrattiva che non fosse quella appunto d'aver visto nascere il grande pensatore e uomo politico sardo […]. Il grande merito di Giò Pomodoro […] fu quello di partire, sin dall'inizio, da una concezione anti-monumentale, e di rivolgersi invece a quella d'uno spazio comunitario agibile e utilizzabile dall'intera popolazione paesana (Dorfles 1977, p. 7).

Gillo Dorfles introduce così una delle questioni di fondo sulla quale abbiamo voluto interpellare architetti, scultori, critici, chiamati a Torino per una presa di posizione – e non solo di linguaggio – sui rapporti espressivi e di tensione figurativa altalenanti tra i concetti di "monumentale" e "anti-monumentale" che, dagli anni Sessanta, hanno contribuito in Italia a marcare, in alcuni casi, l'operare artistico di un carattere "informale", spesso tradotto, in anni più recenti, in una sorta di equivocato slogan generalizzato che ha trovato terreno fertile anche nell'architettura. Al contrario, rispetto a questi presupposti, la scelta forse provocatoria di riprendere l'impronta del piccolo catalogo della mostra veneziana del 1977, evidenzia in primo luogo l'intento, il significato più profondo, forse anche uno dei maggiori meriti, crediamo, di quest'opera di Giò Pomodoro scultore: celebrare Antonio Gramsci attraverso un "piano d'uso collettivo" che si fa piazza, mercato, focolare, fontana ma anche stazione di transumanza delle greggi e che sembra assorbire, in una sorta di consuetudine da borgo agricolo, senza porli in contrasto, il monumento e il memoriale «in un unico processo di organicità creativa»[4]. Una sorta di traduzione laica, scrive Antonio Del Guercio, di «un pensiero plastico-culturale tanto articolato […]. Un modo che forse Longhi avrebbe definito "feriale", come pure avrebbe potuto collocare questa piazza sarda rinnovata tra gli eventuali, e rarissimi, *santuari di un'arte semplice* del nostro tempo»[5].
Un monumento? Parafrasando, per il *Piano d'uso collettivo* a Gramsci, quanto scritto nel 1988 da Carlo Aymonino sul Campus di Pesaro: «Se quanto ho affermato prima produce monumenti, si tratta, sì, di un monumento»[6].
Sono infatti convinta, anche un po' estremizzando, che quando si è cercata una sintesi artistica nel progetto compositivo, rivendicata già dagli anni Cinquanta del Novecento più dagli stessi "designer" (tra gli altri, Ponti, Magistretti, Caccia Dominioni, Zanuso, Sottsass) che dagli scultori chiamati in causa, spesso non si hanno avuto risultati del tutto originali sia a livello espressivo che funzionale, in alcuni casi addirittura relegando l'opera artistica a una sorta di partito decorativo, seppur di indubbia qualità.



Fig. 4
Copertina del volume. AA.VV., *Giò Pomodoro, Piano d'uso collettivo a Gramsci-Ales 1977*, Mostra organizzata dal Comune di Venezia, Marsilio Editori, Venezia 1977.

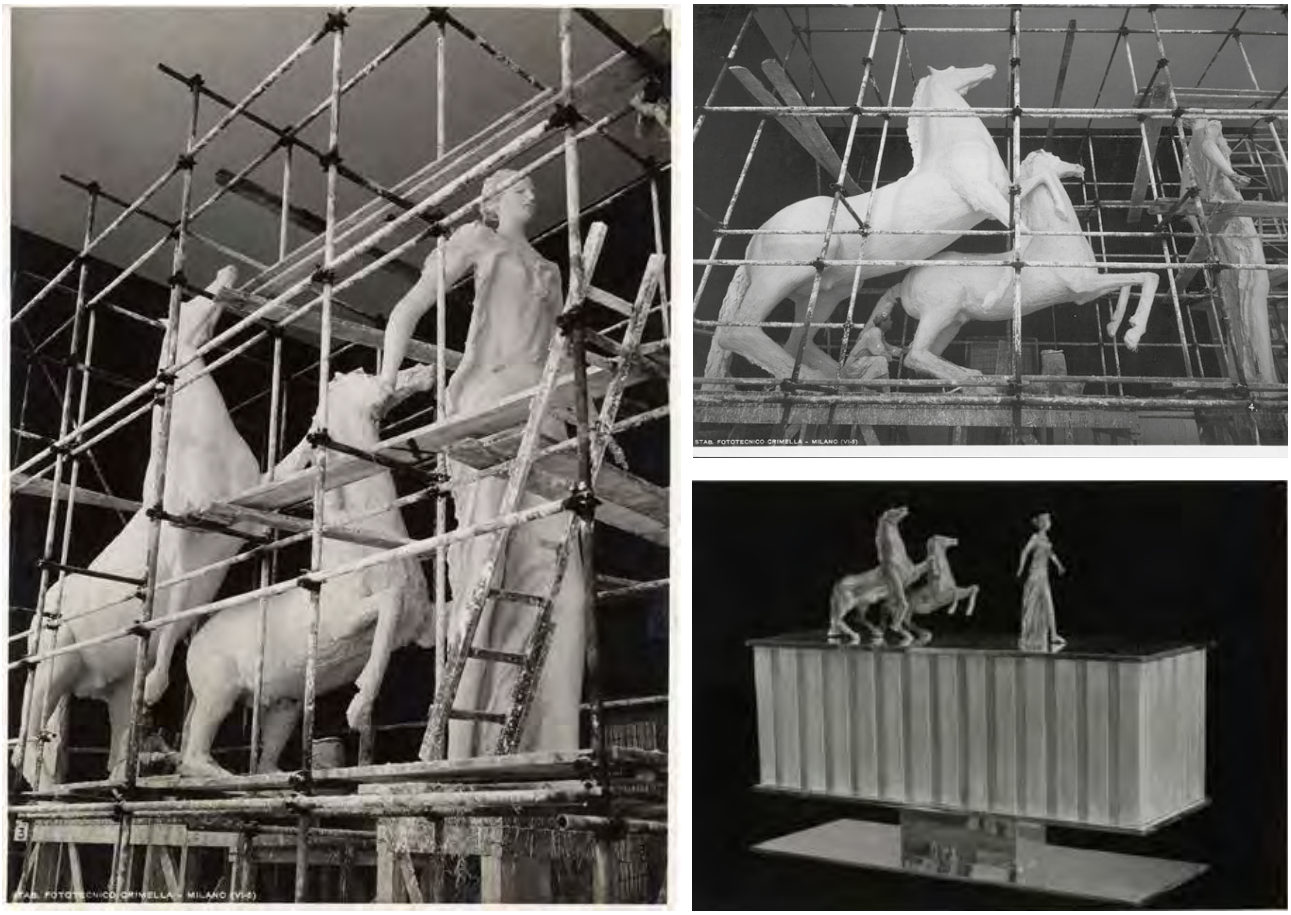
DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1065

Figg. 5-6
Lucio Fontana, Gruppo scultoreo nel Salone d'Onore, di Persico, Nizzoli, Palanti, Sesta Triennale, Palazzo dell'Arte, Milano, 1936.
©Triennale Milano.





DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1065



Figg. 7-8-9
Lucio Fontana, Gruppo scultoreo nel Salone d'Onore, di Persico, Nizzoli, Palanti, Sesta Triennale, Palazzo dell'Arte, Milano, 1936.
©Triennale Milano.

Così come non persuadono del tutto, in quanto in certo senso stabilite da un ideale valore di merito, le riflessioni di Gillo Dorfles in un'intervista del 2003, dove dice: «l'inserimento di un'opera d'arte "decorativa" in un ambiente moderno dovrebbe essere un fatto di perfetta sintonia tra l'artista e l'architetto»[7], come del resto anche alcune forzature di Gio Ponti per un sodalizio tra artista "nuovo" e produzione tecnica orientata al gradimento. Occorre riconoscere che nell'architettura "civile", perlopiù di secondo Novecento – e non sono numerose le opere che rispondono a questa condizione –, l'intervento artistico in molti casi non ha costituito una invariante né tipologica, né funzionale né tantomeno figurativa.
La ripresa quindi di certa autonomia di linguaggio sperimentata ed esercitata su temi di grande impegno e tensione morale – dal "memoriale", laico o religioso, fino a una sorta di celebrazione civile compiuta per funzioni integrate di "*monumenti alla periferia*"[8]: la scuola, il centro civico, il teatro –, riuscirebbe oggi a garantire anche una più incisiva riuscita dell'intervento artistico in generale e forse a dare nuovo senso allo "scultoreo", quando quest'ultimo si concretizzi in occasioni non motivate da una committenza privata, in una dimensione, sì tridimensionale, ma di libertà figurale.
La scultura, più vicina all'architettura anche nella dimensione scalare, potrebbe così riacquistare quell'attimo di scatto puramente espressivo, un proprio nuovo modo di comunicare "sentimentalmente più coinvolto", riprendendo forse certi presupposti di immedesimazione dalla critica purovisibilistica longhiana in un rapporto di forma e contenuto, tra lettura dell'opera e contestuale complessità del suo autore. Del resto, a dimostrazione di quanto si sostiene, quanto è più potente, tra gli altri, l'operare giovanile di Lucio Fontana scultore, rispetto al suo coinvolgimento di alta "ricucitura" nell'architettura e nelle sue, seppur bellissime, «spaziali» esibizioni?

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1065



Fig. 10
Lucio Fontana, *Via Crucis*, 1947. Stazioni.
Da *Lucio Fontana: Vie Crucis 1947-1957,* Mondadori Electa, Verona 2011. Enrico Crispolti, *Lucio Fontana. Via Crucis 1947,* Gangemi Editore, Roma 2007.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1065

«Egli – scrive Enrico Crispolti nel 1962 – crede perciò al linguaggio, come ipotesi creativa, non come modulo, cifrario o convenzione […] inventa ogni volta un nuovo termine di linguaggio, una nuova ipotesi di comunicazione»[9]. In proposito vale la pena richiamare il gruppo scultoreo fuori scala con i cavalli rampanti dietro la statua dell'Italia (poi ribattezzata Vittoria) che sembrano quasi fuoriuscire dall'immagine fotografica bidimensionale dell'allestimento nel Salone d'Onore alla Sesta Triennale inaugurato nel 1936 e le stesse parole che Edoardo Persico, autore con Nizzoli e Palanti, riporta nella relazione di progetto: «la scultura e le opere musive non sono pensate come "decorazione", o comunque come parti aggiunte all'architettura, ma ne costituiscono quasi l'argomento per la loro stereometria e per l'intima aderenza stilistica»[10]. Viene annullata, anche attraverso una straordinaria riscrittura espressiva, ogni pretesa di celebrazione politica:

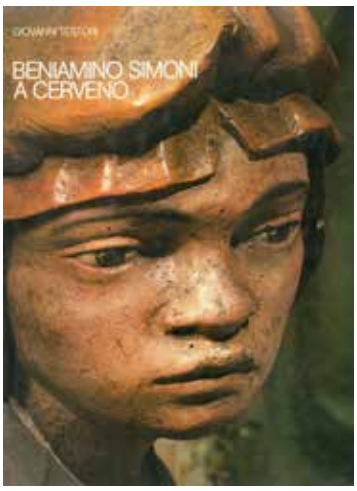
> […] lasciando intatta, perché voluta, la retorica della sospensione intesa come testimonianza morale. […] Persico […] opta per il "*carattere monumentale*", che riproponga in termini originali l'archetipo antico del colonnato in un'opera italiana capace di confermare i principi del gusto moderno con "*un atto di fiducia nella grandezza dell'Europa pacificata*" (Guido Canella, 2010, pp. 226-227).

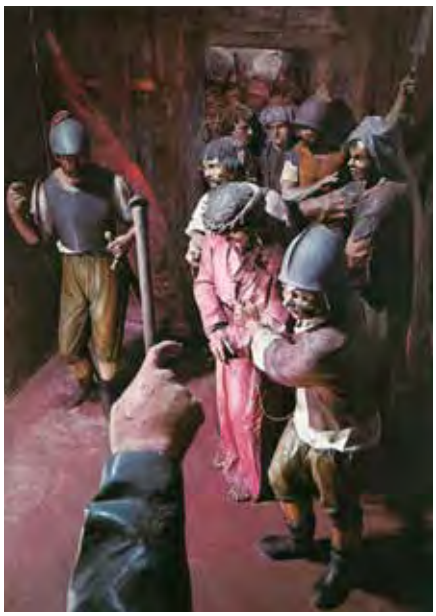
E ancor più è evidente quando Fontana si confronta, da scultore-ceramista, con i temi commissionati dal clero, reinterpretati in forma di memoriali laici, tra tutti, oltre al modellato rimasto in bozzetto degli studi figurativi per la quinta porta del Duomo di Milano, 1951-52, nelle precedenti straordinarie formelle delle 14 stazioni della *Via Crucis* smaltata del 1947 che, scrive Giovanni Testori nel 1988, «ebbe ad eseguire, senza commissione alcuna; dunque, spinto da una sua privatissima tensione e necessità»[11]. Ma non è forse questa tensione morale che nasce interna e necessaria a garantire alla *Via Crucis* di Fontana un carattere "monumentale" – non per dimensione, ma per forza espressiva – spinto quasi da una profonda trascendente lacerazione plastica?

> Questo groviglio – prosegue Testori – di materie, superbamente glassate […] angosciosamente glassate, quasi l'invetriatura fosse un caramello sanguinante, sacrificale e, insieme, stellare; questo groviglio, dicevo, dove le figure s'inseguono, s'attirano, si torcono, s'allungano, si sbrindellano, s'abbracciano, si feriscono, si baciano e dove, atto dopo atto, vien umiliato e, insieme, esaltato l'evento finale della vita di Cristo, pone, senza più mezzi termini, la designazione di tutta l'opera di Fontana. […] Insomma, quello che abbiamo sempre ritenuto e che, oggi, con maggior coscienza, e interesse, abbiam per certo, è che Fontana fu e restò sempre, non soprattutto, ma solo scultore (Testori 1988, pp. 45,46).

Saltando temporalmente, ma insistendo ancora su temi di "memoriale coralità", ecco la settecentesca *Via Crucis* di Beniamino Simoni a Cerveno, tutta interna al Santuario. Un percorso ascensionale a gradoni – «Sacra scala o Scala granda e dissacranta, come a me par giusto chiamare il nostro monumento»[12] –, culminante in sommità con la Deposizione, distribuisce le 14 cappelle decorate ad affresco, contenenti statue a grandezza naturale in legno e stucco. E ci piace pensare sia stata riferimento alla altrettanto straordinaria salita, di secondo Novecento, segnata dai due scaloni a rampa unica, del Noviziato di Giorgio Raineri in Valsalice a Torino, ormai perduto e trasfigurato.
Ecco, per il Simoni a Cerveno, ancora Testori ci parla di monumento, di rivoltosa impresa e di dissenso, anche nel modo laico di intendere la scultura sacra dove le grandi statue, al vero, sul punto di compiere, o subire, un

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1065







Figg. 11-12-13
Beniamino Simoni, *Via Crucis* a Cerveno, 1752. Copertina del volume e *Stazioni I, VII*.
Da Giovanni Testori, *Beniamino Simoni a Cerveno*, Grafo Edizioni, Brescia 1976.

gesto, un'azione, insieme alla «mirabile Scala», restano in attesa di essere ricomposte nella loro integrità, anche nei toni di colore originari:

> Il Simoni […] si pianta lì, nel bel mezzo del secolo, con le sue zampe da toro testardo e senza requie; si pianta lì e vive; vive e soffre fino all'ultima stilla di sudore e di sangue le presenti e passate sofferenze, ingiustizie, violenze, servitù, turpitudini, fami e vergogne del suo povero, disperato popolo; vive, soffre e constata; e constatando pietoso della sola pietà possibile a quei tempi (che era l'indignazione), una scultura gli cresce nelle mani, potente, tragica, nuovissima […] e un'altra gli si svuota tra le dita, s'accascia sulla stessa spoglia e cade in nulla come un sacco vuoto. Tutto questo, si badi, usando per l'una e per l'altra, gli stessi ugualissimi mezzi; lo stesso, ugualissimo stile. In questo senso l'operazione del Simoni […] si colloca, a mio parere, come il fatto più tragicamente oltranzista che la nostra cultura figurativa (per non dire la nostra cultura *in toto*), entro l'intero Settecento, abbia saputo offrirci (Testori 1976, p. 20).



Fig. 14
Beniamino Simoni, *Via Crucis* a Cerveno, 1752. Interno del Santuario.
Da [https://www.capeledicerveno.it/].

Infine, a conclusione di questa prima parte, si vuole ricordare in anni più recenti il *Compianto sul Cristo morto*, del 1985, in terracotta policroma a ingobbio e graffito, di Ilario Fioravanti, scultore cesenate, che pur distante dall'architettura contestualizzata dei ben noti e amati Sacri Monti lombardo-piemontesi, richiama il teatro montano di Gaudenzio Ferrari e Tanzio da Varallo estremizzandone il dolore, in carne e in spirito, attraverso il tuttotondo e il colore. «Ha, Fioravanti, della vita, un sentimento così terragnamente, così pienamente, così irreparabilmente cristiano – verrebbe da dire, ecco, francescano – da lasciare, oggi, come interdetti […] fu, e resta, della moderna vicenda terracottista del nostro Paese, il vero re pastore e il verissimo re, amante, cantante e cantore»[13].
Un monumento? Se quanto affermato prima produce monumenti, si tratta, sì, di monumenti.

Sul "Memoriale", monumento di architettura. Mors construens. Tra Monumento alla Resistenza di Cuneo e nuovo Cimitero di Modena

Tutto ha avuto inizio dal concorso per il Monumento alla Resistenza di Cuneo, 1962-63, di cui si è già scritto in precedenza[14], che ha indirizzato certe scelte di fondo, e non solo organizzative, presenti nella call aperta ai dottorandi delle Scuole di Architettura e agli scultori. Si è cercata una lettura meno consolidata, che per un verso non focalizzasse lo sguardo,

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1065





Figg. 15-16
Ilario Fioravanti, *Compianto sul Cristo morto*, 1985, Chiesa del Suffragio di Longiano.
Da [https://bologna.repubblica.it/cronaca/2023/03/29/news/fioravanti_compianto-394148744/].

come di consueto, sul progetto di Rossi, Polesello, Meda, seppur molto simbolico, ma procedesse per tentativi mescolando anche in modo improprio e per improvvisazione alcuni presupposti. Così si è voluto prendere l'avvio da quanto scritto da Ernesto Rogers nell'introduzione *Progetti di architetti italiani* sulla «Casabella-Continuità», n. 276, del giugno 1963, «Monumenti al margine dell'architettura dove essa confina con la scultura»[15], che ben si addice ad introdurre anche questa nostra proposta su FAM e a prolungarne in futuro, speriamo, gli intenti:

> La pubblicazione dei progetti di cui è formato questo numero rappresenta solo la prima serie di un seguito di presentazioni del genere che ci ripromettiamo di fare. Pur stabilendo una scelta critica, «Casabella» non intende con ciò di patrocinare alcun gruppo ma soprattutto di aggiornare l'informazione con opere di persone per lo più inedite. La scelta non è casuale, anche se nell'ambito stesso dei suoi caratteri è incompleta: si tratta di architetti giovani che si possono considerare – entro un certo margine – come appartenenti alla stessa generazione (Rogers 1963, p. 13).

Il coinvolgimento di una generazione più giovane, come quella dei dottorandi, forse meno abituata a cimentarsi sul progetto di architettura, ha visto anche una seconda occasione di confronto, nello scorso dicembre, nel presentare alcuni lavori, tra i 14 selezionati per il secondo grado del concorso, nel Laboratorio di Teoria del progetto della Scuola torinese. Abbiamo ritenuto di introdurli agli studenti del terzo anno con una locandina, in certo senso omaggio ai "fratelli maggiori": *Generazioni a confronto tra didattica e progetto. Dalla rivista FAMagazine, progetti dei Dottorandi di architettura sul Monumento-memoriale*[16].
Come per il secondo grado del concorso di Cuneo, nell'intento di questa call sul Monumento memoriale «è superfluo avvertire che la scelta è stata operata senza tenere alcun conto delle impostazioni emblematiche»[17].
Il bozzetto o modello scultoreo, viene intenzionalmente prima della relazione trasposta in saggio e, per assurdo, dello sviluppo della stessa idea progettuale. Ci sembra infatti che i progetti più convincenti siano quelli in cui l'elemento scultoreo, non necessariamente prodotto materialmente dall'artista, prende quasi il sopravvento. Per questo motivo, sulla rivista, si è voluto anticipare per ogni gruppo, nella pagina di apertura – espressamente su fondo nero – l'immagine fuori scala del modello. Il tema celebrativo che vincola l'architettura alla scultura non chiede quindi una "sintesi artistica" ma forza emotiva e tensione espressiva.
Anche per evitare pericolose astrazioni, si sono dati cinque contesti di singolare valore ideale, politico e simbolico: il rapporto tra la ricostruzione del sistema sociale e dell'istruzione per l'indipendenza nazionale e l'architettura dei "Tre Mondi" (le Scuole d'Arte all'Avana, 1961-63 e la *Zero*

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1065



Fig. 17
Locandina del seminario *Generazioni a confronto tra didattica e progetto. Dalla rivista FAMagazine, progetti dei Dottorandi di architettura sul Monumento-memoriale,* Torino 20 ottobre 2023. Partecipano dottorandi di architettura e scultori: Annalucia D'Erchia con Giorgio Milani, Andrea Valvason con Nicola Facchini, Houssam Mahi con Lorenzo Manunta, Thomas Pepino con Elio Garis, Riccardo Rapparini con Pinuccia Bernardoni, Maurizio Villata con Paolo Delle Monache. Laboratorio di Teoria del Progetto, a.a. 2023-2024, Dipartimento di Architettura e Design (DAD), Politecnico di Torino. Docente Gentucca Canella, Collaboratori Ja-Zhen Chang, Giulio Saponaro.

School, in Eritrea, 1970); il fuori scala "monumentale" per le classi più povere dell'Algeria (la grande piazza delle "duecento colonne", a Climat de France, 1955-57); la costruzione di un "ordine sociale e di una feconda via del lessico artistico" per una nuova "città dei ragazzi" (l'Istituto minorile Marchiondi-Spagliardi a Baggio, 1953-57); l'identificazione e la riconoscibilità di una necessaria e dovuta "territorialità" e cittadinanza dei migranti e delle sepolture[18] (la strage a Lampedusa del 3 ottobre 2013).
I gruppi composti da dottorandi e scultori hanno scelto, per la maggior parte, il "Memoriale nel Mediterraneo"[19], per i più giovani sicuramente più attuale e coinvolgente, anche se il velato suggerimento e la speranza, come già sperimentato in precedenza nella didattica con gli studenti torinesi, era di anticipare nel progetto cenni e ipotesi che coinvolgessero maggiormente questioni ancora irrisolte di dignità per i dispersi e per le vittime – «riconosciuti almeno nella morte»[20].
Una sorta di "*zolla della memoria e dello spirito*", potremmo dire con le parole di Salvatore Bisogni, atto di rigenerazione con rimando anche ad «entità rimaste isolate o successivamente assorbite dalla città consolidata, come avvenuto con il Campo dei Miracoli e il Cimitero a Pisa o con i nuclei federiciani sull'Adriatico e nell'entroterra pugliese»[21], qui, a Lampedusa, concretizzata nel memoriale di tipo cimiteriale – tenendo in considerazione il possibile ampliamento dei due preesistenti in affaccio sulla Baia levante – sulla linea ideale compresa tra la Porta d'Europa di Mimmo Paladino e le rotte migratorie. Un segno fuori scala, di celebrazione monumentale, sulla traccia del ridisegno urbano-territoriale e tipologicamente espressivo di alcuni casi emblematici, realizzati tra Sette e Ottocento, il Cimitero per i meno abbienti delle 366 fosse a Napoli e il Cimitero di Santa Maria dei Rotoli a Palermo (ma anche dei più recenti progetti di concorso per l'ampliamento di San Michele in Isola a Venezia, del 1998, di Gianugo Polesello e di Antonio Monestiroli).

Tra critica militante e necessario "pregiudizio". Una prima conclusione

Il risultato del primo grado del concorso per il Monumento alla Resistenza di Cuneo viene anticipato da Bruno Zevi, attraverso un esplicito e appassionato giudizio evidente anche nell'ordine di apertura e di chiusura dei dieci progetti ammessi, prima su «L'Espresso»[22], nel 1962, poi su «L'architettura. Cronache e storia», nel 1963[23], pubblicandone quasi per intero immagini e relazione:

> CUNEO. Nel consegnare al sindaco il verdetto del concorso di primo grado, i membri della commissione giudicatrice erano visibilmente commossi. L'intero schieramento dell'arte italiana aveva risposto all'appello per il monumento alla Resistenza: 62 progetti redatti da centinaia di architetti e scultori costituivano una partecipazione inedita per un concorso; dalle personalità più affermate ai giovanissimi, tutti avevano dato con slancio il meglio di se stessi. Era evidente ·che per molti il risultato non aveva alcuna importanza: avevano disegnato e scolpito per un impulso non strumentale, quasi per ripensare le gesta, gli amici caduti, il brano più generoso della propria vita, le speranze che sembrano riprendere corpo, dopo vent'anni. […] a Cuneo il monumento non è solo evocativo; segna il legame con la nuova resistenza nel quadro di una riscossa politica (Zevi 1962, p. 19).

Ma queste predilezioni controcorrente e queste attitudini da architetto operante Zevi le anticipa del resto, in questi stessi anni, anche nel legame indissolubile tra rivista e direttore che diventa importante elemento

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1065


Il monumento di Cuneo

DIECI INTERPRETAZIONI DELLA RESISTENZA

di BRUNO ZEVI

Fig. 18
Bruno Zevi, *Il monumento di Cuneo. Dieci interpretazioni della Resistenza*.
Da «L'Espresso», 30 dicembre 1962, p. 19.

della stessa comunicazione architettonica e contribuisce a costruire una cultura critica. Scontando alcuni perentori giudizi di valore che ha dato delle diverse poetiche e personalità dell'architettura moderna, come dice Guido Canella in una lezione su Bruno Zevi del 1982:

> Eppure, personalmente, ho sempre mantenuto grande stima e molto affetto per lui: stima per il critico e lo storico, affetto per l'intellettuale e l'uomo di cultura che ha scelto sempre la strada della sincerità, fino alla provocazione, cioè l'insubordinazione morale della propria verità poetica di fronte a tante ambiguità che troppe volte offuscano un confronto autentico e leale sul controverso destino dell'architettura (Guido Canella, 1982, 2002)[24].

Trascorsi dieci anni, sulla rivista «Controspazio»[25], nel 1972, Paolo Portoghesi introduce i progetti per il concorso nazionale di un altro importante "monumento memoriale", il nuovo Cimitero di San Cataldo a Modena:

> La risposta degli architetti italiani agli interrogativi posti dal concorso nazionale è stata ricca ed articolata: una cinquantina di progetti in maggioranza frutto di un impegno non superficiale e della volontà di trovare una indicazione metodologica valida anche aldilà della occasione contingente. Il risultato finale, sebbene provvisorio, offre una indicazione chiara. Esso è frutto non di un accordo ma di una spaccatura della commissione e di un acceso dibattito tra una maggioranza e una minoranza. Segno anche questo di un positivo rifiuto della prassi compromissoria così frequente che insabbia tutto ciò che emerge dalla mediocrità e premia non l'una o l'altra scelta ma l'assenza di scelte, l'assenza di "tendenza" (Portoghesi, 1972, p. 2).

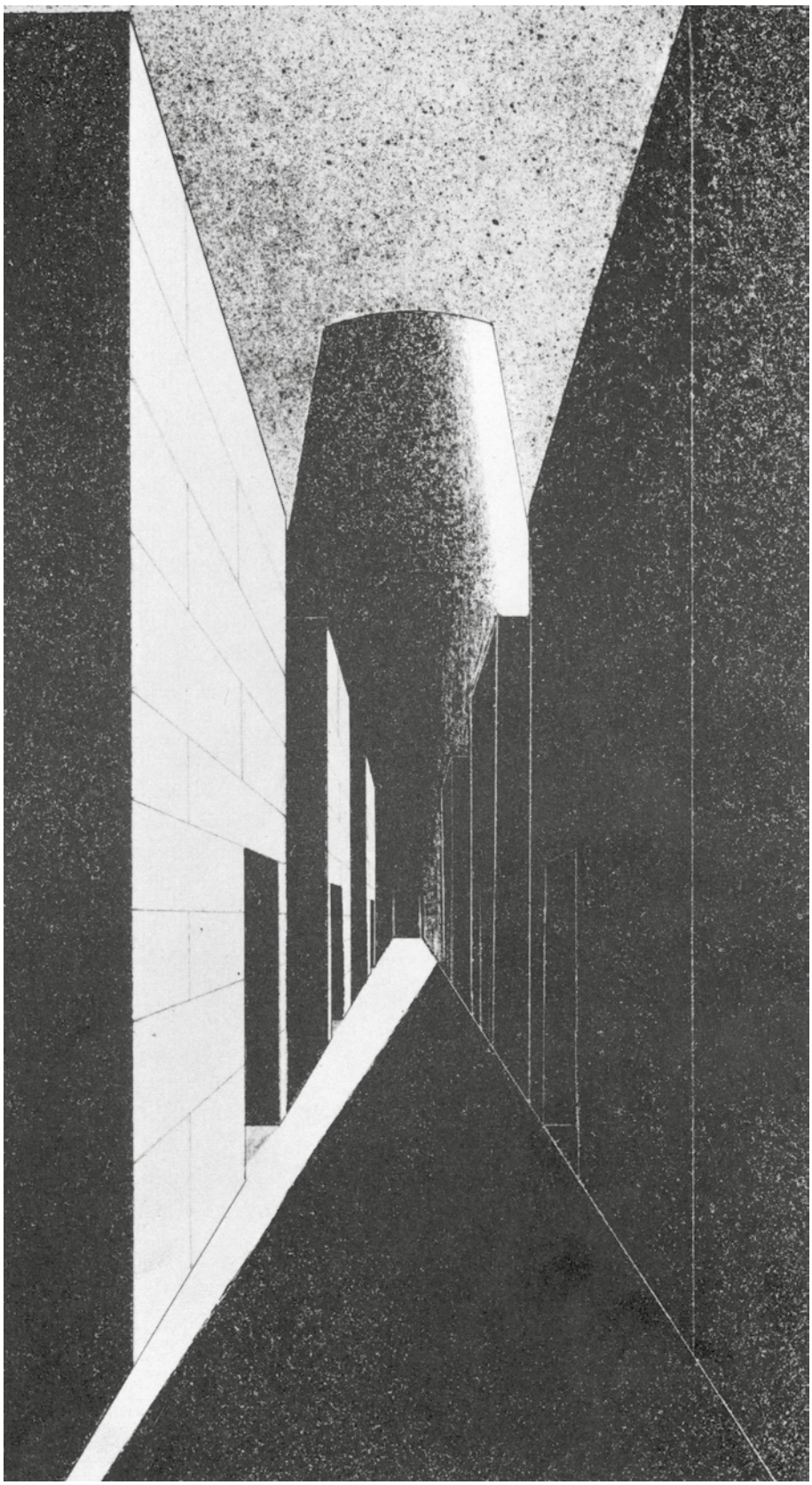
I progetti di Aldo Rossi per i due concorsi nazionali di progettazione per il Monumento alla Resistenza di Cuneo, 1962 e per il nuovo Cimitero di San Cataldo a Modena, 1972, sono stati analizzati e sviscerati forse in tutti i loro caratteri. Qui interessa, seppur schematicamente, mettere a confronto il ruolo delle commissioni giudicatrici, due Giurie senza dubbio "d'eccezione"[26], in due concorsi tra i più significativi per il contesto italiano non solo di quegli anni:

> Il cimitero di Modena fu leggermente cambiato nei due gradi di concorso e ricordo le interminabili discussioni per arrivare alla vittoria nel secondo grado dopo che il progetto aveva vinto il primo a pieno titolo. C'eravamo lasciati la sera nel dubbio se indicare un unico vincitore; lo stesso Carlo Aymonino tentennava anche perché Nino Dardi aveva presentato un progetto di grande fascino, uno dei più felici (Portoghesi 2021, p. 42).

Se infatti non è possibile dimenticare la dura e intransigente opposizione di Bruno Zevi, non limitata soltanto a questi due progetti rossiani – dal cubo-memoriale per la Resistenza cuneese che non rientra tra i dieci ammessi al secondo grado, fino al grido di «scandalo» suscitato dai risultati del concorso di idee per il nuovo cimitero di Modena, nel testo *Cadaveri architettonici* pubblicato su «L'Architettura. Cronache e storia» del 1973[27] – occorre anche tenere in considerazione che Paolo Portoghesi è stato giudice, puntualmente in alcuni tra i più importanti concorsi, decisivi all'affermazione, anche internazionale, di Aldo Rossi, oltre naturalmente al caso dell'affidamento diretto, per il Teatro del Mondo, in occasione della Biennale di Venezia.
Credo allora che ne *L'azzurro del cielo*, di Aldo Rossi con Gianni Braghieri, l'assunzione di significato forse troppo vincolata da una teoria orientata a priori ad accostamenti quasi di carattere "domestico": «il cubo vuoto con i fori senza infissi come casa incompiuta e abbandonata, la ciminiera come

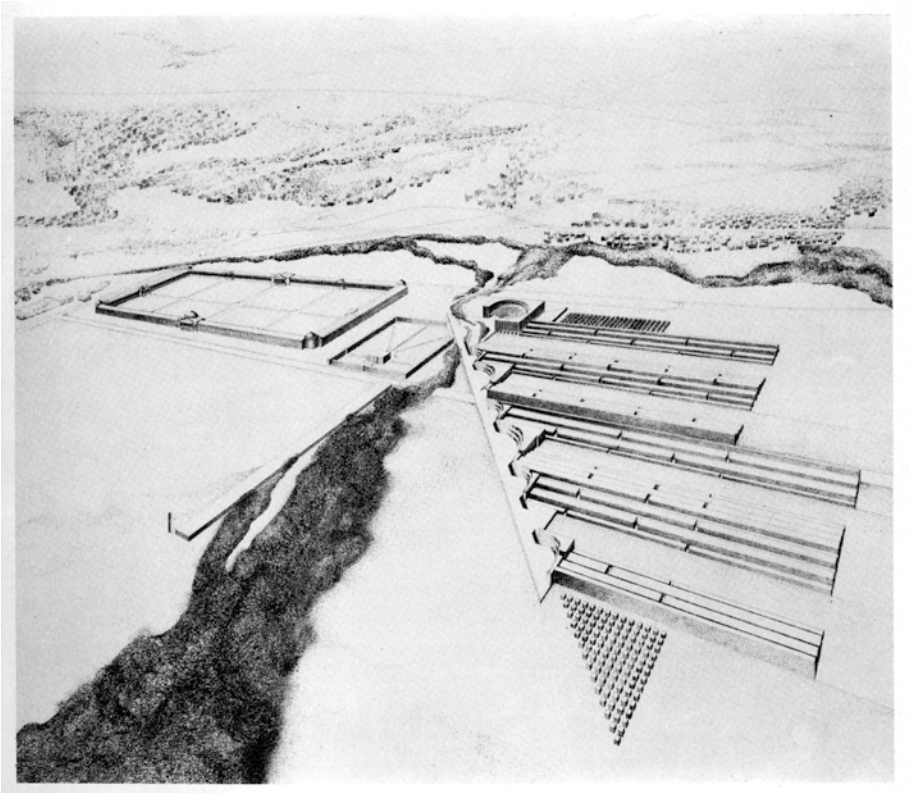
DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1065

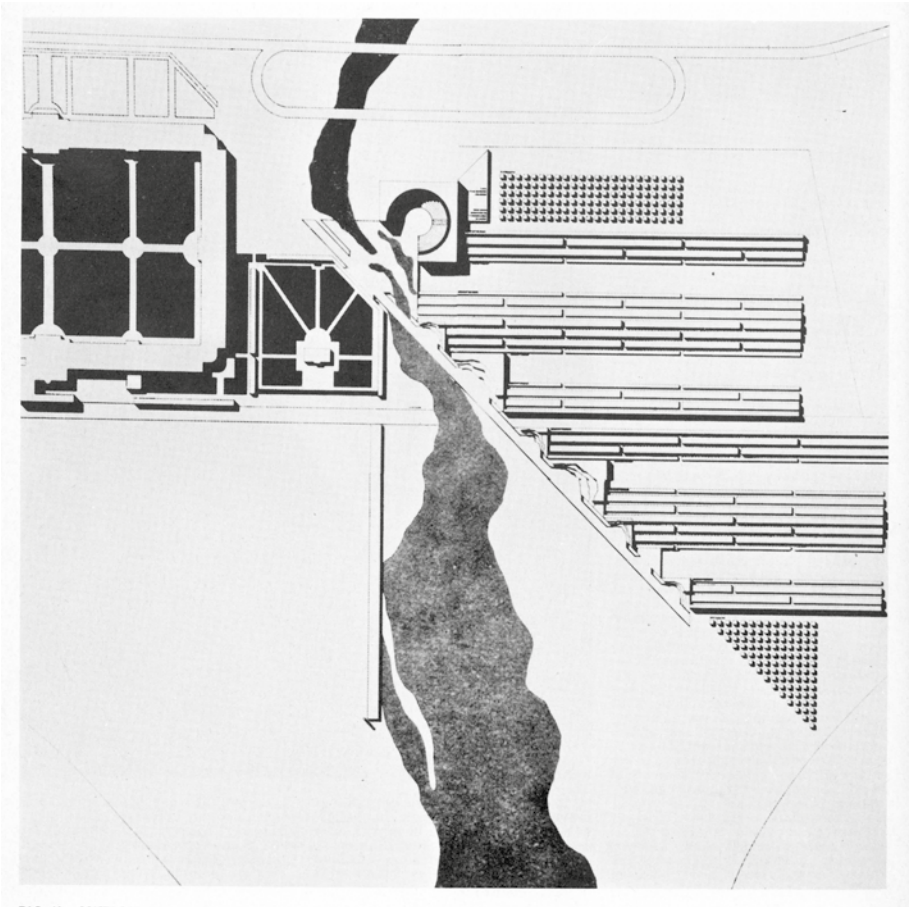
Fig. 19
Aldo Rossi con Gianni Braghieri, *Prospettiva dal corridoio centrale fra gli ossari verso la Fossa comune*, Progetto, *L'azzurro del cielo*, primo classificato, concorso nazionale di idee per il nuovo Cimitero di Modena, 1972.
Da «Controspazio», n. 10, ottobre 1972, p. 9.



DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1065

Figg. 20-21
Costantino Dardi, Giovanni Morabito, Michele Rebora, Ariella Zattera, Veduta prospettica generale e planimetria generale con ombre, Progetto *Dom*, secondo classificato, concorso nazionale di idee per il nuovo Cimitero di Modena, 1972.
Da «Controspazio», n. 10, ottobre 1972, p. 13.





DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1065

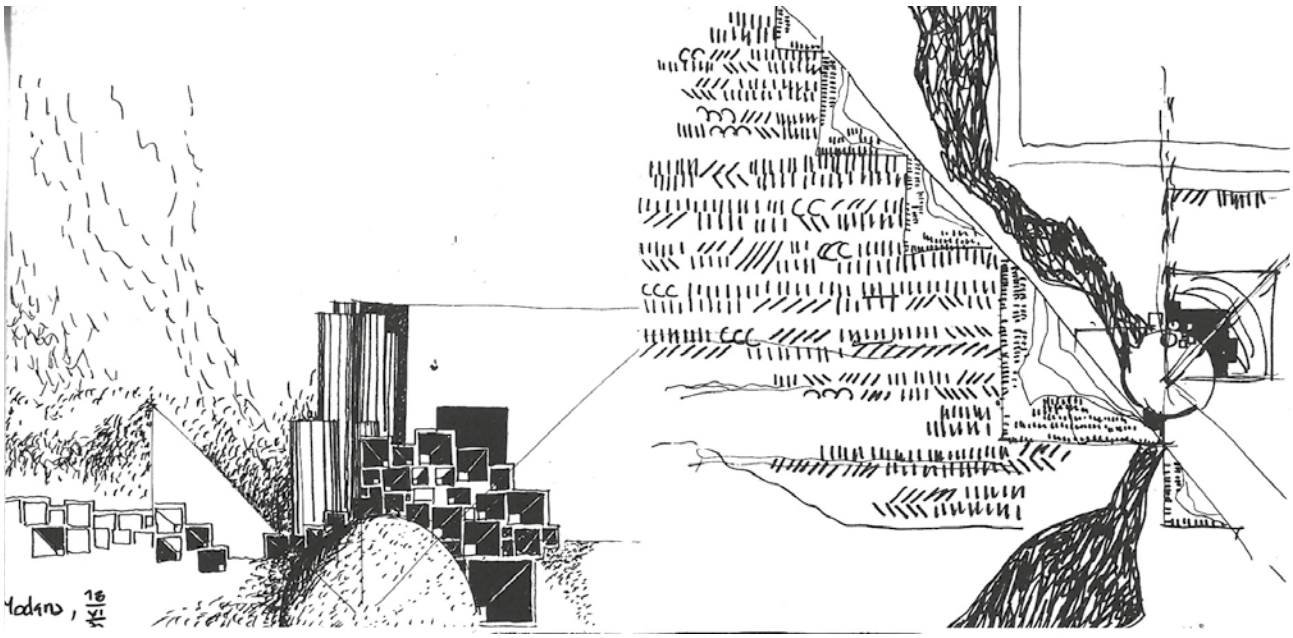


Fig. 22
Costantino Dardi, Disegni di studio, Progetto *Dom*, concorso nazionale di idee per il nuovo Cimitero di Modena, 1972
Da C*ostantino Dardi, semplice lineare complesso*, Quaderni di Teoria e Progetto, n.1, Editrice Magma, Roma 1976, Città e progetto 1, Collana di Architettura diretta da Francesco Moschini.

icona della fabbrica», o "zoomorfico": «la spina centrale allusione alla lisca di pesce, allo scheletro dei vertebrati»[28], così come poi reinterpretata da altri, allievi e non allievi, negli anni a seguire e meno rivolta all'effettivo valore quasi di "insurrezione simbolica" del segno compositivo abbia favorito, in senso opposto, una sorta di «tensione al rientro» direbbe Zevi.
Del resto, questa sorta di ritirata, sembra trovare conferma nell'introduzione di Portoghesi su «Controspazio», in un primo momento quasi esitante sull'assegnazione finale che lo ha visto scendere in campo in prima persona:

> Nel progetto contrassegnato dal motto «L'azzurro del cielo» […] l'architettura rivendica la sua funzione semantica, diventa «parlante» nel tentativo di contrapporre alla privatezza del compianto individuale dei valori collettivi direttamente comunicabili. Le scelte lessicali però appaiono ai confini dell'ambiguità. […] L'indiscutibile ispirazione arcaistica dechirichiana e ancora i legami con Boullée e con il neo-classicismo ideologico sono scorie incombuste di un processo sintetico arrestato troppo presto, o legittime parentele culturali? (Portoghesi 1972, p. 3).

In estrema sintesi, come avvenuto dieci anni prima nel concorso per il Monumento di Cuneo, nel concorso per il Cimitero di Modena ci si sarebbe aspettati, da una Giuria altrettanto d'eccezione, quello stesso singolare travaglio di gestazione, con un coinvolgimento anche alternativo a linee già tracciate.
Cosicché, al giudizio di *primo classificato* per il progetto di Aldo Rossi – penso più per quell'originalità poetico-linguistica tanto radicata negli schizzi e nei disegni di studio, qui espressa in particolare nel grande "Cono" della *Fossa comune*, purtroppo non realizzato –, sarebbe potuto forse corrispondere un primo posto anche in condivisione, da assegnare al progetto *Dom* di Costantino Dardi, davvero bellissimo, e a quel "monumento di memoria" che è la *Torre delle ombre*:

> […] esplicita citazione dell'omonima struttura architettonica che Le Corbusier ha posto al centro del nuovo Campidoglio di Chandigarh […] la torre delle ombre è diventata un volume, baricentrico alle diverse aree cimiteriali, ove contemporaneamente si assolvono alcune istanze funzionali […] e all'interno del quale, infine, si configura uno spazio collettivo idoneo a consentire, in maniera pertinente e significativa, una partecipazione corale a cerimonie e funzioni pubbliche (Dardi 1972, p.12).

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1065

Un monumento? Se quanto affermato prima produce monumenti, si tratta, sì, di monumenti.
Credo, quindi, possano essere del tutto chiarificatrici, anche per le scelte di indirizzo di questa call, le parole pronunciate da Guido Canella durante una lezione su Roberto Longhi alla Scuola di Milano, nel 2007:

> Longhi è un maestro della letteratura italiana per come scrive. È stato maestro di molti scrittori e critici d'arte come Briganti, Testori, e via di seguito. La sua capacità di parafrasare il quadro attraverso una propria riscrittura è anche la spiegazione, a mio parere, della sua scelta del dispositivo. Cosa intendo per dispositivo?
> Intendo un modo che lui adotta per inquadrare i problemi della figurazione […]. La ricerca del dispositivo nella critica è un fatto molto importante. Io prediligo i critici che usano del dispositivo, in altre parole penso che il critico debba essere per così dire attivato, debba essere incentivato dal pregiudizio[29] (Guido Canella 2007).

Note

[1] Giò Pomodoro, *Come nasce il «monumento» a Gramsci*, in Id., *Piano d'uso collettivo a Gramsci-Ales 1977*, Marsilio Editori, 1977, p. 26.
[2] *Giornata di studi sul Monumento memoriale. Figurazione e tensione plastica come istanza morale*, Torino, 10 maggio 2023, Salone d'Onore, Castello del Valentino, Dipartimento di Architettura e Design (DAD), Politecnico di Torino. A cura di Gentucca Canella, Paolo Mellano con Tanja Marzi, Maurizio Villata. Gli atti della Giornata di studi sono in corso di stampa nella collana *Architetti italiani del Novecento,* editore FrancoAngeli.
[3] Flavio Caroli, *Il futuro ha un cuore antico*, in *Piano d'uso collettivo a Gramsci-Ales 1977,* cit., p. 13.
[4] *Ibidem.*
[5] Antonio Del Guercio, *Santuario d'arte semplice per Gramsci*, in *Piano d'uso collettivo a Gramsci-Ales 1977,* cit., p.18.
[6] Carlo Aymonino, *Complesso scolastico di Pesaro 1974-1978* in Id., *Piazze d'Italia. Progettare gli spazi aperti*, Electa, Milano 1988, p. 54.
[7] Gillo Dorfles, *Lucio Fontana e l'artigianato creativo,* in *Lucio Fontana e il mosaico di Cantù*, Catalogo della mostra allestita a Cantù, Mazzotta, Milano 2003, p. 31.
[8] Marco Dezzi Bardeschi, *Monumenti alla periferia*, in «Domus», n. 635, gennaio 1983, pp. 12-27.
[9] Enrico Crispolti, *Fontana*, Stadtisches Museum Leverkusen, Schloss Morsbroich, 12. Januar bis 25. februar 1962 e in AA.VV, *Lucio Fontana Opere 1931-1968,* Martano/Due, Torino 1969.
[10] Edoardo Persico, Marcello, Nizzoli, Giancarlo Palanti, Lucio, Fontana (scultura), Progetto per il Salone d'Onore alla VI Triennale di Milano, 1936.
[11] Giovanni Testori, *Come terrecotte Sukhotai (Lucio Fontana)*, 1988, in Id., *La cenere e la carne. Scritti sulla scultura del Novecento*, Le Lettere, Firenze 2002, pp. 45-47.
[12] Giovanni Testori, *Beniamino Simoni a Cerveno*, Grafo edizioni, Brescia 1976.
[13] Giovanni Testori, *Fioravanti terrecotte 1982-89*, Milano, Compagnia del Disegno, 1990 e in *Ilario Fioravanti*, 1990, in *La cenere e la carne. Scritti sulla scultura del Novecento*, Cit., pp. 95-96.
[14] Gentucca Canella, Tanja Marzi, *Scale e risalite verso "l'azzurro del cielo" nelle architetture monumento dei protagonisti dell'architettura del Novecento italiano* in *Scale e risalite nella Storia della Costruzione in età Moderna e Contemporanea*, Quaderni di Storia della Costruzione 2, a cura di Valentina Burgassi, Francesco Novelli, Alessandro Spila, Construction History Group - Politecnico di Torino DAD, 2022, pp. 439-460.
[15] Ernesto Nathan Rogers, *Progetti di architetti italiani. Introduzione*, in «Casabella-Continuità», n. 276, giugno 1963, p. 13.
[16] *Generazioni a confronto tra didattica e progetto. Dalla rivista FAMagazine, progetti dei Dottorandi di architettura sul Monumento-memoriale*. Architetti e scultori: Annalucia D'Erchia con Giorgio Milani, Andrea Valvason con Nicola Facchini, Houssam

Mahi con Lorenzo Manunta, Thomas Pepino con Elio Garis, Riccardo Rapparini con Pinuccia Bernardoni, Maurizio Villata con Paolo Delle Monache, Torino 20 ottobre 2023, Politecnico di Torino, Dipartimento di Architettura e Design, Corso di Studi in Architettura, Anno accademico 2023-2024, Laboratorio di Teoria del Progetto, Docente Gentucca Canella, Collaboratori Ja-Zhen Chang, Giulio Saponaro.

[17] Bruno Zevi, *Il monumento di Cuneo. Dieci interpretazioni della Resistenza*, «L'Espresso», 30 dicembre 1962, p. 19.

[18] *Territorialità e cittadinanza della morte*, in «Hinterland», n. 29-30, giugno 1984.

[19] Coinvolta in una "chiamata" sul Monumento memoriale avrei scelto di intervenire in più contesti, come previsto nel bando della call di FAM e nel precedente concorso di Cuneo. In particolare insistendo sulla eccezionalità della vocazione terzomondista delle Scuole d'Arte all'Avana e sulla trascrizione anche in senso progettuale della *Zero school* eritrea, che articolata in centri di formazione scolastica e professionale per guerriglieri e civili diviene negli anni della guerra di liberazione una linea di aule in trincea diffusa su tutto il territorio per decine di chilometri, nascosta tra le valli, organizzata con strutture provvisorie da smontare e rimontare per evitare i bombardamenti, affiancata da ospedali da campo, laboratori, officine artigianali e stazioni di servizio. I giovani studenti (spesso figli degli stessi combattenti del Fronte popolare) ricevevano un'istruzione primaria e secondaria reinventandosi una vita comune e partecipando al lavoro dei campi nelle comunità rurali. Una volta diplomati, insegnavano agli adulti la lettura, la scrittura, la numerazione, ma anche l'igiene e la salute. Questi temi mi hanno da sempre coinvolto e non solo nella didattica, anche perché comportano una presa di posizione sulla questione africana, meridionale, mediterranea, più in generale dei paesi al "Sud" del Mondo vista in un'ottica differente dalle attuali direttive governative. Un "pensiero meridiano", usando le parole di Franco Cassano: «Pensare il sud vuol dire allora che il sud è il soggetto del pensiero: esso non deve essere studiato, analizzato e giudicato da un pensiero esterno, ma deve riacquistare la forza per pensarsi da sé, per riconquistare con decisione la propria autonomia» (Franco Cassano, *Il pensiero Meridiano*, Laterza, Roma-Bari 1996).

[20] Cfr., Redazione, *Reggio Calabria: il primo cimitero per i migranti morti nei naufragi. Monsignor Morrone: "Riconosciuti almeno nella morte"*, Risveglio 2000, 3 giugno 2022; Maria Teresa Ripolo, *A Reggio Calabria il cimitero dei migranti e dei poveri*, Corriere della Calabria, 10 giugno 2022.

[21] Salvatore Bisogni, *Zolle. L'architettura della zolla come sintesi di edifici pubblici. Progetti per l'entroterra campano*, in *Ricerche in architettura. La Zolla nella dispersione delle aree metropolitane*, a cura di S. Bisogni, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 2011, p. 268.

[22] Bruno Zevi, *Il monumento di Cuneo. Dieci interpretazioni della Resistenza*, L'Espresso, 30 dicembre 1962, p. 19.

[23] *Concorso nazionale per il Monumento alla Resistenza a Cuneo*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 90, aprile 1963.

[24] Guido Canella, *Bruno Zevi*, Lezione, 5 febbraio 1992, in AA.VV, *La critica operativa e l'architettura*, a cura di Luca Monica, Unicopli, Milano 2002, p. 12.

[25] Paolo Portoghesi, *Città dei vivi e città dei morti*, in «Controspazio», n. 10, ottobre 1972, p. 2.

[26] Giuria del concorso nazionale per il Monumento alla Resistenza di Cuneo, 1962: Giulio Carlo Argan, presidente, Albino Arnaudo, Nello Ponente, Maurizio Saglietto, Bruno Zevi.
Giuria del concorso nazionale per il nuovo Cimitero di Modena, 1972, tra gli altri: Paolo Portoghesi, Carlo Aymonino, Carlo Melograni, Pier Luigi Cervellati, Glauco Gresleri.

[27] Bruno Zevi, *Cadaveri architettonici*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 210, aprile 1973, p. 773.

[28] Paolo Portoghesi, *Il teatro della morte*, in Id., *Aldo Rossi il teatro e la città*, Sagep Editori, Genova 2021, pp. 40-42.

[29] Trascrizione della lezione di Guido Canella con Daniele Vitale su Roberto Longhi a commento della proiezione del video *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, regia di M. Bosio, tenuta al Corso di Teorie e tecniche della progettazione architettonica, Facoltà di Architettura Civile Milano Bovisa, Politecnico di Milano, 24 ottobre 2007.

Bibliografia

AYMONINO C. (1988) – "Complesso scolastico di Pesaro 1974-1978". In: C. Aymonino, *Piazze d'Italia. Progettare gli spazi aperti*. Electa, Milano.

AA.VV. (1977) – *Giò Pomodoro, Piano d'uso collettivo a Gramsci-Ales 1977*. Marsilio, Venezia.

BISOGNI S. (2011) – "Zolle. L'architettura della zolla come sintesi di edifici pubblici. Progetti per l'entroterra campano". In S. Bisogni (a cura di), *Ricerche in architettura. La Zolla nella dispersione delle aree metropolitane*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli.

CANELLA G. (1984) – "Mors construens". In: *Territorialità e cittadinanza della morte*. Hinterland, 29-30 (giugno).

CANELLA G. (1992, 2002) – "Bruno Zevi", Introduzione, Lezione 5 febbraio 1992, Dipartimento di Progettazione dell'Architettura, Politecnico di Milano. In: AA.VV., *La critica operativa e l'architettura*, L. Monica (a cura di), Unicopli, Milano.

CANELLA G. (2003, 2010) – "Torino-Milano: inizi e trasgressione dell'architettura moderna in Italia attraverso Edoardo Persico". In Guido Canella, *Architetti italiani nel Novecento*, a cura di E. Bordogna con E. Prandi, E. Manganaro. Christian Marinotti, Milano.

CANELLA GE., MARZI T. (2022) – "Scale e risalite verso "l'azzurro del cielo" nelle architetture monumento dei protagonisti dell'architettura del Novecento italiano". In: V. Burgassi, F. Novelli, A. Spila (a cura di), *Scale e risalite nella Storia della Costruzione in età Moderna e Contemporanea*. Quaderni di Storia della Costruzione 2, Construction History Group, Politecnico di Torino DAD.

CRISPOLTI E. (1962-1969) – "Fontana", Stadtisches Museum Leverkusen, Schloss Morsbroich, 12. Januar bis 25. Febbraio 1962. In: AA.VV, *Lucio Fontana. Opere 1931-1968*. Martano/Due, Torino.

DEZZI BARDESCHI M. (1983) – "Monumenti alla periferia". Domus, 635 (gennaio)

PORTOGHESI P. (1972) – "Città dei vivi e città dei morti". Presentazione. In: Concorso nazionale di idee per il nuovo cimitero di Modena. Controspazio, 10 (ottobre).

PORTOGHESI P. (2021) – "Il teatro della morte". In: *Aldo Rossi il teatro e la città*. Sagep, Genova.

ROGERS E. N. (1963) – "Progetti di architetti italiani. Introduzione". Casabella-Continuità, 276 (giugno).

TESTORI G. (1976) – *Beniamino Simoni a Cerveno*. Grafo, Brescia.

TESTORI G. (1988, 2002) – "Come terrecotte Sukhotai (Lucio Fontana)". In: Id., *La cenere e la carne. Scritti sulla scultura del Novecento*. Le Lettere, Firenze.

TESTORI G. (1990, 2002) – "Fioravanti terrecotte 1982-89". Compagnia del Disegno. In: Id., *La cenere e la carne. Scritti sulla scultura del Novecento*. Le Lettere, Firenze.

ZEVI B. (1962) – "Il monumento di Cuneo. Dieci interpretazioni della Resistenza". L'Espresso, 30 dicembre.

ZEVI B. (1963) – "Concorso nazionale per il Monumento alla Resistenza a Cuneo". L'architettura. Cronache e storia, 90 (aprile).

ZEVI B. (1973) – "Cadaveri architettonici". L'architettura. Cronache e storia, 210 (aprile).

Gentucca Canella (Milano 1964), architetto e professore associato in Composizione architettonica e urbana, presso il Dipartimento di Architettura e Design (DAD) del Politecnico di Torino. Dopo la laurea ha svolto attività didattica e di ricerca alla Scuola di Architettura Civile del Politecnico di Milano e nel 2003 ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca in Composizione architettonica presso l'Università di Roma "La Sapienza". Ha partecipato a concorsi nazionali ed internazionali di progettazione architettonica con alcuni premi e riconoscimenti, insegnando continuativamente nei laboratori di progettazione architettonica della laurea triennale e magistrale. Ha ideato e curato convegni e mostre nazionali e internazionali sui maestri del Novecento e sulla tutela, valorizzazione e ridestinazione del patrimonio architettonico italiano del secondo Novecento. Gli atti sono raccolti nei volumi: *Guido Canella 1931-2009*, *Roberto Gabetti 1925-2000*, *Giorgio Raineri 1927-2012*, *Il diritto alla tutela. Architettura d'autore del secondo Novecento*, nella collana *Architetti italiani del Novecento*, della quale è direttore dal 2018, edita da FrancoAngeli.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1068

Paolo Icaro

Memoria si, monumento no

Abstract
Nelle pagine che seguono è riportato lo scritto del Maestro scultore Paolo Icaro inviato nel mese di aprile 2024 alla curatrice del numero, accompagnato dalle seguenti parole: «Cara Gentucca, allego dei fogli di appunti che mi sono serviti per sbozzare un'idea di paesaggio come luogo, in cui discutere sul "MM" monumento memoriale».
Si è deciso di pubblicare i fogli nella versione originale, riportando all'inizio la trascrizione del testo.

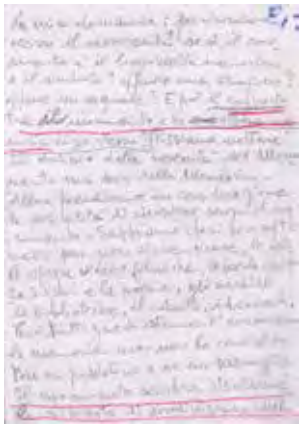
Parole Chiave
Il luogo — L'invisibile

[foglio 0,0]



Bianco
Monumento Memoriale
Architettura e Scultura
Complementari? Supplementari?
Sinergia o competitività?
Gradi di parentela o estraneità?
Interessante e necessario uno studio su questo grado di parentela
Il monumento-memoriale è un monumento capace di rendere perenne, almeno il più a lungo possibile, la memoria di eventi e personaggi che non devono essere dimenticati.

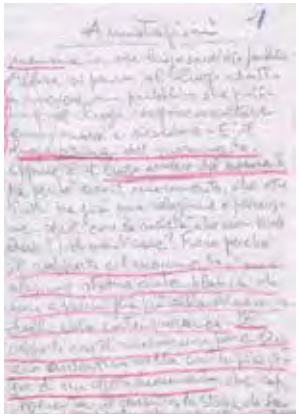
[foglio 0,1]



La mia domanda: per ricordare occorre il monumento? se sì, il monumento è il luogo della memoria o il simbolo? oppure una situazione? oppure un segnale?
E poi il rapporto tra il monumento e la stessa memoria di se stesso? Possiamo mettere in dubbio delle necessità del monumento ma non della memoria.
Allora prendiamo in considerazione la possibilità di ricordare senza il monumento.
Sappiamo che ci sono altri mezzi per non dimenticare, le foto, le riprese video e filmiche, le parole scritte, i libri e le poesie, gli archivi, le biblioteche, il catasto, i documenti.
Però tutti questi strumenti conservano la memoria ma non la condividono con un pubblico e in un paesaggio.
Il monumento sembra risolvere la richiesta di condivisione della memoria in un luogo condiviso, pubblico.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1068

[foglio 1]



Annotazioni

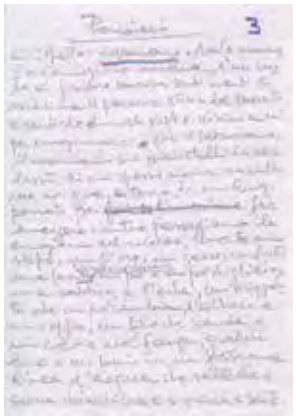
Allora si pensa al luogo adatto a ricevere un pubblico che possa in quel luogo recepire, ascoltare, emozionarsi e ricordare. È il luogo prima del monumento. Oppure è il luogo invece del monumento. Ma perché non il monumento, che oltretutto ha già una relazione e presenza nei secoli con la società che non vuole (deve?) dimenticare?
Forse perché il rapporto col monumento è una relazione statica contemplativa che non assomiglia più alla dinamica della vita contemporanea. Il rapporto con il ricordo non pare sincero, autentico nella contemplazione di un oggetto/monumento che rappresenta il passato, la storia che fu. Il monumento presenta più se stesso che la memoria per cui è stato concepito. Tradisce.

[foglio 2]



Tutte le considerazioni precedenti portano a proporre non il monumento "protagonista" della memoria ma la memoria stessa in un luogo preparato, pensato, inventato "caricato" a diventare protagonista. Preparare un luogo capace di emozionare e far ricordare ma in maniera partecipativa diretta, dinamica camminando, vivendo nel luogo "magico" per sentire riaffiorare dal profondo la memoria.
Il monumento è un oggetto che può far memoria in diversi luoghi, piazze, città diverse. Il luogo non si muove ed è solo lì ove è. Sembra quindi che il monumento abbia un gran vantaggio sul luogo e ce l'ha, ma a scapito dell'esperienza memoriale: lui diventa la fisionomia stessa della memoria, la cosa da piazzare per contemplare e semmai ricordare altro, con le sembianze riassuntive o simboliche di una memoria, stabilendo un rapporto di distanza, di rispetto: sovrumano.

[foglio 3]



Pensieri

Ma la memoria è emozione umana, è un modo di provare ancora sentimenti di accadimenti, persone, storia del passato e sentirle di nuovo vive e vicino a noi per emozionarci.
Non il sovrumano, il monumento sui piedistalli in alto, lassù, di cui spesso non si sa nulla, ma noi qua, a terra, in un luogo pensato per far emergere mentre passeggiamo le emozioni del ricordo, mentre una siepe, un fiore, un sasso, un frutto, una terra, che sale un po' e poi scende un po', e un po' di ghiaia, una sabbia e l'erba, un orizzonte che un po' cambia, l'albero e un ceppo, un filo che scende e un colore nel fango, qualche luce e un buio in un fosso, una linea d'acqua che saltella e suona, chiacchiera e si pensa e sente.

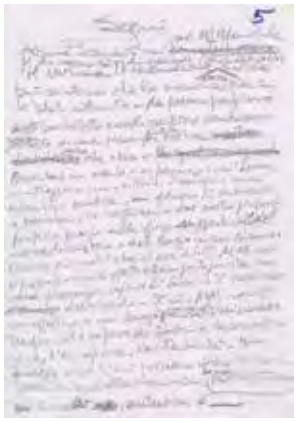
[foglio 4]



Insomma: il non-monumento è un paesaggio in cui fare esperienza muovendo, passeggiando, azzerando il presente per essere raggiunto dal ricordo, la memoria, indimenticabile.
Alcune ipotesi sul paesaggio per la memoria: modellare un percorso, favorire il benessere dell'esperienza emotiva, del ricordo con fiori, colori, suoni, luci, sassolini, sabbia rami e radici.
Il chiacchiericcio di un ruscello e di una fontanella, una seduta comoda alla meditazione, tanti luoghi, piccoli, a misura d'uomo per sostare…
Innumerevoli le possibilità per realizzare questo paesaggio meditativo. Non un parco e non solo un giardino: un luogo studiato con l'artista e l'architetto e lo psicologo!
Un luogo di pace interiore, di astrazione dal rumore delle attività metropolitane, un luogo a misura d'uomo: la memoria è per i vivi!

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1068

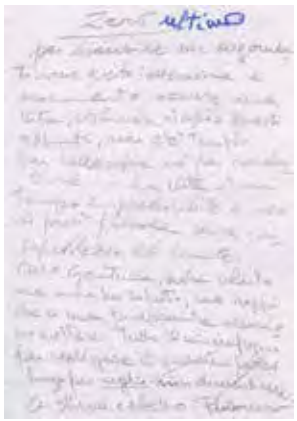
[foglio 5]



Segni

Alcune mie osservazioni sul Memoriale.
La necessità di ripensare il cosiddetto monumento memoriale.
Il monumento memoriale spesso ricorda più se stesso che la memoria per cui è stato costruito. La preoccupazione dell'architetto e dello scultore sembra sovente rivolta a una presenza piuttosto estetica invece che etica. Ricordare un evento, un personaggio, un'epoca, una tragedia, una vittoria è sempre un'esperienza emotiva, un flusso di sentimenti e pensieri che riaffiorano nel nostro profondo proprio grazie alla forza suggestiva e del momento nostro e del luogo in cui siamo. Occorre quindi che il cosiddetto MM non si proponga come effetto estetico protagonista ma come una presenza capace di favorire il riaffiorare del ricordo.
Il mio MM non è un oggetto ma un luogo, immaginato, pensato, misurato, trasformato, capace di favorire la concentrazione, l'emozione, l'autenticità. In quelle condizioni possiamo vivere il ricordo avvicinarsi alla memoria in una sincera, autentica partecipazione.

[foglio ultimo]



Zero

Per esaurire un argomento come questo: memoria e monumento occorre una vita, così non ricopio questi appunti, non c'è tempo per belle copie né per conclusioni… La Vita è un tempo imprevedibile e non si può passarla senza consapevolezza del limite.
Cara Gentucca, avrei voluto ma non ho saputo, ma sappi che a una provocante occasione metterei tutto il mio impegno per sviluppare il luogo per meglio non dimenticare.
Con stima e affetto.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1068

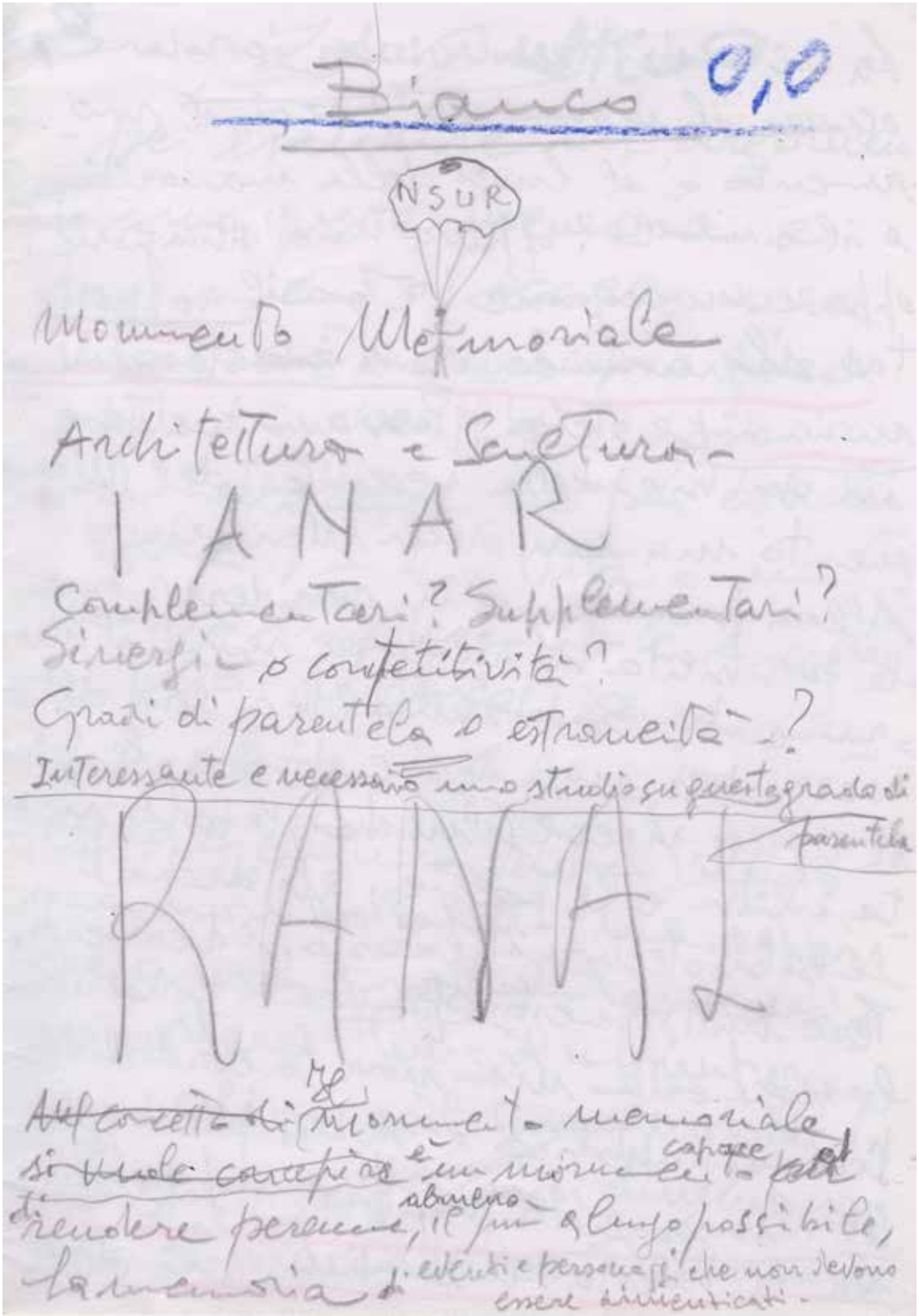


Fig. 1
Paolo Icaro, foglio 0,0.
12 aprile 2024.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1068

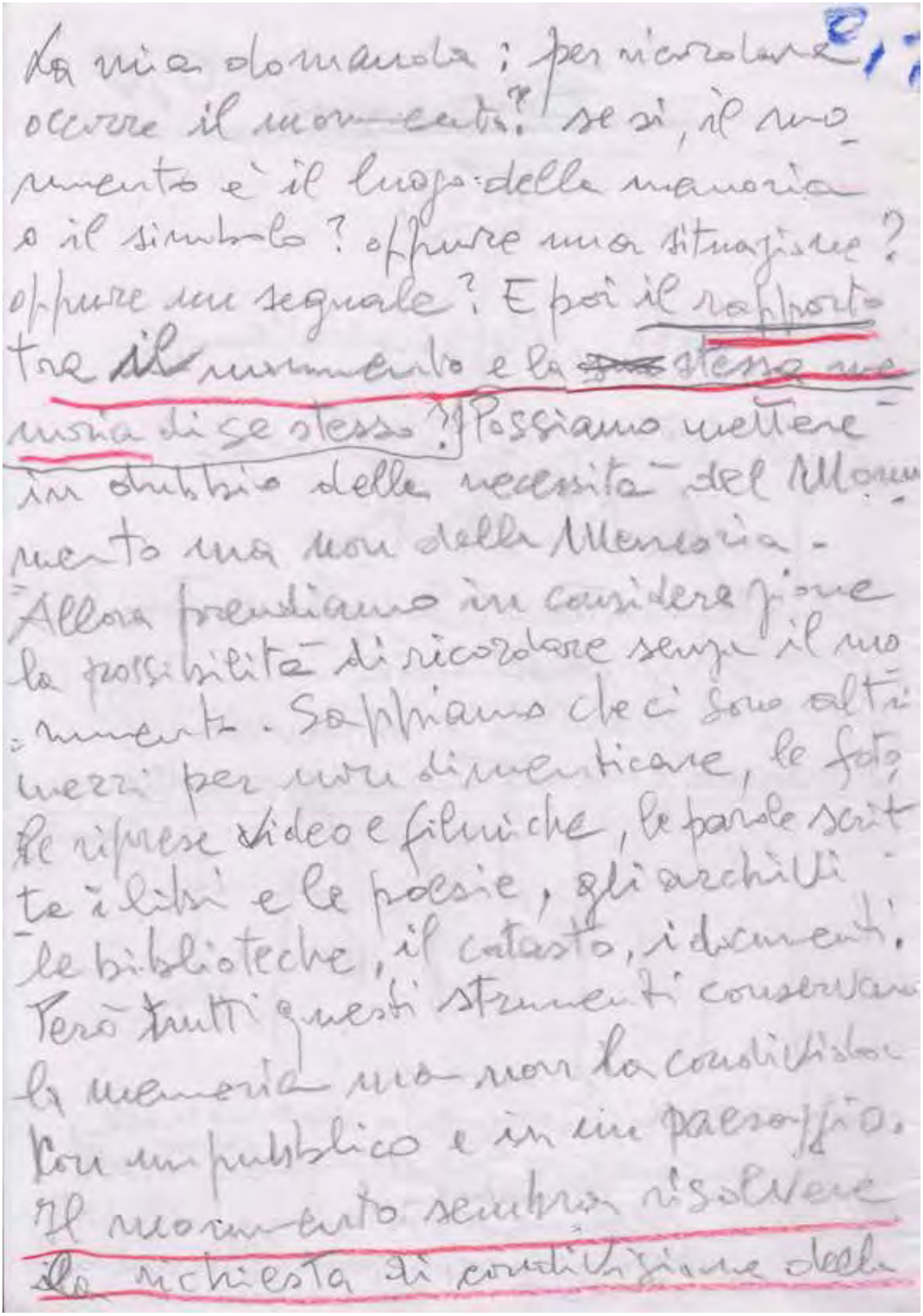

La mia domanda: per ricordare è
occorre il monumento? se sì, il mo-
numento è il luogo della memoria
o il simbolo? oppure una situazione?
oppure un segnale? E poi il rapporto
tra il monumento e la stessa me-
moria di se stesso? Possiamo mettere
in dubbio della necessità del Monu-
mento ma non della Memoria.
Allora prendiamo in considerazione
la possibilità di ricordare senza il mo
numento. Sappiamo che ci sono altri
mezzi per non dimenticare, le foto,
le riprese video e filmiche, le parole scrit
te i libri e le poesie, gli archivi
le biblioteche, il catasto, i documenti.
Però tutti questi strumenti conservano
la memoria ma non la condividono
con un pubblico e in un paesaggio.
Il monumento sembra risolvere
la richiesta di condivisione della

Fig. 2
Paolo Icaro, foglio 0,1.
12 aprile 2024.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1068

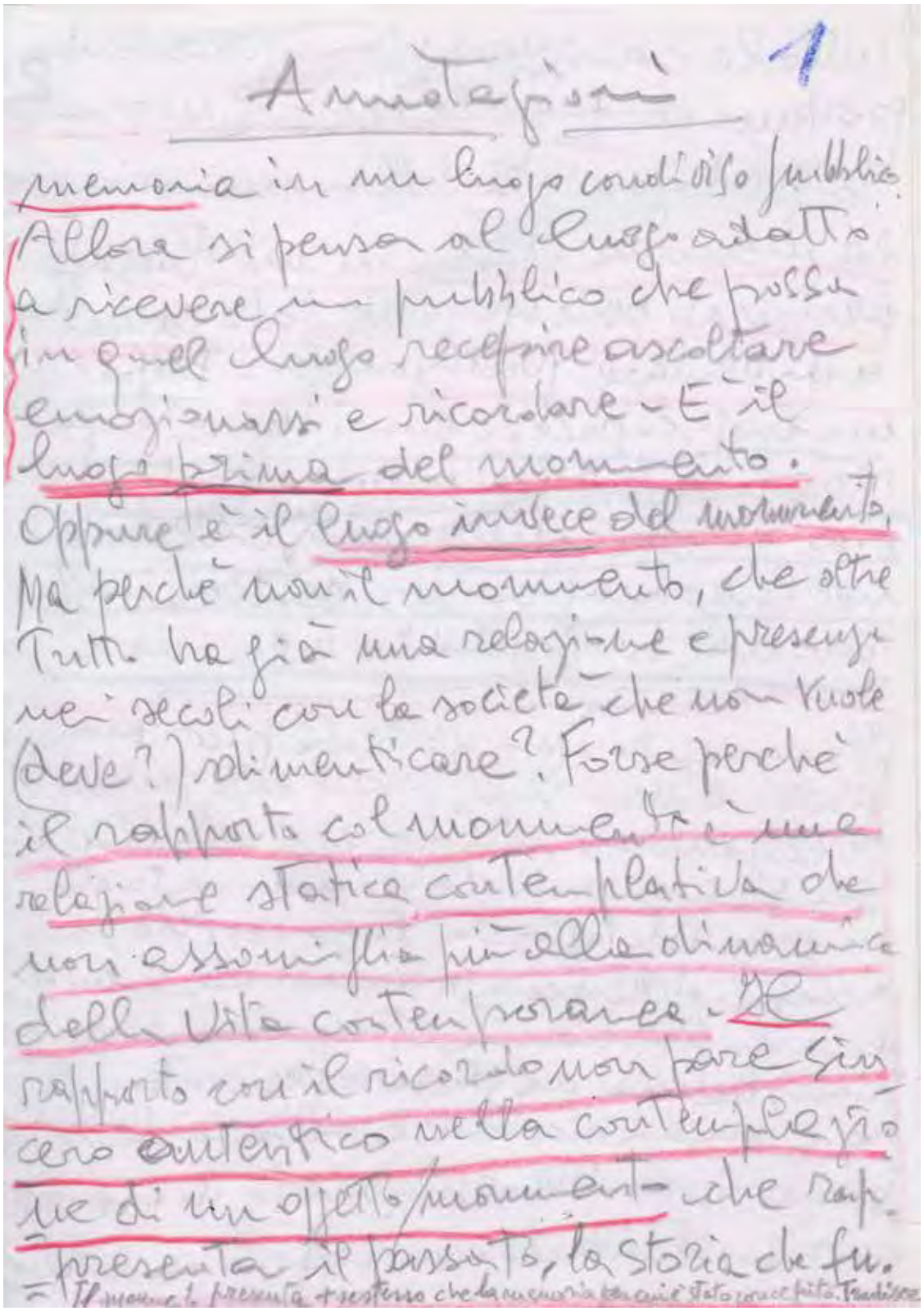


Fig. 3
Paolo Icaro, foglio 1.
12 aprile 2024.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1068



Fig. 4
Paolo Icaro, foglio 2.
12 aprile 2024.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1068

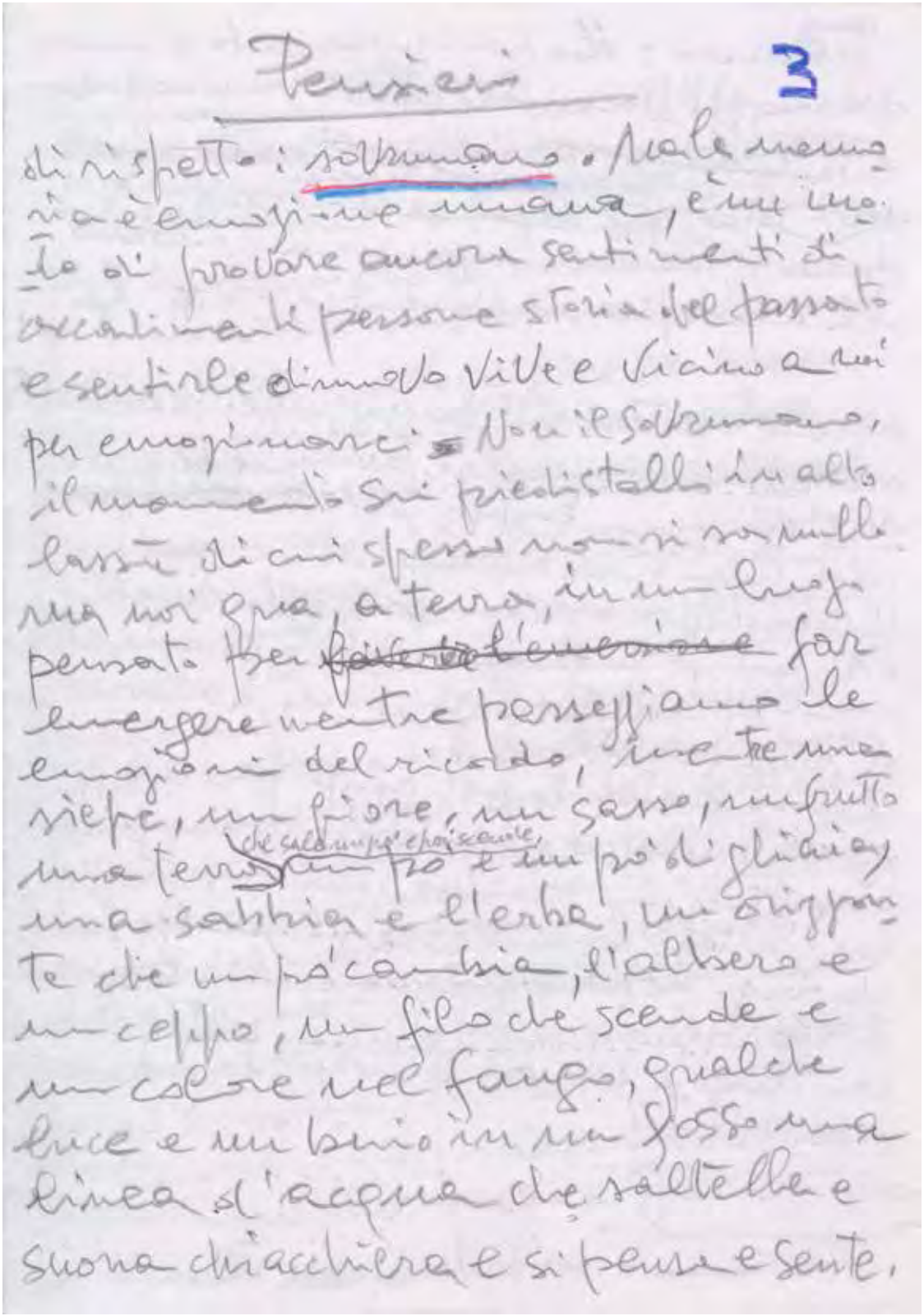


Fig. 5
Paolo Icaro, foglio 3.
12 aprile 2024.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1068

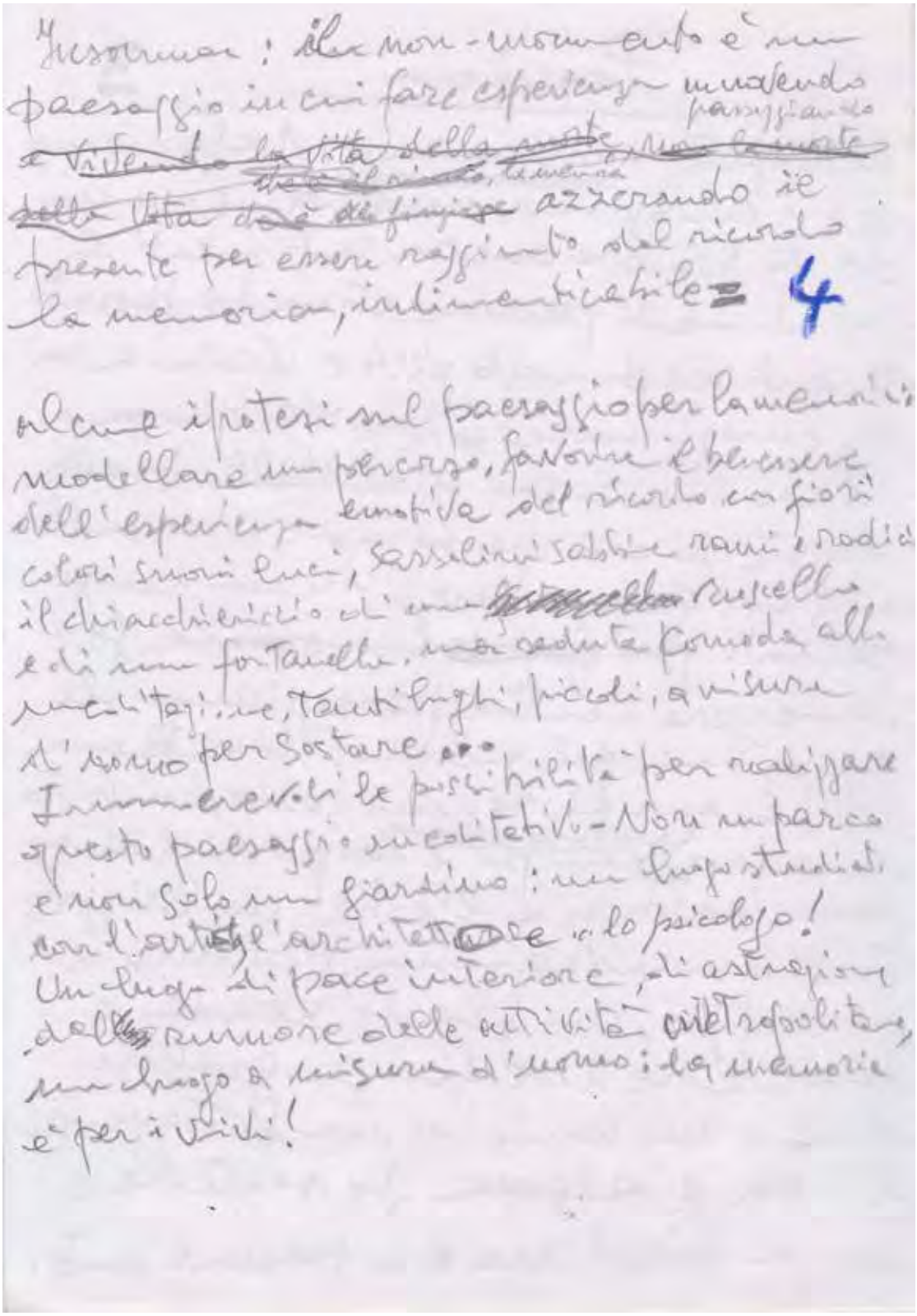


Fig. 6
Paolo Icaro, foglio 4.
12 aprile 2024.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1068

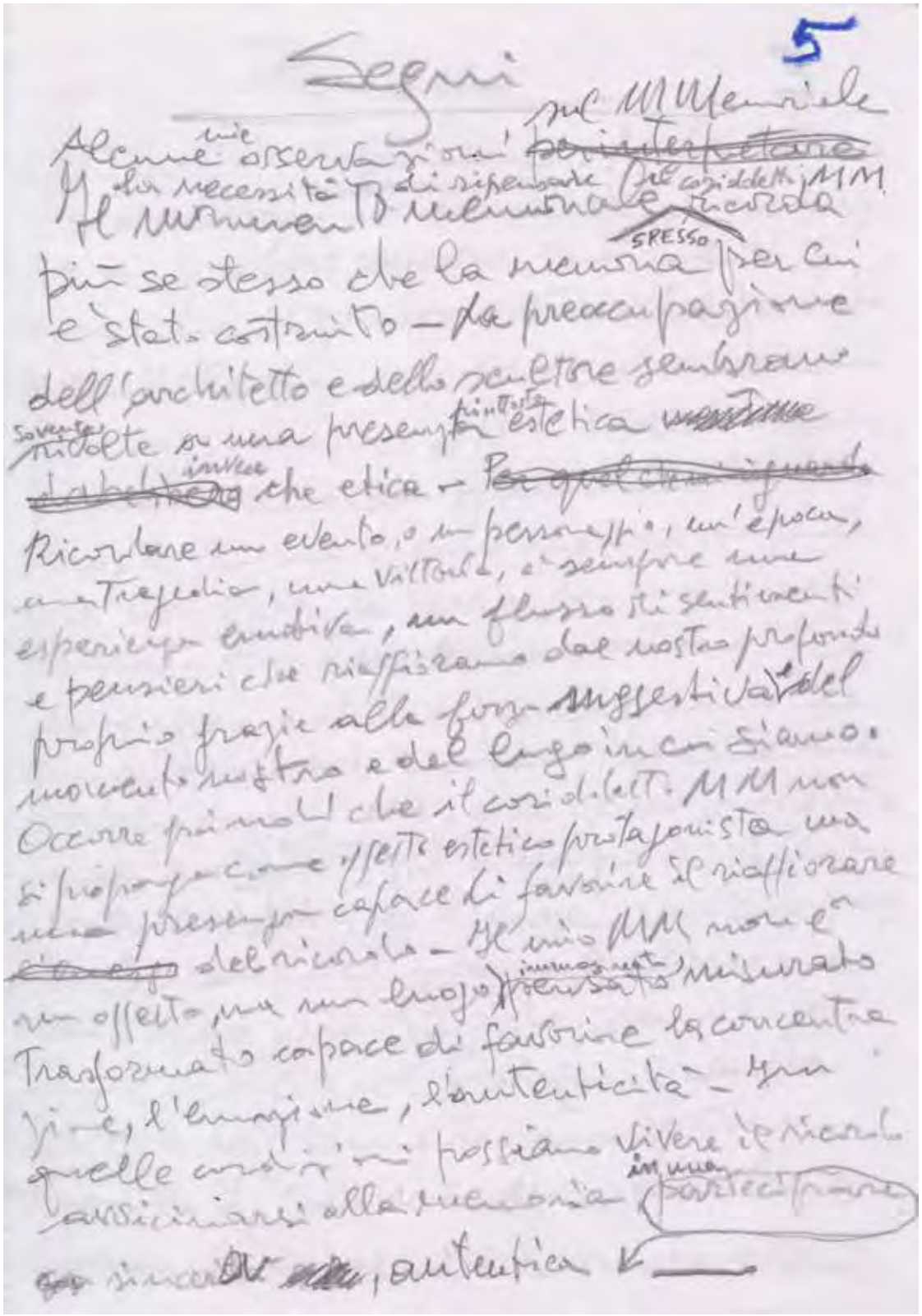


Fig. 6
Paolo Icaro, foglio 5.
12 aprile 2024.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1068

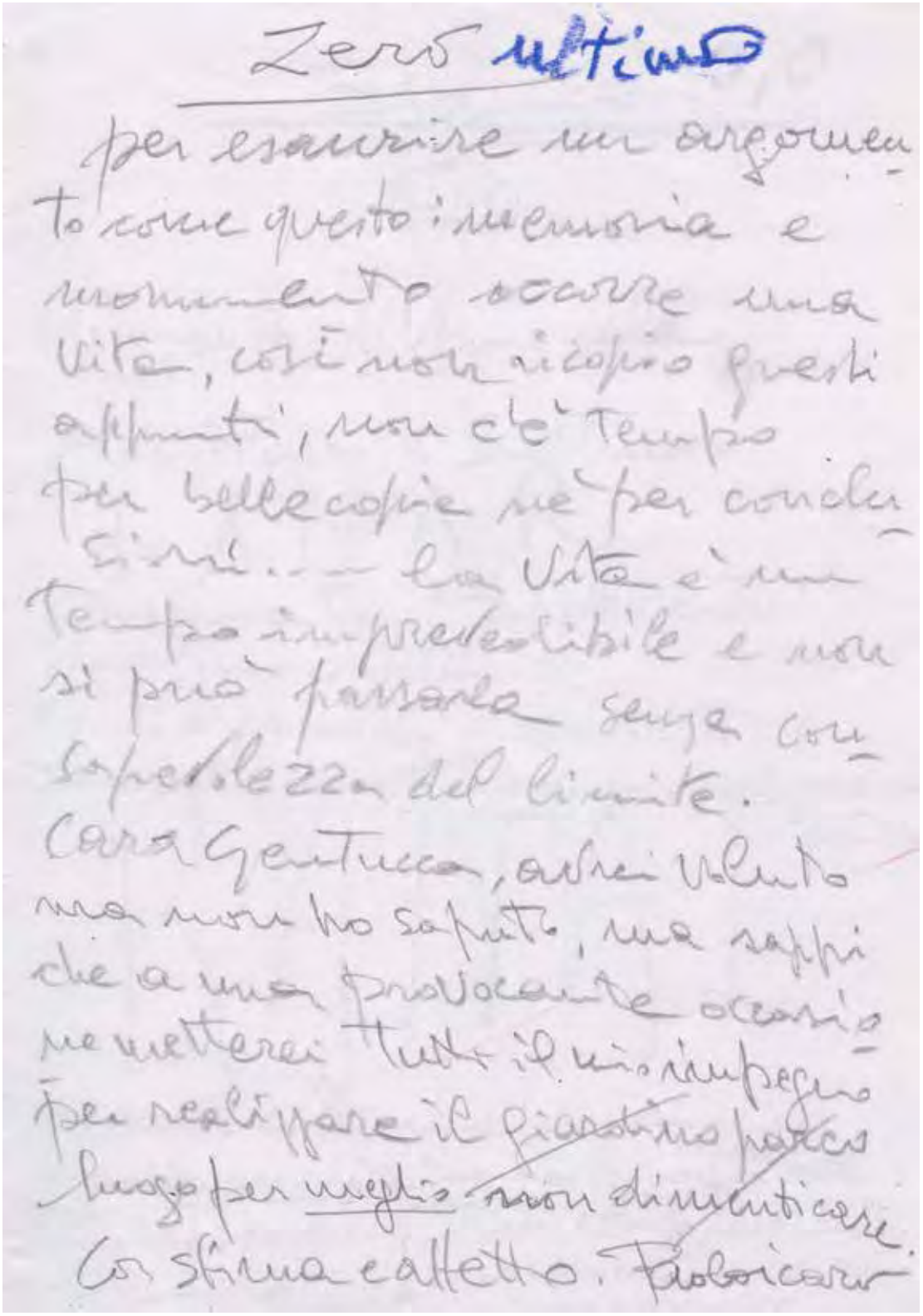


Fig. 7
Paolo Icaro, foglio 4.
12 aprile 2024.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1068

Appunti sul "monumento memoriale"

Se è la memoria (di eventi, personaggi, fatti storici rilevanti, per la vicenda dell'umanità), che vogliamo fermare e confermare e consolidare per non dimenticare, allora mi soffermerei in primis sulla memoria e poi, in un secondo momento, mi interrogherei sui modi atti opportuni necessari per conservarla ed, eventualmente, celebrarla. La memoria è presente nella nostra vita quotidiana in modalità volontaria e involontaria. Mi soffermo soltanto sulla memoria volontaria, lasciando quella involontaria allo studioso della psiche umana. Quella volontaria la usiamo costantemente per poter funzionare con sufficiente consapevolezza, decidendo il susseguirsi logico delle nostre azioni. Quando ci dimentichiamo perché siamo andati ad aprire il frigorifero facciamo uno sforzo per ricordare che era per prendere questo e quello, ci sforziamo di ricordare, come quando si incontra chi dice di conoscerti e tu ti devi sforzare, non sempre con successo, di ricordare nome cognome e addirittura l'occasione, per riuscire a corrispondere il saluto. Dobbiamo fare uno sforzo per ricordare. Ma anche per non dimenticare dobbiamo fare uno sforzo. Se nella frugalità quotidiana si tratta spesso di non dimenticare un acquisto o un appuntamento o un pagamento, nella continuità delle vicende lontane o addirittura remote e storiche ecco che lo sforzo per non dimenticare è molto diverso e molto complesso. In questo sforzo confluiscono la cultura come conoscenza dei fatti circostanze condizioni sociali politiche economiche, insieme all'ambiente e all'educazione, ai concetti e preconcetti individuali, di ogni persona che non vuole dimenticare anzi che sente che deve ricordare. Questo sentimento potremmo chiamarlo coscienza storica, e quindi una consapevolezza non solo individuale ma collettiva che necessita, per non dimenticare, u*n testimone collettivo pubblico, forte e penetrante nella risalita dal tempo passato al presente:* come tirar su da un pozzo profondo decine o centinaia o migliaia di anni, un secchiello colmo di storia e storie della nostra umanità. Questo potrebbe essere l'inizio di un pensiero memoriale.

Un possibile progetto di un luogo memoriale lo immagino prima all'aperto, idea di sentiero sentimentale, stretto, per una persona, che cammina a *spirale verso il centro, yin-yang*, che faciliti la concentrazione in sé stessi, che permetta al ricordo di diventare emozione. Molteplici le soluzioni per disegnare e delimitare la spirale: dipenderà dal terreno, dall'area, dall'ambiente circostante, tutto in relazione alla natura del ricordo, tutto per permettere l'affioramento emozionante di ciò per cui stiamo camminando, da soli, sul sentiero a spirale...
Un altro sentiero, un disegno sempre dettato dalle varie circostanze in parte già elencate, potrebbe essere a *clessidra orizzontale*: una convergenza, come vista dall'alto, sino a un punto "critico", dove l'emozione del ricordo si invera nell'IO. Oltre, il sentiero pian piano si apre e ci riporta allo scorrere della vita presente, si emerge dal profondo pozzo del passato.

Ora devo precisare che per me un sentiero è nell'immediato soltanto una linea ma nel paesaggio reale naturale diventa una dimensione fisica materiale, misure, proporzioni e anche la stessa memoria del luogo dell'ipotetico sentiero fa differenza. Passare dall'idea iniziale all'attua-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1068

zione fisica, ovviamente, si considerano tanti elementi che entrano in gioco a volte come ostacoli altre volte come vantaggiosi suggerimenti. La progettazione esecutiva tiene conto di tutti gli elementi ed è sempre passiva di varianti, ritenendo sempre come guida la struttura interiore spirituale originaria.

In ultimo, e non per concludere, un luogo in cui si realizzino le condizioni propizie alla concentrazione per favorire il ricordo, sia una pagina di storia o un prestigioso personaggio, può essere un modo di pensare a non un monumento, ma a un luogo memoriale, ove passeggiare, sostare, riflettere e incontrare sé stessi nel silenzio e ringraziare la memoria per le emozioni che ci offre al pensiero del passato.

Paolo Icaro

Post-scriptum:
Rileggendo (arrossendo anche un po') ho sentito che la mia proposta visione del luogo memoriale dovrebbe colorarsi di felicità : un'esperienza di arricchimento esistenziale, rintracciare il ricordo è vitale nutrimento, è una gioia ecologica. Esagerando per maggior chiarezza immagino un parco giochi dell'anima, non popolato di simboli ma di stimoli, etc. etc., non una visita cimiteriale!!!!!!!!

Paolo Icaro (Torino, 1936). Studia musica e nel 1955 si iscrive alla Facoltà di Lettere presso l'Università di Torino. Nel 1958, abbandonati gli studi, inizia a praticare la scultura nello studio di Umberto Mastroianni. Nel 1960 si trasferisce a Roma, dove nel 1962 ha la sua prima mostra personale alla Galleria Schneider. Nel 1966 si trasferisce a New York, dove risiede fino al 1968. Nel 1967 ha una personale alla Galleria La Tartaruga di Roma ed è invitato da Germano Celant a partecipare alla mostra "Arte Povera Im-Spazio" che ha luogo alla Galleria La Bertesca di Genova – città dove si trasferisce al ritorno in Italia. Nel 1968 inaugura una mostra personale alla Bertesca il cui titolo, "Faredisfarerifarevedere", è paradigmatico della sua poetica. Fra il 1968 e il 1969 partecipa alle principali rassegne dell'avanguardia artistica internazionale; realizza azioni al Teatro delle mostre, Galleria La Tartaruga, Roma (1968); a "Arte povera più azioni povere", Amalfi (1968); è invitato a "Op Losse Schroeven. Situaties en cryptostructuren", Stedelijk Museum, Amsterdam (1969); e a "When Attitudes Become Form", curata da Harald Szeemann presso la Kunsthalle di Berna (1969). Nel 1971 si trasferisce nuovamente negli Stati Uniti, nel Connecticut, dove soggiorna per tutto il decennio, trasferendosi definitivamente in Italia all'inizio degli anni Ottanta. Nel corso degli anni Settanta e Ottanta sono numerose le mostre personali in importanti gallerie europee e americane tra le quali: Verna, Zurigo; Françoise Lambert, Milano; Marilena Bonomo, Bari; Massimo Minini, Brescia; Paul Maenz, Colonia; Hal Bromm, New York; Jack Tilton, New York. Tra le mostre personali e collettive più recenti: "Appunti di Viaggio 1967-2014", Peep-Hole, Milano (2014); "Teoria ingenua degli insiemi",Galleria P420, Bologna (2016); "Respiro, all'interno dell'esterno dell'interno", Fondazione Volume!, Roma (2017); "Le Pietre del Cielo: Paolo Icaro e Luigi Ghirri", Fondazione Querini Stampalia di Venezia (2017); "Un prato in quattro tempi", Università Statale di Milano (2018); "Alla ricerca dell'equilibrio perduto", Galleria Massimo Minini, Brescia (2018), "Paolo Icaro: Cantiere", Galleria P420, Bologna (2019); "Antologia", GAM Torino (2019), "Polarità", Pinacoteca di Volterra (2021); "Dribbling", Galleria Lia Rumma , Napoli (2021); "Arte povera and beyond", Le Bal e Le Jeu de Paume, Parigi (2022); "Anacronismo", Chiesa dei SS Pietro e Paolo, Spoleto (2023); "Rifrazioni ", Accademia Nazionale di San Luca, Roma (2024); "Overall", Galleria Lia Rumma, Milano (2024); "Meteorite, gemello", Dalle sculture nelle città all'arte delle comunità, Pesaro 2024 Capitale italiana della cultura, Pesaro (2024).

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1067

Carmen Andriani

Memoriæ Causa[1]. Brevi note su Memoriali possibili

Abstract
I Memoriali sono monumenti edificati in ricordo di un accadimento che appartiene alla memoria collettiva. Essi aspirano a una condizione di trascendenza e immanenza al tempo stesso: radicati nel luogo e legati a una precisa circostanza temporale, purtuttavia si svincolano da ogni tempo e luogo in ragione del loro portato universale. I memoriali sono l'espressione di un profondo significato simbolico condiviso da una collettività che in essi si riconosce. In questo modo essi entrano nel nostro presente in modo attivo, capaci di costruire narrazioni e luoghi di una mitologia collettiva entro cui ciascuno di noi possa identificarsi. I memoriali ci parlano, i memoriali evocano: è stato questo il senso del concorso di progettazione per un Monumento memoriale promulgato dalla rivista FAM nel 2023 e degli esiti qui commentati.

Parole Chiave
Memoria/ricordo — Patrimonio collettivo — Topografia — Medium-terrae — Silenzio

Quando si camminerà all'interno della vasta area del monumento,
ci si sentirà soli e perduti. Qui non vi è rappresentazione di qualsivoglia ricordo
ma si sperimenta quel senso di smarrimento totale che la perdita di ogni controllo sulla ragione genera.

Questo fu il commento di Peter Eisenman riguardo al Memoriale di Berlino, inaugurato nel 2005, da lui stesso progettato assieme a Richard Serra. Le 2711 stele conficcate direttamente a terra con un gesto radicale quanto assoluto, formavano un insieme ondulato, come un'onda scura che affonda e risale seguendo le variazioni altimetriche del suolo. Il senso allucinato dello spazio ripetuto all'infinito si sommava alla vertigine del *labirinto/non labirinto*: «non v'è spazio per la ragione in questo progetto, il tema è la ragione che diventa follia», sono ancora le parole di Eisenman.
Il Memoriale di per sé, è il Monumento eretto a memoria di un accadimento da ricordare.
Esiste però una differenza fra memoria e ricordo: mentre quest'ultimo registra il dato emozionale e soggettivo (il termine *ricordo* ingloba l'origine greca della parola *cuore*), la memoria è una facoltà dell'intelletto, capace di recepire più dati e di imprimerli nella mente in maniera oggettiva e più distaccata. Si potrebbe dire che il ricordo comporta uno stato emotivo istantaneo del tutto personale, mentre la memoria ambisce ad essere un fatto collettivo e permanente.
I Memoriali aspirano a una condizione di trascendenza e immanenza al tempo stesso: radicati nel luogo e legati a una precisa circostanza temporale, purtuttavia si svincolano da ogni tempo e luogo in ragione del loro portato universale. I memoriali sono l'espressione di un profondo significato

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1067

simbolico condiviso da una collettività che in essi si riconosce.
I memoriali ci parlano, i memoriali evocano: è stato questo il senso del concorso di progettazione per un Monumento memoriale promulgato dalla rivista FAM nel 2023 e degli esiti qui commentati. Tre i contesti scelti, di cui due di ambito mediterraneo, mentre il terzo è un caso di *non finito* d'autore: l'Istituto minorile Marchiondi-Spagliardi di Vittoriano Viganò.
Il tema del Mediterraneo elegge l'isola di Lampedusa a luogo-simbolo, luogo tragico di approdo e di transito, di speranza e di morte. Il terribile evento dell'ottobre del 2013 è il fatto da commemorare. Il Mediterraneo è anche uno spazio di relazione, il mezzo attraverso cui si incontrano e si scontrano culture e politiche diverse: uno spazio fragile, frutto di continue contrattazioni, condizionato dagli avvicendamenti storici e politici, un campo denso di avvenimenti in ogni momento della sua storia, uno spazio dai confini incerti, a geometrie variabili, suscettibile di rotture, slittamenti, metamorfosi. Un insieme tanto complesso e così carico di significati chiede un approccio interdisciplinare: architettonico, artistico, letterario, antropologico, geografico, politico nel senso più ampio del termine. In quasi tutte le proposte qui presentate l'architetto è affiancato da un artista, e la parola corre in parallelo alla forma. Sul tema del Memoriale si stabilisce dunque una mutua corrispondenza fra soggetti e testi, una reciprocità che in taluni casi si sovrappone confondendo i confini degli uni e degli altri.

La ***Fata Morgana*** (questo il motto del primo progetto) è una piattaforma galleggiante soggetta alle correnti marine e divagante con esse, anche se ancorata al fondo del mare. È sormontata da una grande ruota, sorretta a sua volta da un traliccio ligneo. L'imponente struttura (la ruota è alta dieci metri), reagisce al vento risuonando e alle correnti marine divagando. È visibile sia di giorno che di notte, con luminarie che rievocano le processioni religiose. La *Fata Morgana* suggerisce la natura provocatoria del progetto, rielabora certe ritualità folkloriche, *ragionando su un'idea di inganno e di illusione* e dichiarando la propria attitudine alle *culture dell'impermanenza*. Esiste una corrispondenza circolare fra le parole e le forme; le une motivano le altre senza ordine gerarchico ma sono reciprocamente indispensabili. In ***Torre Viva / Torre Afona*** la corrispondenza fra testo e immagine vive di un rapporto inverso: l'architettura, potentemente evocatrice, precede la spiegazione scritta, che consiste nella asciutta descrizione dei dati, imperniata sul doppio (il *sopra/sotto* rispetto al livello del mare) e aperta a sua volta a rimandi analogici. La *Torre Viva,* costellata di 368 aperture sulle quattro facce emerse, geme al passare del vento diventando segnale di sé stessa come un faro, mentre la *Torre Afona* rimane chiusa e silente nel profondo del mare. L'impianto a croce che le raccorda, orienta i bracci in direzione dei 4 venti.
In ***Passaggi di Stato*** la visione si allarga alla ampiezza dell'orizzonte: qui il paesaggio è segnato *dai caratteri di transizione fra il clima mediterraneo e quello desertico e dall'incessante spirare dei venti.* I disegni che accompagnano il testo sono mappe e sezioni territoriali composte da più fogli disegnati a matita. Parole e immagini corrono in parallelo rinforzando il senso della proposta; l'alternanza allegorica di luce e di oscurità, di elementi fragili e di scavi nella pietra sono *dispositivi* che configurano *il grande sistema paesaggistico* del Monumento memoriale fatto di connessioni e esperienze dello spazio attraversato. Ma che cos'è il Mediterraneo? La domanda posta da Fernand Braudel e citata nel progetto ***Oltremare*** ci riporta alle origini. Il Mito del Mediterraneo comincia dalla sua stratificazione ge-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1067

ologica, evocata da molte delle proposte illustrate in queste pagine, poiché «gli strati del terreno sono un museo illimitato di segni che evadono l'ordine razionale e le strutture sociali che limitano l'arte» (Smithson 1996)[2]. Inoltre il Mediterraneo è anzitutto una condizione prima ancora che un luogo fisico: il *medium terrae* è uno spazio di relazione attraversato da un fitto reticolo di rotte invisibili eppur tracciabili; è un risuonare di idiomi che rimbalzano da una sponda all'altra[3]. Su questi idiomi e sulle lettere che lo compongono si fonda il primo atto della proposta *Oltremare*. La singola lettera è materiale di memoria collettiva, come la città mediterranea è palinsesto, sovrapposizione di scritture, città stratificata per eccellenza[4]. Del resto *oltre* vuol dire *al di là* o *dall'altra parte*, a indicare uno sconfinamento dal proprio ambito, un *oltrepassare il limite* oltre il quale si entra in una zona (concettuale o fisica) non normata[5]. Un podio basso, quasi *superficie solida che si buca degradando* verso il livello del mare, disegna il luogo di un temporaneo approdo. A cavallo fra terra e acqua, leggermente ruotato rispetto a uno specchio d'acqua cui si sovrappone, il podio increspa la altimetria del suolo che converge come in un teatro, verso la scena offerta dal mare e da chi arriva dall'orizzonte lontano. Il basamento, semiaffondato nell'acqua, è orientato secondo coordinate scelte. Numeri e lettere lo definiscono e si concretizzano in forma di piccole sculture diffuse. Memoria e ammonimento allo stesso tempo sembrano essere evocati, come nel Monumento alla resistenza di Gino Valle inaugurato a Udine il 25 aprile del 1969. Nel progetto di Valle il recinto quadrato veniva sospeso su tre pilastri e proteso sulla vasca semicircolare ove l'acqua scorreva a sbalzi. Francesco Tentori ne aveva esaltato il «purismo e la capacità di arrivare a una semplicità che poteva garantire validità artistica e durata nel tempo»[6]. La tensione verso figure primarie è il carattere che accomuna diversi progetti. In ***Ispirazioni Mediterranee***[7] il Monumento è formalmente inteso come *un grande massiccio emerso dalle acque del Mediterraneo* in parte scavato, in parte estruso, in memoria dei 368 migranti dispersi in mare. È una figura primitiva, assertiva, sorta di monolite, cui fanno da contrappasso un grappolo di prismi di cristallo raggruppati al centro, nel punto più vicino all'acqua, come fossero corpi di persone. Il memoriale si affida alla forza della metafora così come nella proposta ***Ogni creatura è un'isola davanti al mare*** in cui una installazione fluttua nelle acque del Mediterraneo, qui definita come *sedimento di geografia naturale che emerge dalla topografia marina attraverso un processo geologico di invenzione*. La piattaforma, legata alla terraferma da un esile pontile, emerge e affonda nel mare a seconda del movimento dei flutti e, per analogia, il pensiero corre al Monumento alla Partigiana realizzato da Augusto Murer e Carlo Scarpa alla metà degli anni Sessanta e tuttora affiorante dalla Riva dei Giardini veneziani.

Il memoriale è qualcosa di più e di diverso dalla architettura ordinaria, avvicina opera architettonica e opera scultorea, evoca un sentimento collettivo che rappresenta anche se attraverso il silenzio del linguaggio. In ***Paesaggio e Silenzio*** viene utilizzato il moto ondoso delle acque, catturato in profondità da una sorta di canna d'organo flessibile che ne amplifica la risonanza[8]. Con un testo carico di suggestioni che attraversano forme di espressione diverse (dalla filosofia, alla poesia, alla musica) si approda al silenzio di ogni linguaggio, pertanto alla più potente delle espressioni. È certamente una visione antiretorica che riflette sulla idea di *anti-monumento*: del resto anche il Mausoleo delle Fosse Ardeatine, progettato da giovani architetti, fu considerato tale a suo tempo. Ora è uno dei più significativi memoriali sull'eccidio del marzo del 1944, consumato a Roma presso le

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1067

cave della via Ardeatina. Analogamente *si accompagnano i visitatori in un viaggio della memoria,* simulando la condizione di persistente instabilità esistenziale cui la migrazione obbliga. Anche qui conta il percorso e la immersione emozionale, piuttosto che una statica seppur partecipata contemplazione.
Lampedusa significa anche l'approdo sperato, il molo da cui si parte o cui si arriva e il porto assume una valenza simbolica. I porti sono punti di partenza, di arrivo e di transito.
I *Porti di mare* sono aperti a molte interpretazioni semantiche: sono i luoghi delle grandi narrazioni letterarie, iconografiche, pittoriche. «Una nuova bellezza è nata. Come sempre è nata dalle scorie di ciò che credevamo di conoscere, dal concrescere di una periferia non urbana ma oceanica che conosce relazioni sconosciute al nostro tempo». Le parole di Aldo Rossi[9], sorprendenti quanto inattese, scritte a commento delle foto di Gabriele Basilico, stupiscono ancora oggi per la loro attualità.
Nel progetto ***Fatto dall'uomo e scolpito dal mare*** il molo di Favarolo diventa un simbolo.
Qui il memoriale si origina dalla *relazione tra il naturale e l'artificiale, tra il mare e il porto,* e degrada verso l'acqua con i massi squadrati dei frangiflutti, frammenti e rovine consumate dal tempo e dal moto continuo delle onde. Il progetto si concentra su questi elementi, ne aggiunge altri, squadrati anch'essi, con lettere incise sul lato verso terra; altri testi si aggiungeranno nel tempo. Infine quando l'azione di progetto riguarda il suolo, quando questo diviene solco, incisione, labirinto e segna un percorso senza ritorno *il transito provoca inquietudine e disorientamento.* ***Transiti*** è un titolo evocativo: il percorso, definito dagli autori *silenzioso e disorientante* rimanda a una condizione di esodo, di passaggio, di fuga. Non è dato sapere se ci sarà una possibile uscita, forse la tecnologia potrebbe alleviare simulando una illusoria realtà virtuale. L'approdo prende la forma di una cupola semisommersa e il progetto diventa visionario, delinea una condizione primigenia, elegge nel Cretto di Burri a Gibellina o nel Memoriale di Eisenman a Berlino alcuni dei suoi antecedenti figurativi.
L'altro contesto in cui viene messo a prova l'idea di Memoriale è quello offerto dall'Istituto minorile Marchiondi-Spagliardi di Vittoriano Viganò, progettato a metà degli anni Cinquanta, mai completato ed ora tutelato dopo decenni di abbandono e di degrado. Il *non finito* è come «una conchiglia infranta: l'interno, svelato, ci fa scoprire un mondo affascinante» si legge nel progetto ***Senza Titolo***: gli autori citano a ragione Francesco Venezia, che diventa chiave di lettura per attribuire alla rovina, all'incompiuto, all'opera aperta un indubbio valore di vitalità, di scoperta e di invenzione. In questo caso la riflessione si spinge oltre l'architettura[10]: nella *scuola di vita* pensata e progettata per ragazzi difficili, Viganò aveva abolito le sbarre, aveva creato un contesto solidale, una piccola città aperta, capace di creare empatia con i suoi giovani ospiti affetti da disagio esistenziale. Il Memoriale dunque mette l'accento su questo aspetto: il *non finito* in architettura consente a chi lo abita, di interagire con esso in modo attivo senza subire costrizioni. È uno strumento di democrazia e di vitalità, è l'opera aperta che accoglie e che accetta di modificarsi in sintonia con la collettività che la esperisce. Confrontarsi con la complessità del pensiero di Viganò per portarlo a Memoria senza tradirne il senso integrale, non è cosa facile. Ma se si considera che nell'incompiuto diventa più chiaro il processo di realizzazione della idea, e che è possibile conoscere dettagli altrimenti imperscrutabili nell'opera compiuta, il ragionamento diventa più chiaro. Su

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1067

questa riflessione si poggia la proposta ***Dimensione libera*** azzardando un parallelo con l'*incompiuto* scultoreo più noto al mondo, tanto da diventare esemplare: la Pietà Rondanini di Michelangelo. Non v'è dubbio che osservare un processo nel suo farsi, come succede nei cantieri, metta a nudo l'essenza vera dello spazio, il suo rapporto con la materia e con la forma, consentendo a chi interagisce di potersi inserire in un dialogo ancora in corso. Il *non finito* lascia ampio margine alla libera interpretazione di una compiutezza possibile, lascia un margine alla immaginazione e alla esperienza spaziale. La proposta di *Dimensione libera* consiste in una struttura tridimensionale astratta che innerva uno spazio longitudinale ed accoglie nel suo accrescersi una serie di volumi pieni. Si pone come manifesto dell'architettura di cui si esalta il principio compositivo di ispirazione razionalista (i riferimenti rimandano agli allestimenti di Albini, Pagano, Persico, Nizzoli, BBPR, ecc.). La proposta realizza la struttura lineare come un continuum spaziale, applica in definitiva quel principio di astrazione che, riportando la frase di Antonio Monestiroli, citata in relazione, «operi una riduzione dei fenomeni ad alcuni tratti essenziali che non appartengano a nessuno di quei fenomeni, ma li comprendano e rappresentino tutti».
Fra le strategie indagate, c'è anche quella della simulazione di un completamento possibile. È la porta lasciata aperta dall'incompiuto, è l'occasione che il progetto ***La simmetria del non speculare*** coglie trasformandola in proposta. Viganò non era riuscito a completare questa piccola città fatta anche del Teatro, della Palestra, della Chiesa e di altri servizi. Il progetto proposto predispone alcune installazioni nei vuoti rimasti in attesa: sono gli *extra-luoghi,* a memoria di ciò che non è stato compiuto fino in fondo ma non per questo meno reale di ciò che è stato realizzato.
Infine l'ultimo contesto, il Climat de France di Fernand Pouillon, realizzato ad Algeri negli anni Cinquanta, può a buon titolo appartenere anch'esso all'ambito Mediterraneo ma con uno sguardo che parte da Sud, non più dunque lungo gli itinerari del turismo e del Mito, bensì dalle rotte tragiche delle migrazioni.
Nella proposta ***Plan Oblique*** una rampa stretta e lunga segna un asse longitudinale per tutta la lunghezza della corte interna, la *Grande Piazza delle 200 colonne*; si tratta di un piano obliquo in acciaio specchiato che traguarda e oltrepassa il complesso di Pouillon superandolo in altezza. La scelta è netta, vuole essere un contrappasso alla rigidità della grande corte regolata da numeri primi (1,3,5,7) ed è allo stesso tempo un elemento di rottura, già annunciato all'esterno. Il rivestimento a specchio riflette, smaterializza, disorienta. La lama obliqua, si legge nella relazione, è come una ferita inferta al recinto della Grande Piazza di cui mette in evidenza contraddizioni e conflitti fra Algeria e popolazione musulmana, fra l'idea originaria di monumentalità domestica e la condizione odierna di rovina urbana. ***La memoria è il luogo in cui accadono le cose per la seconda volta*****:** il progetto per un memoriale al Climat de France, si legge nella relazione di quest'ultimo progetto, *comporta la lettura, scomposizione e ricomposizione delle forme archetipiche dell'edificio di Fernand Pouillon.* Con un approccio astratto ma non per questo meno interessante, il Climat de France viene ridotto a cornice di un *palinsesto in divenire*: il suolo è plasmato con una nuova altimetria scomposta e ricomposta, cuore della comunità che la abita e che se ne riappropria ogni volta modificandola.
Nelle intenzioni di Pouillon il grande complesso algerino voleva ricreare una Casbah «non più medievale ma ultramoderna», per consegnare ai più poveri dell'Algeria il loro *monumento domestico,* lo stesso che essi battez-

zarono come *Grande Piazza delle duecento colonne.* È sul filo di questo ragionamento che il Monumento memoriale si salda alla comunità che in esso si riconosce e di cui simbolicamente si appropria.
Il Monumento memoriale entra così nel nostro Presente in modo attivo, con la capacità di costruire narrazioni come luoghi di una mitologia collettiva entro cui ciascuno di noi possa identificarsi.

Note:

[1] "Memoriae causa" è il titolo che Carlo Scarpa diede a un volume pubblicato nel 1977 per illustrare con un accurata selezione di fotografie il Cimitero Monumentale Brion, e per descriverlo attraverso un percorso narrativo. Fu realizzato anche un filmato per restituirne l'atmosfera emotiva e raccontare la dinamicità dell'esperienza spaziale.
[2] Smithson R., *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects* in Flam J. (ed.) Robert Smithson: The Collected Writings, University of California Press, 1996.
[3] Cfr. Anselmi S. *Storie di Adriatico* (1996) e *Ultime Storie di Adriatico*, (1998) entrambi ed. Il Mulino.
[4] Andriani C. Micara L. *Archeologie in Mutazione* Gangemi Editore, Roma 2013.
[5] Se si risale al prefisso sanscrito "ut" radice dell'etimo latino "ultra" vuol dire anche *al di fuori.* Vedi anche Andriani C. *Oltre_ Metabolismi del margine urbano-portuale* in Moretti B. *Beyond the Port City:The Condition of Portuality and the Threshold's Fields* Jovis Ed. 2020.
[6] Francesco Tentori fece parte della Commissione giudicatrice del Concorso indetto dal Comune di Udine nel 1958. Il progetto prescelto fu appunto "Forra" di cui si apprezzò la valenza urbanistica e la capacità di creare spazio pubblico denso di rimandi simbolici in una piazza sostanzialmente vuota.
[7] Il titolo riprende il noto saggio di Paul Valery, *Inspirations Méditerranéennes,* dalla Conferenza tenuta presso la Université des Annales il 24 novembre 1933.
[8] Esistono nell'arte contemporanea esempi di questo genere. Fra le installazioni realizzate lungo i waterfront si segnala in particolare *L'organo del mare* (2005) dell'architetto Nikola Bašić pluripremiato per questa opera, prima al mondo a sfruttare il moto ondoso e trasformarlo in paesaggio sonoro.
[9]Aldo Rossi in Basilico G. *Porti di mare*. Art&. Udine 1990.
[10] L'Istituto minorile Marchiondi-Spagliardi di Vittoriano Viganò era stato molto ben accolto dalla critica. In particolare da Reynar Banham, che considerava il complesso di Viganò come la prima vera opera brutalista in Italia.

Bibliografia

ANDRIANI C., MICARA L. (2013) – *Archeologie in Mutazione*. Gangemi, Roma.

ANDRIANI C. (2020) – "Oltre_Metabolismi del margine urbano-portuale". In B. Moretti, *Beyond the Port City: The Condition of Portuality and the Threshold's Fields*. Jovis, Berlino.

ANSELMI S. (1996) – *Storie di Adriatico*. Il Mulino, Bologna.

ANSELMI S. (1997) – *Ultime Storie di Adriatico*. Il Mulino, Bologna.

ROSSI A. (1990) – "Presentazione". In G. Basilico, Porti di mare. Art&, Udine.

SCARPA C. (1977) – *Memoriae causa*. Valdonega, Verona

SMITHSON R. (1996) – "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects". In J. Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*. University of California Press.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1067

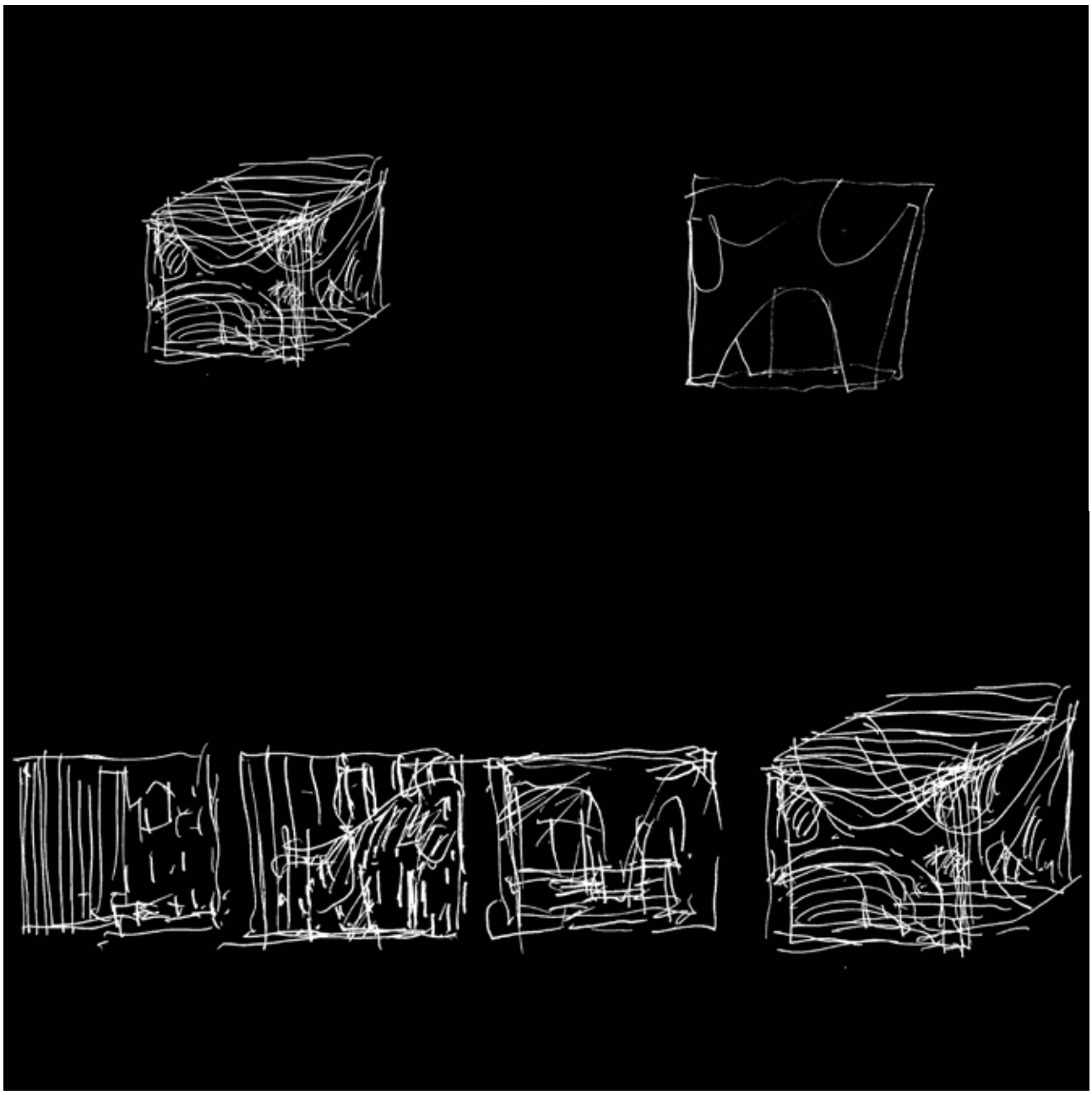
Uno spazio senza nome. Proposta di memoriale

Progetto: Carmen Andriani
con Chiara Zaccagnini [modellazione 3D; sviluppo con Rhinoceros3D Mcneel]; Andrea Quartara [modello digitale Viadotto sul Basento di S.Musmeci]; Massimiliano Pontani, [realizzazione prototipo]
Anno: 2023

Contro la Finzione _Musica della plastica, così Shelling definiva l'architettura, attribuendo all'arte meccanica il merito di saper plasmare la materia, e con essa, lo spazio. Al pari di una scultura abitabile essa poteva considerarsi musica solidificata e, come tale, riconoscersi in alcuni ordinamenti propri della musica (ritmo/aritmia; armonia/disarmonia; melodia/dissonanza) che la materia avrebbe restituito in forma plastica.
Il cubo, al pari del quadrato, è una forma geometrica assoluta; è l'espressione canonica di geometria euclidea generata da un quadrato; è forma sacra e simbolica se è vero che, come spesso è accaduto nel mondo classico, l'altare degli dei era un cubo. La modificazione qui proposta lavora sulla difficile combinazione degli opposti: il solido è tagliato trasversalmente da una doppia curvatura ispirata ai gusci del ponte sul Basento di Sergio Musmeci e lo spazio che si genera all'interno è il risultato di questa fenditura che da parte a parte lascia fluire aria, luce e atmosfera. Le facciate esterne del cubo sono lisce; l'interno è ruvido, topografico segnato da curve di livello e gradinate molto fitte. La qualità dello spazio che si genera, non per linguaggio ma per sottrazione plastica di materia, nasce da un gesto a togliere che dà forma al vuoto. La geometria astratta del cubo si combina dunque con un'altra geometria, non euclidea, complessa e metamorfica che imprime allo spazio interno una tensione dinamica opposta alla ferma assertività del corpo solido d'origine. Metafora e Manifesto della condizione inconciliabile di due contrapposte concezioni spaziali, questo oggetto si fa testimone dell'Architettura intesa come capacità di tenere insieme gli opposti, e di conciliarli in uno spazio a forte tensione emotiva e atmosferica. La luce aggiunge modulazioni infinite e infinite variazioni su una materia che reagisce per forma, pur rimanendo della medesima sostanza. Per questo suo essere senza scala e senza luogo, ma disponibile ad ogni scala e luogo, il solido così fatto si predispone ad essere un Memoriale, testimonianza e monito al tempo stesso di valori gesti e persone da ricordare, contro ogni finzione , camuffamento o ipocrisia. Spazio ancora senza Nome.

Carmen Andriani, Architetto, Professore Ordinario di Progettazione Architettonica all'Università di Genova, e precedentemente all'Università di Chieti-Pescara (1992-2014), Carmen Andriani ha ricoperto diversi incarichi istituzionali ed è attualmente delegata del Rettore per l'Università Policentrica. Visiting Professor presso diverse università straniere, è membro attivo di numerosi comitati scientifici e advisor ufficiale del Premio Italiano di Architettura promosso dalla Triennale di Milano e dal MAXXI di Roma. Carmen Andriani si occupa di progettazione sia in contesti urbani consolidati che in ambiti territoriali, con particolare riferimento al patrimonio industriale dismesso, ai processi di trasformazione dell'interfaccia città/porto, al rapporto tra infrastrutture e paesaggio, e ai processi di rigenerazione dei territori fragili del Mediterraneo, con particolare riguardo agli ambiti costieri. [www.costaldesignlab.wordpress.com]. Ha al suo attivo numerosi progetti, frutto di concorsi internazionali e ad invito. Ha pubblicato scritti e progetti in numerosi cataloghi e riviste di architettura. Dal 2005 al 2016 ha fondato e diretto la collana "Le Forme del Cemento", che comprende cinque volumi, di cui l'ultimo, "Future Concrete" (edizioni Skira, 2016), è bilingue. È costantemente impegnata nella sperimentazione progettuale in termini di linguaggio, tecniche, materia. Recentemente suoi progetti e disegni sono stati esposti alla Reggia di Caserta (2019), al Palazzo Ducale di Urbino (2021), al Museo Novecento di Firenze (2021), all'Università La Sapienza di Roma (2021), a Palazzo Gravina a Napoli (2022), e al MAXXI di Roma nell'ambito della mostra "Buone Nuove Good News" (2022). Nel 2013 ha vinto il Premio alla Carriera nell'ambito della prima mostra internazionale di arte e architettura, "Icastica", nella quale ha partecipato ad un'installazione urbana. Vive e lavora tra Genova, Roma e Milano.

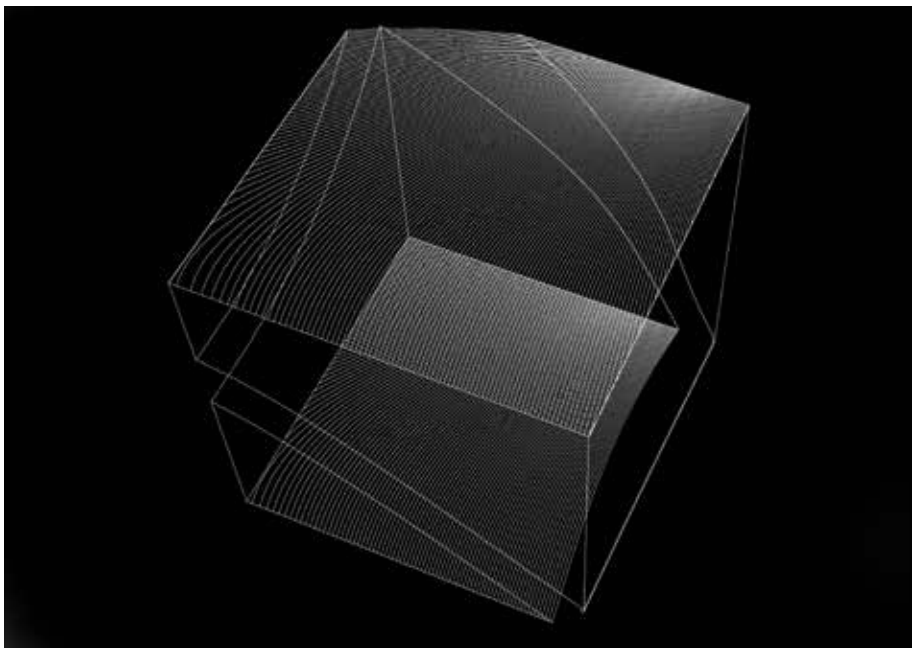
DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1067

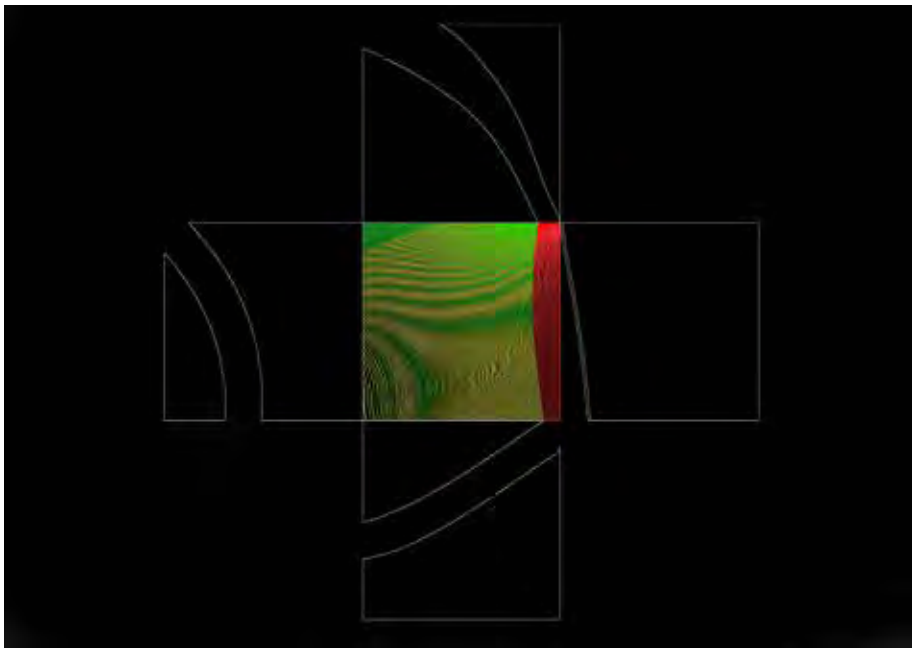


Figg. 1-2-3
Carmen Andriani, *Uno spazio senza nome. Proposta di memoriale*, 2023. Disegni di studio.

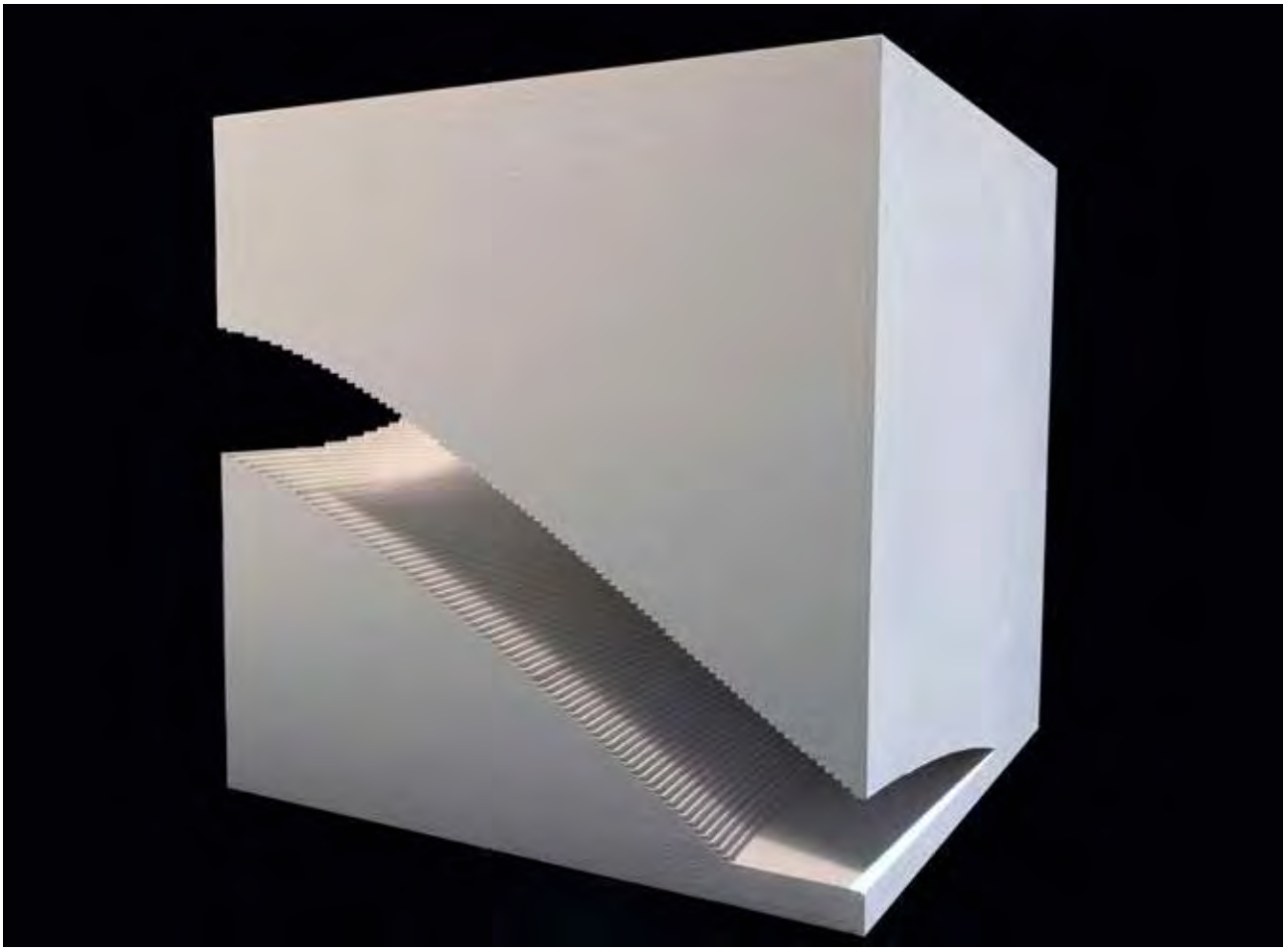
DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1067

Figg. 4-5
Carmen Andriani, *Uno spazio senza nome. Proposta di memoriale*, 2023. Vista assonometrica e pinata con prospetti.





DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1067





Figg. 6-7
Carmen Andriani, *Uno spazio senza nome. Proposta di memoriale*, 2023. Modello.



La forza evocatrice dell'architettura

The evocative force of architecture

Call for monument-memorial projects

Deadline
30/04/2023

www.famagazine.it
redazione@famagazine.it

Call: La forza evocatrice dell'architettura.
Progetti per un Monumento memoriale

Concorso di progettazione per un Monumento-memoriale
a cura di Gentucca Canella

INTRODUZIONE
La rivista FAM è lieta di supportare e collaborare ad un progetto culturale ampio e articolato sul tema del Monumento-memoriale composto da:

A) un concorso di progettazione;
B) la pubblicazione di un numero monografico di FAM contenente i materiali dei progetti selezionati (relazioni di progetto, disegni, fotografie di plastici, ecc.);
C) una eventuale mostra di progetti;
D) una Giornata di studi al Politecnico di Torino;
E) la pubblicazione degli atti della Giornata di Studi nella collana *Architetti italiani del Novecento*, editore FrancoAngeli.

Per quanto riguarda FAM si tratta di un esperimento che intende chiamare a raccolta, attraverso una call for proposal o call for projects, i giovani studiosi dei dottorati in Architettura italiani e stranieri per lo sviluppo di una proposta progettuale con la partecipazione vincolante di uno scultore.
La parte sperimentale di cui la rivista si fa promotrice è quella di selezionare progetti (attraverso una specifica commissione) e pubblicarne i diversi materiali (disegni, schemi, modelli, didascalie, relazione, ecc.) rendendoli così comprensibili e trasmissibili.
Ciò facendo si impegna ad affrontare direttamente il tema del progetto come specifico prodotto della ricerca in architettura.

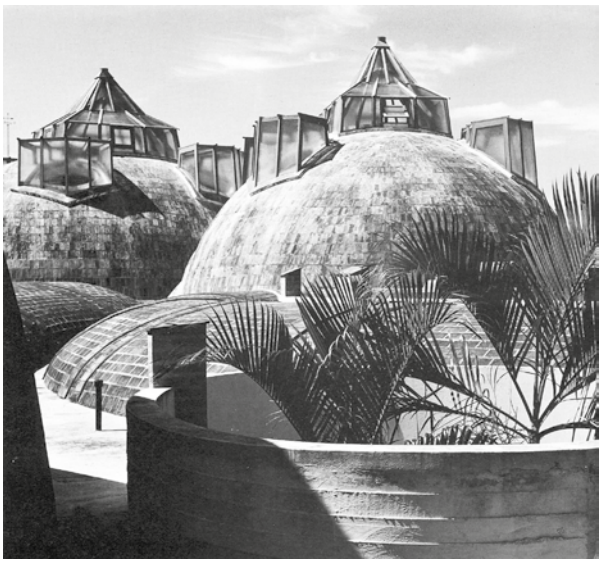
ABSTRACT
La call vuole aprire una riflessione sul tema del Monumento-memoriale attraverso la riproposizione di alcune costanti strutturali di impegno morale, di contenuto critico ma anche di indissolubile legame tra figurazione architettonica ed elemento scultoreo, presenti in alcuni casi emblematici del Novecento italiano affiancando, ai contributi di studiosi e ricercatori italiani e stranieri, un concorso di progettazione, aperto ai Dottorandi in Architettura (singolarmente o in gruppo) con la partecipazione vincolante di uno scultore.
Ci si chiede infatti se non sia da ritenere utile, o addirittura necessario, tanto più in una condizione di emergenza come quella attuale, tornare a soffermarsi su un tema, quello del Monumento, poco praticato nella sua memoria contestualizzata, da intendersi quindi prioritariamente nel suo rapporto tra segno e intenzione ideologica, tra elementi del comporre e tensione plastica delle arti e delle tecniche costruttive, fino a ipotizzarne un nuovo ruolo di condensatore collettivo interamente praticabile in tutta la sua estensione.
D'altro canto se è vero che compito di una rivista di architettura è anche quello di promuovere nuovi orientamenti, nuove linee di indirizzo, crediamo che il coinvolgimento in un concorso di progettazione della didattica di terzo livello possa consentire di sperimentare un'inversione di tendenza provando a rinsaldare, almeno in questo caso, la fase progettuale con la ricerca.

CALL
Su «L'Espresso» del 30 dicembre 1962, in un articolo dal titolo *Il monumento di Cuneo. Dieci interpretazioni della Resistenza* Bruno Zevi, con profonda partecipazione, così commenta la conclusione della prima fase del concorso: «Nel consegnare al sindaco il verdetto del concorso di primo grado, i membri della commissione giudicatrice erano visibilmente commossi.
L'intero schieramento dell'arte italiana aveva risposto all'appello per il Monumento alla Resistenza: 62 progetti redatti da centinaia di architetti e scultori costituivano una partecipazione inedita per un concorso: dalle personalità più affermate ai giovanissimi, tutti avevano dato con slancio il meglio di se stessi… A Cuneo il monumento non è solo evocativo segna il legame con la nuova Resistenza nel quadro di una riscossa politica».
La call propone il tema del Monumento-memoriale in architettura inteso, in particolare,

In copertina:
Roberto Gabetti, Aimaro Isola, Franco Garelli, con Giuseppe Raineri (strutture),
Concorso per il Monumento alla Resistenza a Cuneo, 1962-63. Progetto «Di Piastre», vista del modello.
Archivio Gabetti e Isola.

Figg. 1-2
Un monumento-memoriale per l'architettura dei "Tre mondi".
L'Avana, Cuba. Dalla campagna di alfabetizzazione alle Scuole d'Arte (ENA), 1961-63, di Ricardo Porro, Vittorio Garatti, Roberto Gottardi.
Nelle immagini: Ernesto Che Guevara gioca a golf con Fidel Castro nell'ex Country Club, Avana, Cuba,1960; Ricardo Porro, Scuola di Arti Plastiche, Avana, Cuba. 1961-63.
Da J.A. Loomis, *Revolution of forms, Cuba's forgotten Art Schools*, Princeton Architectural Press, New York 1999





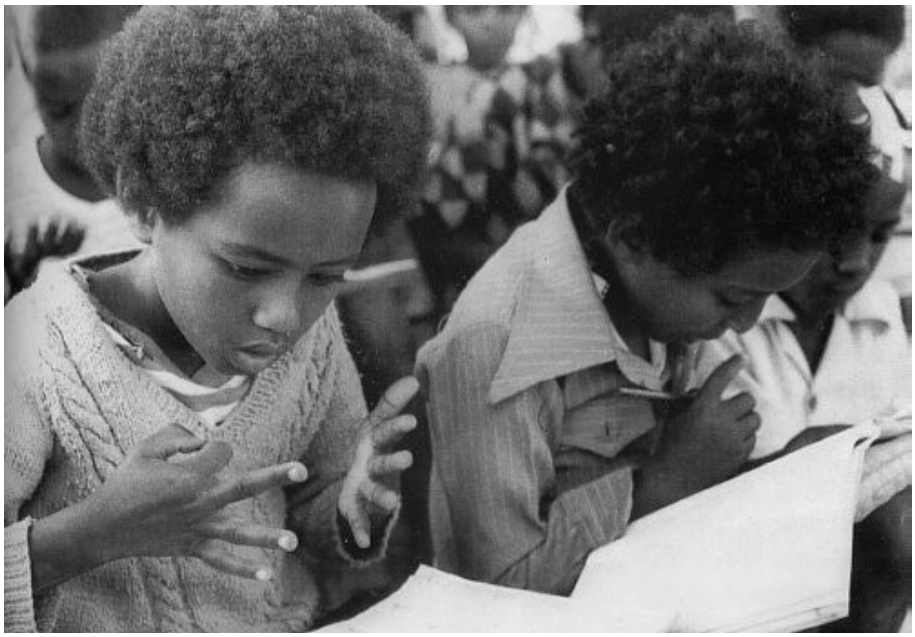


Fig. 3
Un monumento-memoriale per le guerre di liberazione.
Asmara. Eritrea. Indipendenza nazionale e ricostruzione del sistema sociale e dell'istruzione nella «Zero School», 1970.
Nell'immagine: Eritrea. Scuole da campo della Zero School durante la guerra di liberazione, anni Settanta.
Da National Union of Eritrean Youth and Students (https://eriyouth.org/2023/05/the-resilience-that-silences-world-dominances/)

Fig. 4
Un monumento-memoriale per il "non finito" d'autore.
Milano. Baggio. L'Istituto minorile Marchiondi-Spagliardi, 1953-57, di Vittoriano Viganò.
Nell'immagine: Particolare del padiglione-convitto. Scorcio del fronte nord.
Da «L'Architettura. Cronache e storia», n. 40, febbraio 1959, p. 687.



Fig. 5
Un memoriale nel "Monumento".
Algeri. Climat de France. La grande piazza delle "duecento colonne", 1955-57, di Fernand Pouillon.
Nell'immagine: Jacques Chevallier, Sindaco di Algeri, di fronte a un'immagine di Climat de France ad Algeri, 1958.
Da . J-L. Cohen, N. Oulebsir, Y. Kanoun (a cura di), Alger. Paysage urbain et architectures, 1800-2000, Les Éditions de l'Imprimeur, Parigi 2003, p. 229.



Fig. 6
Un monumento-memoriale nel Mediterraneo.
Isola di Lampedusa. 3 ottobre 2013: la strage di 368 migranti.
Nell'immagine: Lampedusa. La "Porta d'Europa", di Mimmo Palladino, 2008.
Da "3 ottobre. Una giornata della memoria europea per Lampedusa e le vittime dei naufragi" (https://www.avvenire.it/attualita/pagine/3-ottobre-lampedusa-giornata-europea).



nella sua intenzione di "ascesa", sospesa e celebrativa, con riferimento ad alcuni casi emblematici, rimasti perlopiù irrealizzati, di giovani protagonisti del Novecento italiano, evidenziando quanto alla consistenza costruttiva e alla logica delle tecniche si affianchi l'intenzione ideologica di riscossa politica e morale, espressa attraverso la tensione plastica e la figuratività dell'opera.
I motivi che rendono ancora d'attualità una stima ragionata delle fasi del concorso di progettazione del Monumento alla Resistenza di Cuneo, 1962-63 – assunte come linea di indirizzo per questa call di FAMagazine – , e forse anche delle derive proposte, crediamo siano già riconoscibili nella stessa documentazione d'archivio (corrispondenze, elaborati, relazioni di progetto), che testimonia quanto alla risposta ideologica al tema del monumento-memoriale corrisponda un non consueto travaglio di gestazione da parte di centinaia di architetti e scultori «dalle personalità più affermate ai giovanissimi», espressione della più originale cultura figurativa del dopoguerra italiano. Non si tratta quindi di un contributo di sola esaltazione simbolica, né di pura espressività scultoreo-costruttiva in termini prettamente tipologici, e neppure ascrivibile a un ambito urbanistico.
I progetti in memoria della Resistenza cuneese oltrepassano intenzionalmente i limiti dell'area indicati dal bando di concorso e la stessa scala urbana, come se l'enfasi morale – «avevano disegnato e scolpito per un impulso non strumentale, quasi per ripensare le gesta, gli amici caduti… le speranze che sembrano riprendere corpo, dopo vent'anni» –, dovesse fuoriuscire dai confini anche attraverso una produzione esorbitante, inconsueta ai giorni nostri, di elaborati espressi in più varianti e soluzioni (bozzetti, modelli, planimetrie, elementi figurativi e decorativi, dettagli costruttivi, stime economiche, prestazioni dei materiali ma anche sistemi speciali per il consolidamento e il fissaggio delle strutture).
D'altra parte, del tutto singolare nel concorso di Cuneo è anche il coinvolgimento appassionato prima, nella fase ideativa, di Lionello Venturi, poi di una Giuria d'eccezione presieduta da Giulio Carlo Argan con l'apporto sostanziale di Bruno Zevi che conferma, in anni ancora di forte impegno teorico e ideale, predilezioni controcorrente e attitudini da architetto operante, in una visione sperimentale sul tema del "memoriale" divisa tra prototipo politico e tensione scultorea.
In questo senso, la soluzione "Di Piastre" per il secondo grado, di Roberto Gabetti, Aimaro Isola, Franco Garelli, scultore e Giuseppe Raineri, per le strutture, appare non solo, scrive Bruno Zevi, la più impegnata paesisticamente, ma di immediata lettura anche nelle scelte compositive, tecniche e costruttive, esternate tra "difficoltà statica" e "rischio dell'equilibrio" nello sviluppo in orizzontale del percorso fuori scala interamente praticabile, in una fusione poetica di funzione e figura, dove lo sforzo per risalire andando oltre il limite strutturale viene enfaticamente "protratto all'infinito".

Il numero di FAMagazine pubblicherà i progetti presentati al concorso di progettazione.
I partecipanti – Dottorando/i in Architettura (capogruppo) e scultore – sono chiamati a sviluppare un'ipotesi progettuale di un Monumento-memoriale scegliendo tra i cinque temi/contesti* sotto elencati:

- Un monumento-memoriale per l'architettura dei "Tre mondi"
L'Avana, Cuba. Dalla campagna di alfabetizzazione alle Scuole d'Arte (ENA), 1961-63, di Ricardo Porro, Vittorio Garatti, Roberto Gottardi

- Un monumento-memoriale per le guerre di liberazione
Asmara. Eritrea. Indipendenza nazionale e ricostruzione del sistema sociale e dell'istruzione nella «Zero School», 1970

- Un memoriale nel "Monumento"
Algeri. Climat de France. La grande piazza delle "duecento colonne", 1955-57, di Fernand Pouillon

- Un monumento-memoriale per il "non finito" d'autore
Milano. Baggio. L'Istituto minorile Marchiondi-Spagliardi, 1953-57, di Vittoriano Viganò

- Un monumento-memoriale nel Mediterraneo
Isola di Lampedusa. 3 ottobre 2013: la strage di 368 migranti



Un Monumento memoriale nel Mediterraneo

Isola di Lampedusa
3 Ottobre 2013
La strage di 368 migranti

Progetti di

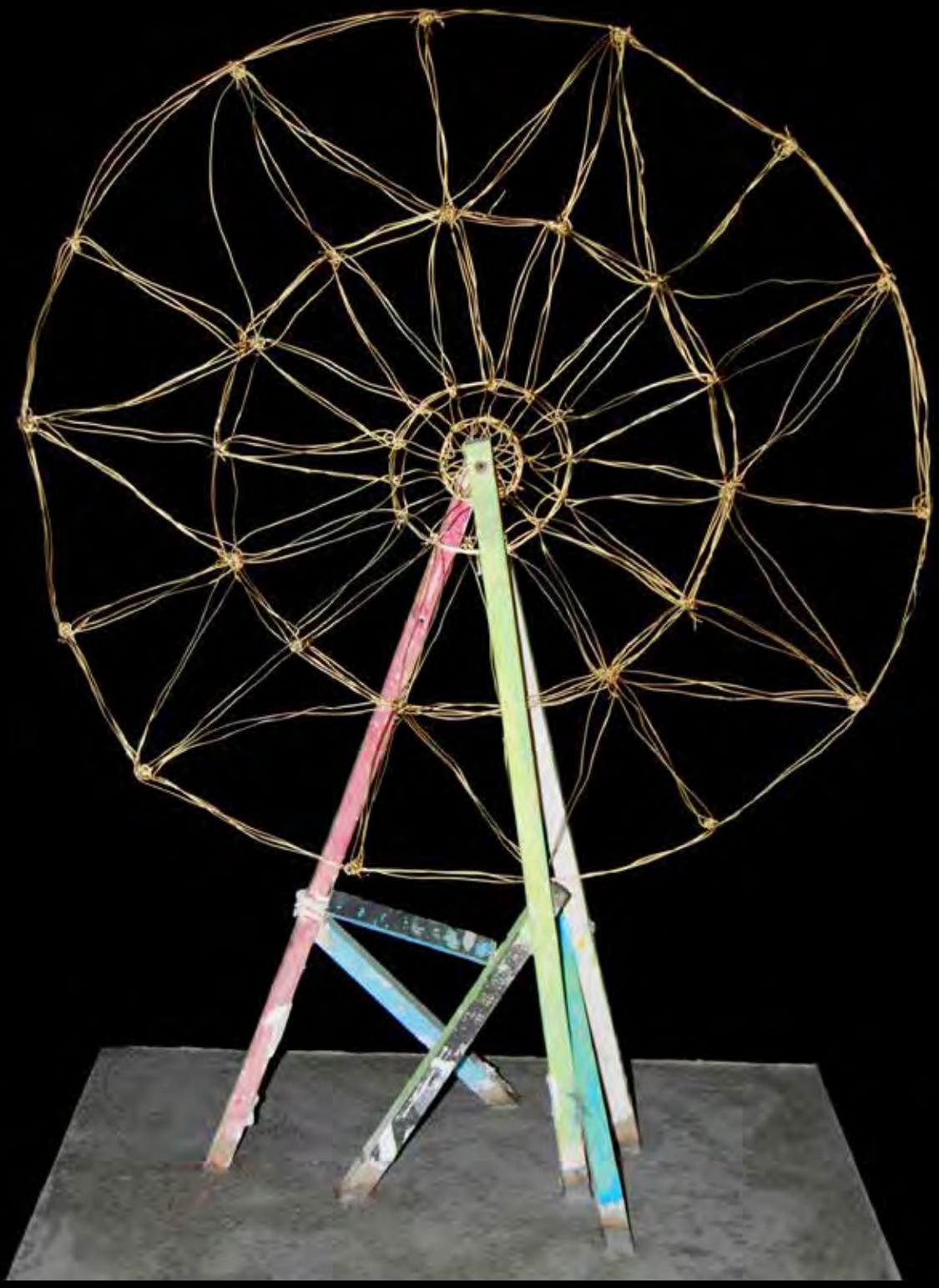
Francesco Martinazzo, Pietro Sganzerla | Houssam Mahi, Lorenzo Manunta | Andrea Valvason, Nicola Facchini | Edoardo Marchese, Cecilia Rosa, Lorenzo Di Stefano, Alberto Montorfano | Annalucia D'Erchia, Giorgio Milani | Nicola Campanile, Oreste Lubrano, Sergio Portela | Paolo Fortini, Ana Muñoz-López, Nicola Catella, Sergio Portela | Marco Rosati, Francesco Arena | Thomas Pepino, Elio Garis

FAM

Motto Fata Morgana

Progetto architettonico Francesco Martinazzo

Scultore Pietro Sganzerla



DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1013

Francesco Martinazzo, Pietro Sganzerla (Scultore)

Fata Morgana

Abstract
«Se il punto non differisce dal corpo, il centro da la circonferenza, il finito da l'infinito, il massimo dal minimo, sicuramente possiamo affermare che l'universo è tutto centro, o che il centro de l'universo è per tutto, e che la circonferenza non è in parte alcuna per quanto è differente dal centro, o pur che la circonferenza è per tutto, ma il centro non si trova in quanto che è differente da quella» (Bruno 1584). Se l'infinito è fatto di infiniti punti, ogni punto ne è anche il centro. In ogni "mito di fondazione" vi è infatti l'affermazione della centralità di un determinato luogo. Così il tema del monumento viene qui interpretato come *imago mundi,* o anche *axis mundi*: esso consiste in un approdo galleggiante a simboleggiare la ricucitura tra "arcaico" e "moderno", "razionale" e "irrazionale".

Parole Chiave
Zattera — Ruota eolica — Zolla — Miti solari

Il tema

E subito riprende
Il viaggio
Come
Dopo il naufragio
Un superstite
Lupo di mare
(Ungaretti 1919).

Il progetto prende le mosse da una riflessione storico-antropologica sul Mediterraneo, da sempre teatro e metabolizzatore di conflitti e scambi tra culture diverse. Ne sono un esempio le cartografie medievali disegnate da Opicino de Canistris, oggetto degli ultimi studi di Carl Gustav Jung (1943) (argomentati in occasione del Convegno di Eranos su *Le religioni del Sole nel Mediterraneo*), in cui il Mediterraneo viene raffigurato come un mondo demoniaco, un "anti-mondo" oscuro contrapposto al mondo luminoso della terraferma (memore della distinzione veterotestamentaria tra acqua dolce e acqua salata, simboleggianti rispettivamente la purezza e l'impurità). Se dunque, nelle cartografie, l'Europa è rappresentata come una figura di sesso maschile e l'Africa come una donna, il Mediterraneo appare invece come una figura demoniaca "dalla barba caprina", che si compenetra nel disegno con l'Europa e l'Africa. Non a caso anche i processi culturalmente definiti di elaborazione del lutto, in particolare l'istituto del cosiddetto "pianto rituale", studiati da intellettuali come Ernesto de Martino e Mircea Eliade, ricollegano le forme residuali ancora presenti nel sud Italia con il lamento funebre praticato nelle società agricole del Mediterraneo antico.

Fig. 1
Nella pagina precedente: Fotografia del modello del monumento "Fata Morgana"; legno colorato a tempera, gesso, fil di ferro, cordino.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1013

Fig. 2
Fotografia del bozzetto del modello del monumento “Fata Morgana”.



DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1013

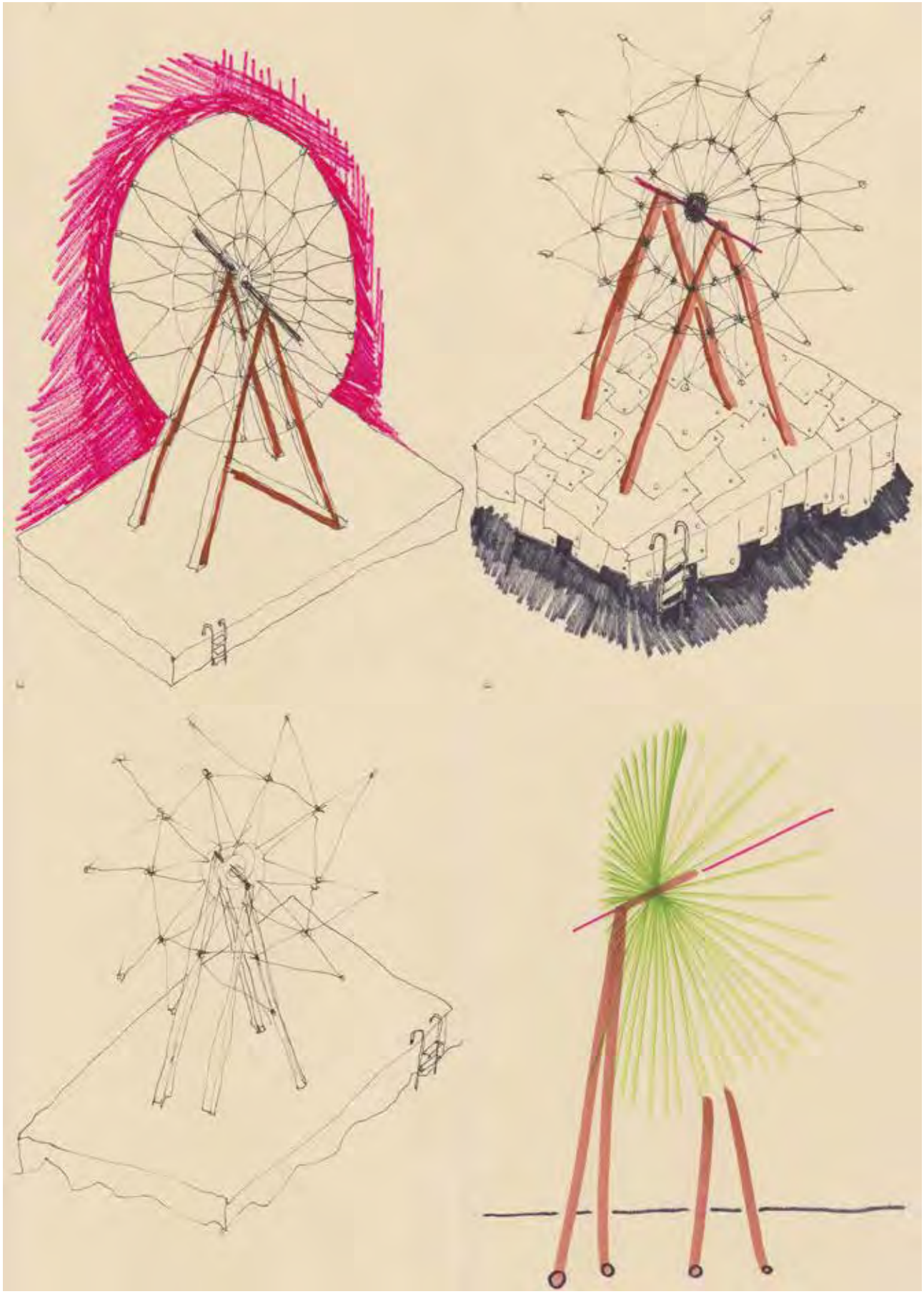


Fig. 3
Schizzi di studio del progetto "Fata Morgana".

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1013

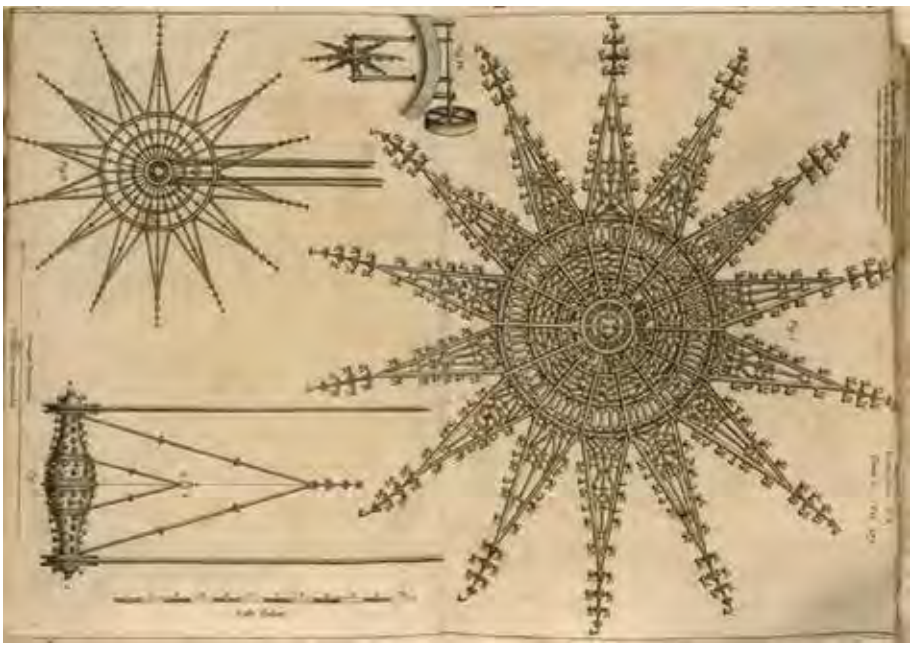


Fig. 4
Athanasius Kircher SJ, "Musurgia Universalis", 1644.

Di qui il motto *Fata Morgana*[1] suggerisce la natura ambigua e provocatoria del progetto, il quale rielabora certe ritualità folkloriche comuni al bacino, e tutte legate al culto del Sole (miti solari) come metafora di conoscenza, illuminazione, rivelazione, ragionando su un'idea di inganno e illusione come costante di una certa comune disposizione di quelle culture all'impermanenza delle cose, ad uno sguardo melanconico sulla vita. Il monumento, infatti, galleggiando (ancorato a dei cavi) sulla tratta che collega Lampedusa a Misurata (400 km circa), non occuperebbe mai la stessa posizione e, pur essendo visibile da lontano, non potrebbe fungere veramente da punto di orientamento, assumendo così la "mansione" di "boa di salvataggio", abbandonata al beccheggio delle correnti. Non nasce come monumento "finito" o "eterno", ma si pone come idea formale (o schema archetipico) disponibile all'imprevisto, all'incontro accidentale e persino alla rovina. I pezzi di legno e le lamiere che lo compongono si immaginano infatti recuperati dal mare, e – in alcuni casi – assemblabili a seconda delle contingenze, a comporre una sorta di "zattera fatta di relitti".
Essa, per sua natura eterotopica, si ascrive ad una tradizione iconologico-letteraria che da *Le Argonautiche* di Apollonio Rodio, alla *Narrenschiff* di Sebastian Brant, fino alla *Zattera della Medusa* di Gericault, resiste come frammento di un'epica contemporanea, che al pari di quelle "antiche" racconta la diaspora "impersonale" di popolazioni dilaniate da guerre, carestie e protervie post-coloniali.
Se, come sostenne Roland Barthes (1972) ne *La retorica antica*, la retorica nacque da processi di proprietà, quando a seguito del rovesciamento di una tirannide a Siracusa (che aveva operato diverse espropriazioni) andavano ristabiliti i vecchi diritti fondiari e dunque occorreva convincere, essere eloquenti per "ammaliare" le giurie popolari; oggi, anche il mare sembra essere soggetto a rapporti di proprietà e di retorica: non più una distesa insidiosa abbandonata all'"anarchia" dei viandanti, ma luogo di un "braccio di ferro" tra stati, popoli e demagogie solipsistiche.
Può allora tornarci utile rammentare un tratto di quella sorta di "profezia" poetica e molto lucida di Pier Paolo Pasolini sull'Africa, che è il film *Appunti per un'Orestiade africana*:

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1013



Fig. 5
Vista assonometrica dal basso del progetto “Fata Morgana”; per: “Un Monumento-Memoriale nel Mediterraneo”; luogo: Isola di Lampedusa; data: 3 ottobre 2013; evento: la strage di 368 migranti.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1013



Fig. 6
Théodore Géricault, "La zattera della Medusa", Museo del Louvre, 1818-19.

L'Orestiade sintetizza la storia dell'Africa di questi ultimi cento anni: il passaggio cioè quasi brusco e divino, da uno stato "selvaggio" a uno stato civile e democratico: la serie dei Re, che, nell'atroce ristagnamento secolare di una cultura tribale e preistorica, hanno dominato – a loro volta sotto il dominio di nere Erinni – le terre africane, si è come di colpo spezzata: la Ragione ha istituito quasi motu proprio istituzioni democratiche. Bisogna aggiungere che il problema veramente scottante e attuale, ora, negli Anni Sessanta – gli Anni del Terzo Mondo e della Negritudine – è la "trasformazione delle Erinni in Menadi": e qui il genio di Eschilo ha tutto prefigurato. Tutte le persone avanzate sono d'accordo […] sul fatto che la civiltà arcaica – detta superficialmente folclore – non deve essere dimenticata, disprezzata e tradita. Ma deve essere assunta all'interno della civiltà nuova, integrando quest'ultima, e rendendola specifica, concreta, storica. Le terribili e fantastiche divinità della Preistoria africana devono subire lo stesso processo delle Erinni: devono diventare Eumenidi (Pasolini 1978; 1979, pp. 79-81).

Pasolini tenta dunque di rendere ragione dello "scontro" tra l'"irrazionale" (rappresentato dall'Africa) e il "razionale" (dall'Europa) servendosi del mito di Oreste e Clitennestra, rappresentante la nascita del tribunale, come spazio di un violento e "magico" processo di metamorfosi dal mondo arcaico alla modernità. Il che risulta essere un inno all'integrazione e all'arricchimento reciproci. Allo stesso modo il progetto *Fata Morgana,* tenta di coordinare aspetti compositivo-figurativi definiti e perfettamente razionali con la casualità del "frammento" come metafora del "migrare". D'altronde il viandante che si imbarca in cerca di una patria, come splendidamente descritto da Michel Foucault:

è prigioniero in mezzo alla più libera, alla più aperta delle strade: solidamente incatenato all'infinito crocevia. È il Passeggero per eccellenza, cioè il prigioniero del Passaggio. E non si conosce il paese al quale approderà, come, quando mette piede a terra, non si sa da quale parte venga. Egli non ha verità né patria se non in questa distesa infeconda fra due terre che non possono appartenergli (Foucault 2011, p.71).



Fig. 7
Opicino de Canistris, "Palatinus latinus 1993", Biblioteca Apostolica Vaticana.

Relazione di progetto

No, non ti vanterai, tempo, ch'io muti:
con forza nuova le fondate tue piramidi
per me nulla han di strano o di novello;
non son che spoglie di immagini passate.
Son brevi a noi i giorni, e abbiam desio
di ciò che ormai antico tu ci imponesti,
e a piacer nostro amiamo farli nascere,
che pensar di averli mai sentiti audire
(Shakespeare 1609).

Il progetto consta di una piattaforma galleggiante lunga 30 metri e larga 14,5, che funge da "piedistallo" per una ruota eolica alta 29 metri e di raggio 11, sostenuta da un traliccio in carpenteria lignea.
La piattaforma formata da pezzi di lamiera (recuperata da relitti) saldati, funge da podio per l'assemblaggio del traliccio ed è pavimentata da piastrelle in ceramica della dimensione di 50x50 cm, utili ad evitare un eccessivo surriscaldamento della superficie calpestabile durante il giorno. Si tratta di una grande camera stagna per il galleggiamento, alta 2 metri, con una chiglia convessa che arriva a 2,85 metri di profondità. L'accesso alla piattaforma, che affiora di 80 cm dal ciglio dell'acqua, avviene tramite due "scalette da piscina" posizionate sui lati lunghi della stessa. Due "garitte" (sempre in lamiera) abitabili, a base quadrata (1,5x1,5 metri) e

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1013

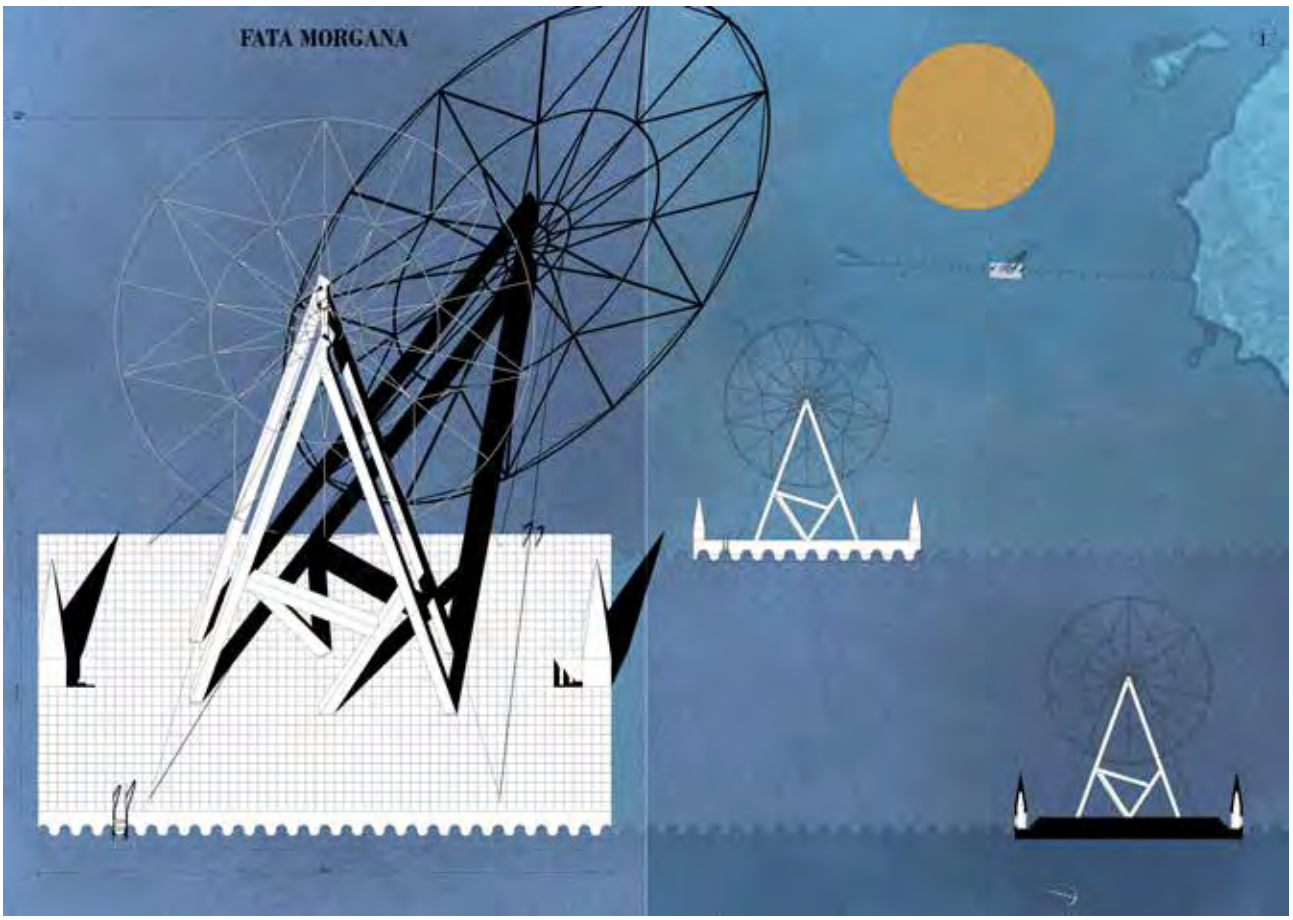


Fig. 8
Tavola del progetto “Fata Morgana”.

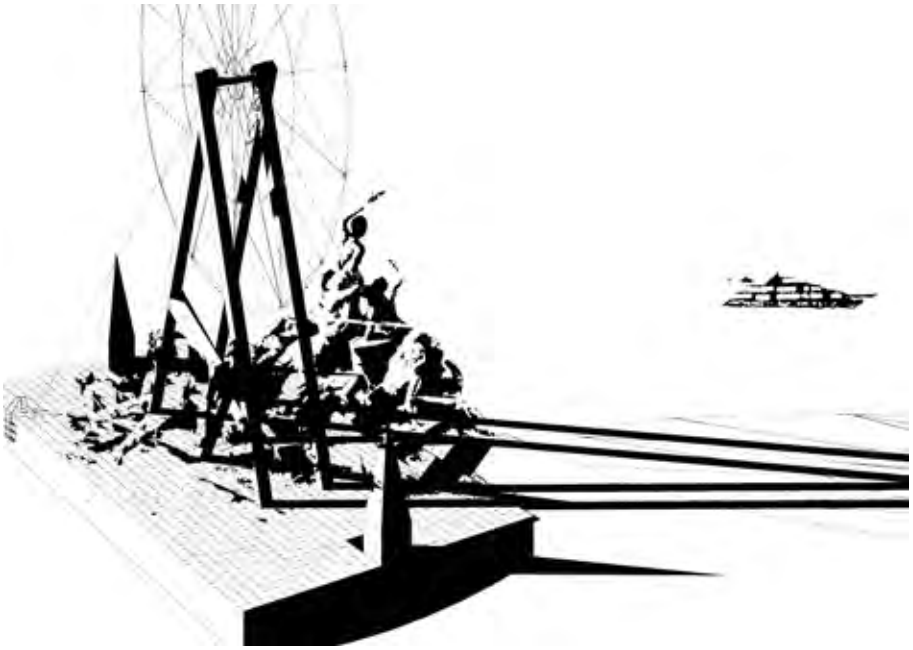


Fig. 9
Vista prospettica del progetto “Fata Morgana”; montaggio versione “La zattera della Medusa”.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1013

Fig. 10
La tempesta, fotomontaggio del progetto "Fata Morgana".



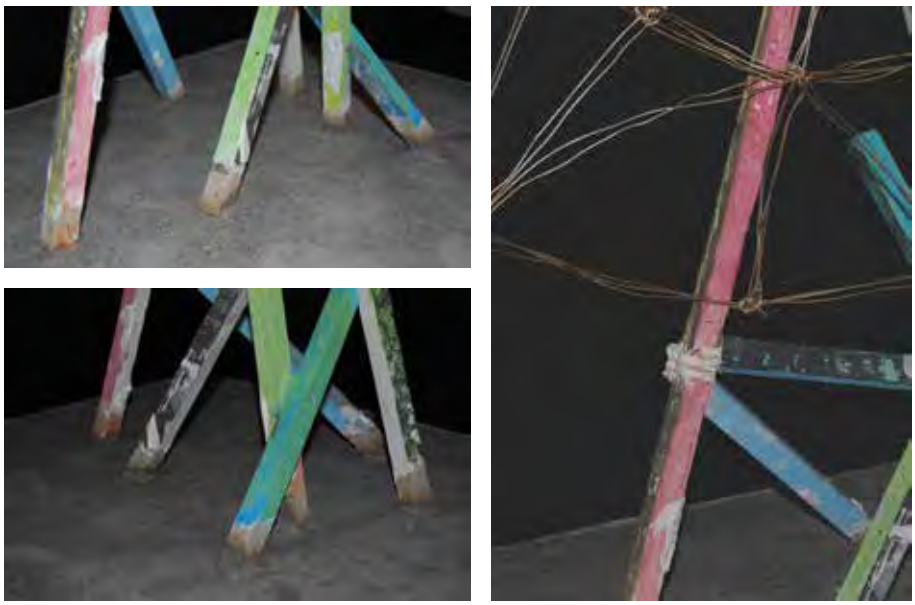
dalla copertura piramidale, fungono rispettivamente da prua e poppa della zattera, oltre che da punti di "avvistamento", grazie a due oculi dalla forma rettangolare che traguardano da una parte l'Africa e dall'altra l'Italia. Esse sono incassate nella piattaforma di 1,5 metri di profondità, e raggiungibili tramite una scala di tre gradini. Dal punto di vista figurativo la piattaforma somiglia ad una "chiatta", pur mantenendo la "solennità" tipica del "podio" del tempio greco, impreziosita dalle "garitte egizie".
Il traliccio è formato da pali lignei (recuperati) a base quadrata (60x60 cm), imbullonati e dipinti. Esso raggiunge un'altezza massima di 18,5 metri (con pali della lunghezza massima di 20 metri) dalla superficie pavimentata ed è composto da due strutture triangolari parallele (distanti 2,60 metri) che – similmente ad un'altalena – sono collegate da un perno centrale atto al sostegno della ruota eolica.
La ruota eolica è fatta da tondini metallici del diametro di 3 cm, giuntati tra loro e dorati, a formare tre anelli concentrici (distanziati di 2, 4 e 5 metri) sostenuti da 14 raggi; i quali disegnano e definiscono, insieme ai controventi, una maglia di triangoli giustapposti. È inoltre stabilizzata da quattro tiranti ancorati direttamente alla piattaforma, in grado di ruotare liberamente attorno al perno che la sostiene, a seconda dei venti e delle correnti. Dal punto di vista figurativo essa reinterpreta liberamente certe iconografie tipiche delle Processioni dei Misteri e delle Feste Patronali, con una decorazione interna ispirata alle maschere solari africane, guadagnando grande visibilità di giorno attraverso il riflesso dei "filamenti" dorati, e di notte grazie ad un sistema di luminarie.

Conclusioni

Alla stregua dell'*arcipelago di zolle* di Salvatore Bisogni, *Fata Morgana*, alla luce di quanto detto, intende porsi come "nozione intermedia di architettura", come capacità dell'architettura di costruire luoghi nello spazio aperto, un'"isola d'ordine", una "zolla dello spirito" nella quale rifugiarsi (Bisogni 2011; Capozzi 2019). D'altronde la parola "luogo" rappresenta metaforicamente la "radura circoscritta dalla foresta" (*lichtung*), la luce "domestica" che si oppone antinomicamente al buio inospitale (Heidegger 1927).

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1013

Figg. 11-12-13
Fotografie di dettaglio del modello del monumento "Fata Morgana"; legno colorato a tempera, gesso, fil di ferro, cordino.



È su questo orizzonte di idee che si è sviluppato il confronto tra architetto e scultore, nel tentativo di costruire non tanto un "cenotafio" commemorativo (e sempre "consolatorio"), ma di mettere in discussione la nozione di "monumento", per dar luogo a qualcosa di immanente (e in un certo senso utile), a un'isola "di nessuno", ma abitabile, in mezzo al mare. La percorribilità della pedana è pensata infatti come punto di approdo-sosta-ancora per i "viandanti" del Mediterraneo.
Per realizzare questa "boa di salvataggio" si è tentato (come già accennato), di volta in volta, di non partire da un'idea formale già data, ma di andare per tentativi, errori, ripensamenti, realizzando diversi modellini di "zattere" poi smontate e rimontate con i materiali che si avevano a disposizione.
La ruota sarebbe infatti da intendere come scultura apotropaica e punto di orientamento/disorientamento sia visivo che concettuale, in grado di reagire diversamente agli eventi atmosferici. Una "zolla di terra" in mare in grado, ci si augura, di evocare il carattere di continuo divenire del tempo e la fragilità di un'immagine, di un naufragio: «Perché so che il tempo è sempre tempo / E il luogo è sempre e solo luogo / E ciò che è attuale è attuale solo per un tempo / E solo per un luogo» (Elliot 1930).

Note

[1] Il titolo riprende l'effetto ottico chiamato *Fata Morgana*, una forma di miraggio frequentemente osservata nello stretto di Messina facente riferimento all'omonima figura mitologica, la quale induceva visioni fallaci nei marinai per attirarli nella sua trappola. La deformazione che ne deriva (dovuta all'incurvatura di raggi luminosi che passano attraverso strati d'aria a temperature diverse) distorce gli oggetti a tal punto da fargli assumere forme irriconoscibili e fantastiche.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1013

Bibliografia

BARTHES R. (2000) – *La retorica antica*. Bompiani, Milano.

BISOGNI S. (a cura di) (2011) – *Ricerche in Architettura. La zolla nella dispersione delle aree metropolitane*. Esi, Napoli.

BRUNO G. (1584) – *De l'infinito universo e mondi*. Venezia.

CAPOZZI R. (a cura di) (2019) – *Il contributo e l'eredità di Salvatore Bisogni*. FAMagazine Quaderni, Parma.

ELLIOT T. S. (1930) – *Ash Wednesday*. Faber & Faber, Londra.

FOUCAULT M. (2011) – *Storia della follia nell'età classica.* Rizzoli, Milano.

HEIDEGGER M. (2007) – *Tempo ed Essere*. Longanesi, Milano.

JUNG C. G. (2014) – *I miti solari e Opicino de Canistris. Appunti del seminario tenuto a Eranos nel 1943*. Moretti & Vitali, Bergamo.

PASOLINI P. P. (1978) – *Nota per l'ambientazione dell'Orestiade in Africa*. La città futura, 23.

PASOLINI P. P. (1979) – *Il cinema in forma di poesia*, De Giusti L. (a cura di). Cinemazero, Pordenone.

SHAKESPEARE W. (2013) – *Sonetti*. Feltrinelli, Milano.

UNGARETTI G. (1919) – *Allegria di naufragi*. Vallecchi, Firenze.

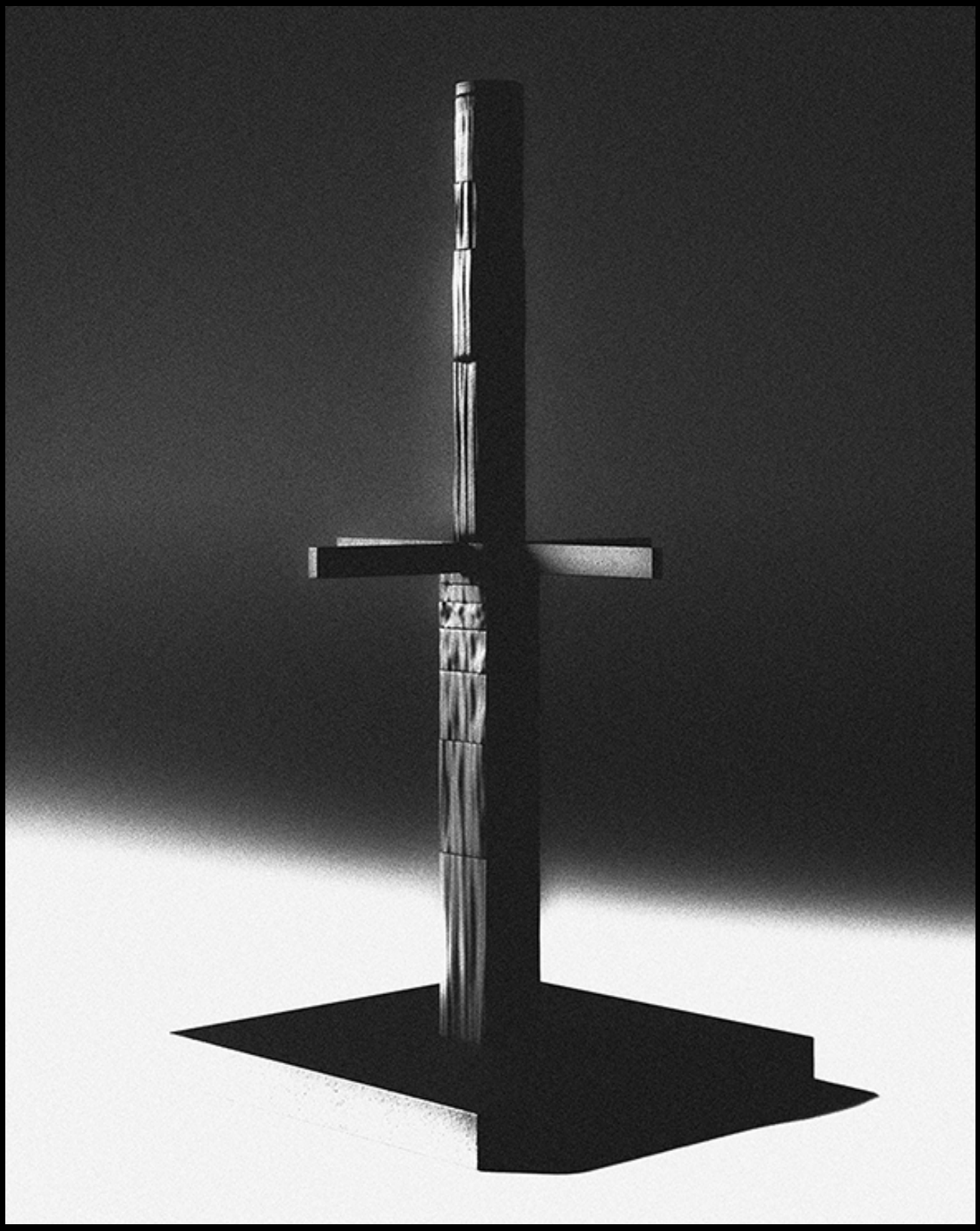
Francesco Martinazzo, nato a L'Aquila nel 1992, vive a Milano, dove si laurea in architettura nel 2020 e sta ultimando un dottorato in composizione architettonica al Politecnico, sul tema dell'edilizia scolastica. Nel 2016 ha ottenuto un diploma da Filmmaker presso la Scuola Civica di Cinema Luchino Visconti. Ha realizzato cortometraggi presentati alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro e al FilmMaker Fest di Milano, nonché proiezioni per spettacoli teatrali e rassegne artistiche come l'esposizione Dal Nulla al Sogno, presso Fondazione Ferrero ad Alba. E' collezionista di libri e fondatore della libreria Potlatch presso Via Padova a Milano.

Pietro Sganzerla, nato a Milano nel 1985, cresce in un ambiente creativo e si avvicina all'arte fin dall'infanzia. Dopo gli studi classici al liceo Giovanni Berchet si iscrive all'Accademia di Brera scegliendo l'indirizzo di pittura. Ottenuta la laurea si trasferisce a Berlino per 5 anni dove inizia ad affacciarsi al mondo dell'arte in maniera più profonda e professionale.

Motto Torre Viva | Torre Afona

Progetto architettonico Houssam Mahi

Scultore Lorenzo Manunta



DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1015

Houssam Mahi, Lorenzo Manunta (Scultore)

Torre Viva | Torre Afona

Abstract
«Gli istanti si susseguono gli uni agli altri: nulla conferisce loro l'illusione di un contenuto o la parvenza di un significato; si svolgono; il loro corso non è il nostro; prigionieri di una percezione inebetita, li guardiamo passare; il vuoto del cuore dinanzi al vuoto del tempo: due specchi, uno di fronte all'altro, che riflettono la loro assenza, una stessa immagine di nullità... Come sotto l'effetto di un'idiozia sognante, ogni cosa si livella: niente più cime, niente più abissi... Dove scoprire la poesia delle menzogne, il pungolo di un enigma?» (Cioran 1996, p. 26). In questa "convalescenza incurabile" guidata dalla noia, ci si chiede in che modo, in una realtà in cui «i dati e le informazioni non possiedono alcuna forza simbolica, per cui non consentono il riconoscimento» (Chul Han 2021, p. 12), il Monumento possa imprimere nella memoria un determinato evento.

Parole Chiave
Aion — Supporto — Hybrid — Mito — Amnesia

«Guarda questa porta carraia, nano» continuai: «essa ha due fronti. Due strade si congiungono qui: nessuno finora le ha percorse fino in fondo. Questa lunga strada all'indietro: essa dura un'eternità. E quella lunga strada in avanti: quella è un'altra eternità. Esse si contraddicono, queste strade; cozzano con la testa l'una contro l'altra: e qui, sotto questa porta, è il punto in cui esse si congiungono. Il nome della porta sta scritto sopra di essa: "attimo". Ma chi si inoltrasse su una di esse – e andasse sempre più oltre, sempre più lontano: credi tu, nano, che queste strade si contraddirebbero in eterno?».
«Tutto ciò che è diritto mente» borbottò sprezzantemente il nano.
«Ogni verità è curva, il tempo stesso è un circolo». (Nietzsche 2017, p. 161)

A rendere efficace l'atto del "ricordare", scopo a cui dovrebbe rispondere il monumento, è il tempo del "ritorno". Ricordare significa di fatto assistere al ritorno di qualcosa che, non solo fisicamente, non esiste più; un eterno ritorno del cadavere dalla tomba, che viene reso onnipresente agli spettatori. Il monumento si inserisce quindi in un contesto assolutamente "atemporale" e cioè quello dell'eternità. Deleuze (2005, p. 147) ne "La logica del senso" tratta il tema dell'Aion, spiegando che:

Fig. 1
Nella pagina precedente: Vista del modello del monumento Torre Viva | Torre Afona.

Secondo Aion soltanto il passato e il futuro insistono e sussistono nel tempo. Invece di un presente che riassorbe il passato e il futuro, un futuro e un passato che dividono a ogni istante il presente, che lo suddividono all'infinito in passato e futuro, nei due sensi contemporaneamente. O meglio, è l'istante senza spessore e senza estensione che suddivide ogni presente in passato e futuro, invece di presenti vasti e spessi che comprendono gli uni rispetto agli altri il futuro e il passato. (Deleuze 2005, p.147)

Non esiste, nella concezione antica, un presente che spera nel futuro e piange il passato. Esiste invece la coesistenza tra passato e futuro e, tra

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1015

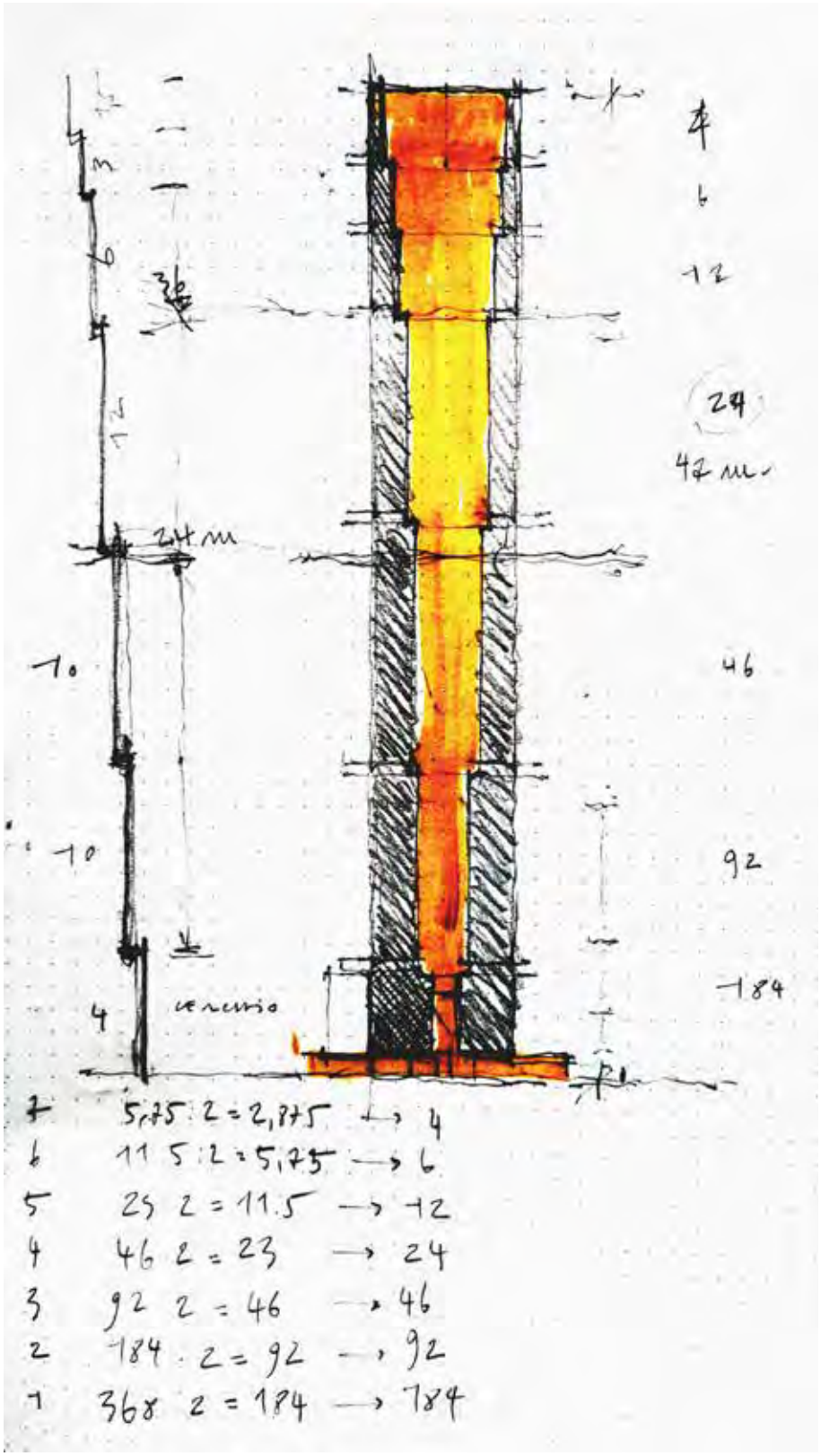
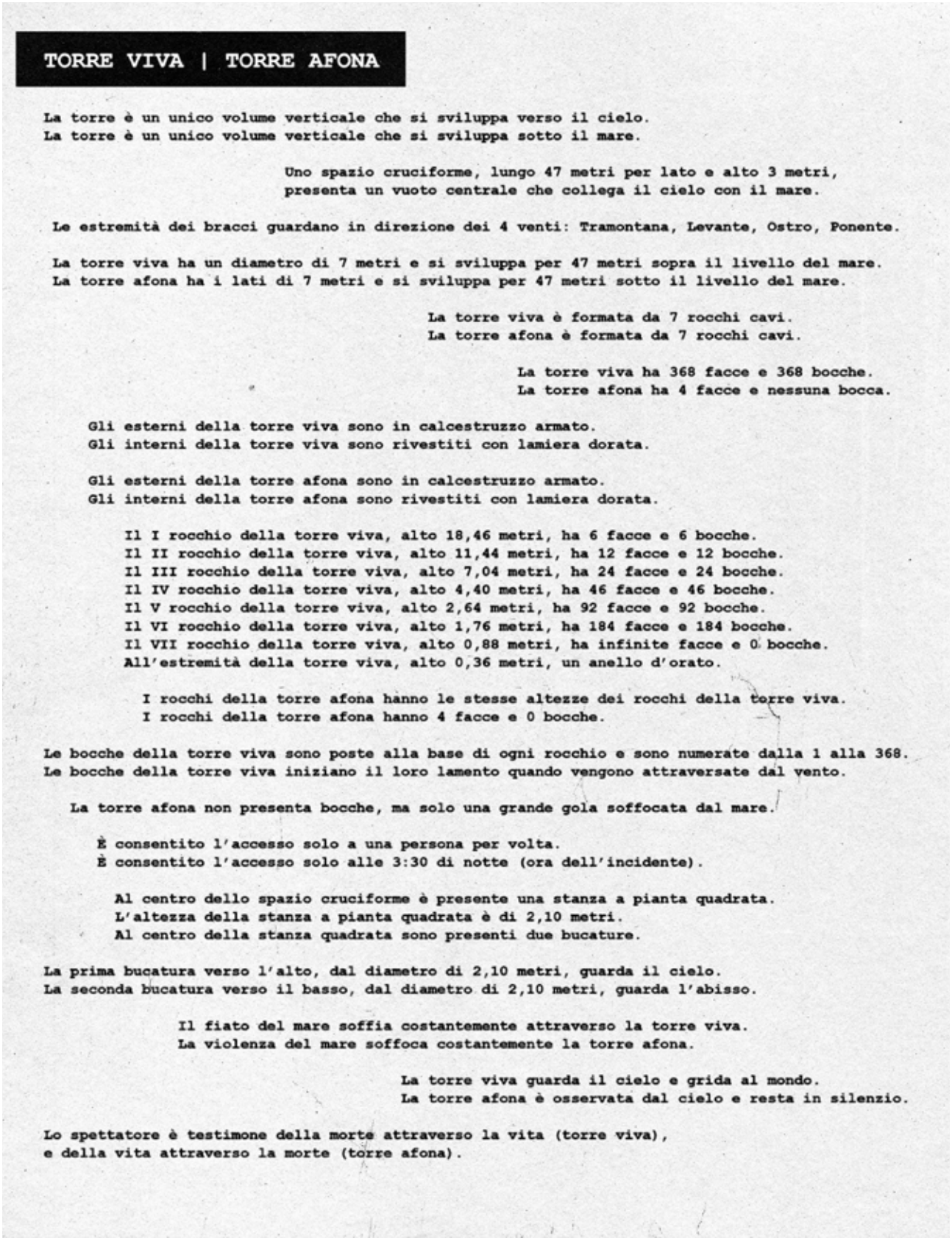


Fig. 2
Immagine del bozzetto del monumento “Torre Viva | Torre Afona”.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1015



TORRE VIVA | TORRE AFONA

La torre è un unico volume verticale che si sviluppa verso il cielo.
La torre è un unico volume verticale che si sviluppa sotto il mare.

Uno spazio cruciforme, lungo 47 metri per lato e alto 3 metri,
presenta un vuoto centrale che collega il cielo con il mare.

Le estremità dei bracci guardano in direzione dei 4 venti: Tramontana, Levante, Ostro, Ponente.

La torre viva ha un diametro di 7 metri e si sviluppa per 47 metri sopra il livello del mare.
La torre afona ha i lati di 7 metri e si sviluppa per 47 metri sotto il livello del mare.

La torre viva è formata da 7 rocchi cavi.
La torre afona è formata da 7 rocchi cavi.

La torre viva ha 368 facce e 368 bocche.
La torre afona ha 4 facce e nessuna bocca.

Gli esterni della torre viva sono in calcestruzzo armato.
Gli interni della torre viva sono rivestiti con lamiera dorata.

Gli esterni della torre afona sono in calcestruzzo armato.
Gli interni della torre afona sono rivestiti con lamiera dorata.

Il I rocchio della torre viva, alto 18,46 metri, ha 6 facce e 6 bocche.
Il II rocchio della torre viva, alto 11,44 metri, ha 12 facce e 12 bocche.
Il III rocchio della torre viva, alto 7,04 metri, ha 24 facce e 24 bocche.
Il IV rocchio della torre viva, alto 4,40 metri, ha 46 facce e 46 bocche.
Il V rocchio della torre viva, alto 2,64 metri, ha 92 facce e 92 bocche.
Il VI rocchio della torre viva, alto 1,76 metri, ha 184 facce e 184 bocche.
Il VII rocchio della torre viva, alto 0,88 metri, ha infinite facce e 0 bocche.
All'estremità della torre viva, alto 0,36 metri, un anello d'orato.

I rocchi della torre afona hanno le stesse altezze dei rocchi della torre viva.
I rocchi della torre afona hanno 4 facce e 0 bocche.

Le bocche della torre viva sono poste alla base di ogni rocchio e sono numerate dalla 1 alla 368.
Le bocche della torre viva iniziano il loro lamento quando vengono attraversate dal vento.

La torre afona non presenta bocche, ma solo una grande gola soffocata dal mare.

È consentito l'accesso solo a una persona per volta.
È consentito l'accesso solo alle 3:30 di notte (ora dell'incidente).

Al centro dello spazio cruciforme è presente una stanza a pianta quadrata.
L'altezza della stanza a pianta quadrata è di 2,10 metri.
Al centro della stanza quadrata sono presenti due bucature.

La prima bucatura verso l'alto, dal diametro di 2,10 metri, guarda il cielo.
La seconda bucatura verso il basso, dal diametro di 2,10 metri, guarda l'abisso.

Il fiato del mare soffia costantemente attraverso la torre viva.
La violenza del mare soffoca costantemente la torre afona.

La torre viva guarda il cielo e grida al mondo.
La torre afona è osservata dal cielo e resta in silenzio.

Lo spettatore è testimone della morte attraverso la vita (torre viva),
e della vita attraverso la morte (torre afona).

Fig. 3
Poesia descrittiva del progetto "Torre Viva | Torre Afona"; per: "Un Monumento memoriale nel Mediterraneo"; luogo: Isola di Lampedusa; data:3 ottobre 2013; evento: la strage di 368 migranti.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1015



Fig. 4
Disegno di progetto "Torre Viva | Torre Afona": "Un Monumento memoriale nel Mediterraneo"; luogo: Isola di Lampedusa; data: 3 ottobre 2013; evento: la strage di 368 migranti. Planivolumetrico.

loro, una linea virtuale che li separa. Proprio in quella particolare dimensione si trovano anche i monumenti. D'altronde per narrare il passato al futuro bisogna essere unicamente eterni. Il monumento non parla né la lingua del passato, né la lingua del futuro, esso vive in un luogo – supporto[1] – posto sulla soglia che separa/unisce due direzioni opposte, riportando a noi l'immagine del Giano bifronte o Janus il Dio degli inizi.
Si veda come architetti come Ledoux, Boullée e Lequeu, i cosiddetti "architetti visionari" della Rivoluzione francese, abbiano attinto e modificato in senso più radicale dal sistema classico figure architettoniche, lavorando sul tema del pantagruelico, smisurato, commisto e del sublime[2].

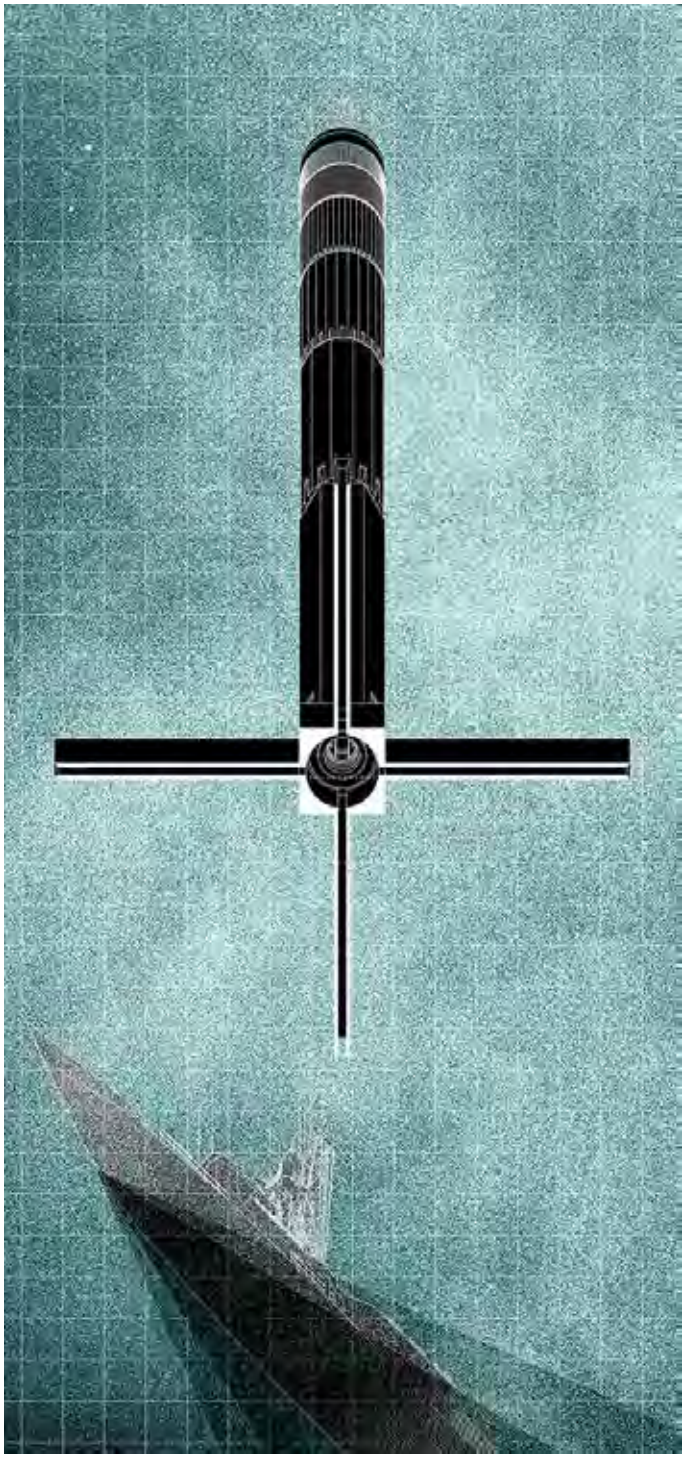
> Costoro non credevano più, come era avvenuto nel Rinascimento, che la figura architettonica corrispondesse ad una realtà nascosta, rivelata attraverso l'autorità biblica o dei classici; continuavano, ciò nonostante, ad avvalersi del repertorio greco-romano, i cui significati si consideravano stabili dell'uso sociale. […], essi combinavano gli elementi tradizionali in modo nuovo, riuscendo così ad estendere e a modificare i significati classici. […] si può pertanto dire che essa rappresenta non soltanto una architettura parlante, ma anche una "architecture qui parle de soi meme": essa manipola consapevolmente un codice esistente (Colquhoun 1989, p. 123).

Questa ibridizzazione dei significati, rapportata con l'eternità della natura e della morte, nel caso degli esempi citati, è tutta di stampo barocco; una Vanitas a tutti gli effetti, la cui "Hybris"[3] ne sottolinea l'invulnerabilità e ne rimarca il suo compito fondamentale, cioè «perpetuare la memoria» (Boullée 1981, p.122). Questa concezione di "armonia perfetta", che possiamo, non troppo forzatamente, trasporre nella categoria del "mostruoso", è riscontrabile nell'opera di Boullée – "Monumenti funerarii o Cenotafii"[4] – le cui descrizioni, e "caratteri", si manifestano attraverso una forte dimensione simbolica e figurativa.
In questo senso il progetto architettonico, attraverso il suo carattere, diventa un manufatto evocatore di diversi significati che provoca in noi un certo tipo di impressione. Il concetto acquisisce forza attraverso la forma, e la forma viene esaltata dall'utilizzo di figure ben precise. Infatti,

> mentre il concetto di figura ricomprende significati convenzionali e associativi, quello di forma li esclude; mentre il concetto di figura presuppone l'architettura come linguaggio composto da una serie limitata di elementi già esistenti nella loro specificità storica, quello di forma presuppone che le forme architettoniche possano essere ridotte ad un astorico "grado zero"; l'architettura in quanto fenomeno storico non è determinata da ciò che esisteva prima, ma da fatti sociali e tecnologici emergenti, operanti in base a un numero minimo di leggi fisiologiche e psicologiche costanti (Colquhoun 1989, p. 122).

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1015

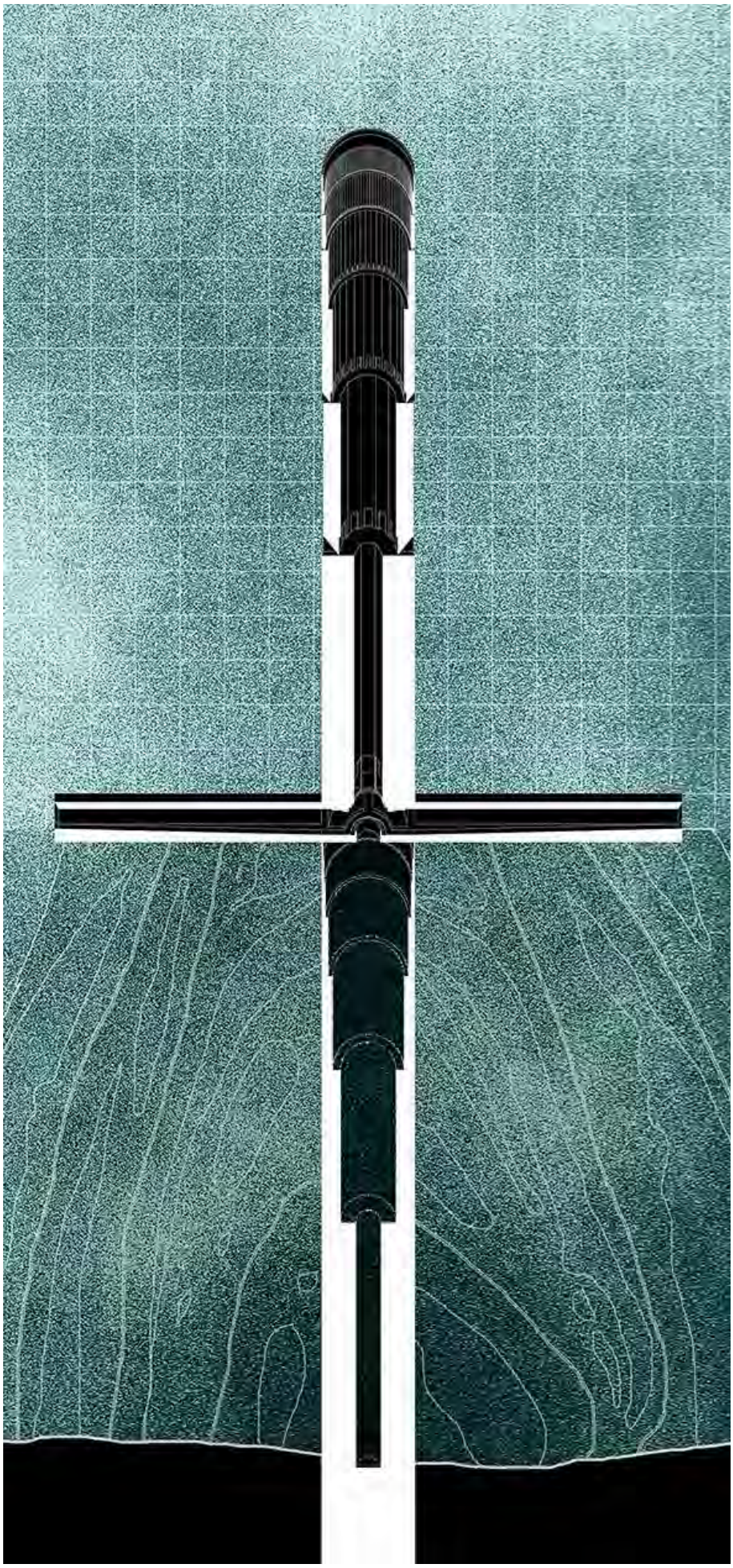




Figg. 5-6
Disegno di progetto “Torre Viva | Torre Afona”; per: “Un Monumento memoriale nel Mediterraneo”.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1015

Fig. 7
Disegno di progetto "Torre Viva | Torre Afona"; per:“Un Monumento memoriale nel Mediterraneo”.



DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1015

Così l'idea di sublime si scontra con una densa stratificazione di significati, ponendoci di fronte ad una idea di mostruosità incarnata nelle vesti della "Hybris", etimologicamente traducibile in "eccesso, insolenza, tracotanza", intesa quindi, in senso antico, come «una qualsiasi violazione della norma della misura, cioè dei limiti che l'uomo deve incontrare nei suoi rapporti con gli altri uomini, con la divinità o con l'ordine delle cose» (Abbagnano e Fornero 1998, p. 547). Ma è pur vero che il monumento non può più essere inteso in senso "arcaico", in quanto la società non è più strutturata in senso arcaico, l'ethos e la polis del mondo greco fanno spazio alla tecnica (téchne prende il sopravvento sull'archè, diversamente dal mondo classico dove invece le due dimensioni coesistevano). Si veda come già Schlegel, nel "Discorso sulla mitologia", sostenga che la «poesia manca d'un centro quale era la mitologia per quella degli antichi, e tutto l'essenziale per cui la poesia moderna resta addietro all'antica può essere espresso con il dire che non abbiamo una mitologia» (Schlegel 1967, p. 192).
Questo passaggio segna la necessità di un nuovo mito, contrario a quel romanticismo estetico della fine del XVIII e inizi del XIX secolo, in questo caso una "Mitologia della ragione", andando incontro ad una tecnicizzazione del mito. Il monumento, e la sua capacità amuletica di trasmettere nel tempo un determinato concetto, viene trasformato e con sé tutto il suo stato corporeo e incorporeo. Questo capovolgimento di paradigma pone nuove questioni di tipo formale oltre che di significato, elargendo all'arte la capacità di alterare e modificare la natura attraverso la tecnica, potendo, in questo modo, produrre un'altra natura. Riprendendo le parole di Virillo, riportate da Tschumi in "Architettura e disgiunzione", possiamo vedere come

> di fatto non esistono più norme e regole. […] nel Medioevo la società era autoregolamentata, si regolava da sé. La regolamentazione avveniva al centro della società stessa. Il principe della città dettava le norme […]. Nell'era industriale le società hanno iniziato ad essere regolamentate artificialmente. Il potere delle forze economiche e industriali ha preso il sopravvento (Tschumi 2005, p. 176).

La difficoltà nel mantenere legati le forme con i significati ha modificato il rapporto con gli spazi e il modo di viverli. Questo importante stacco produce un'autonomia dell'immagine rispetto al proprio "supporto", togliendo

> profondità psicologica al personaggio per consentire che l'attenzione si focalizzi in toto sull'azione. […] in altri termini la vicenda, il plot narrativo precede idealmente e sovrasta la psicologia del personaggio (Vercellone 2014, p. 29).

Il concetto precede il manufatto, e in questo caso il concetto è il tempo.
In che modo, quindi, è possibile sopravvivere al/nel tempo? Gli antichi ci insegnano che è attraverso il rito, il mito, e il ritmo sia possibile mantenere vivo un, o "il", concetto. Lo sono un esempio le Litanie, o suppliche, e le preghiere in generale. L'eternità musicale permette in questo modo al concetto di sopravvivere nel tempo. Unito al ritmo del canto c'è il ritmo del corpo che infrange e corrompe lo spazio. Questa alterazione si manifesta mediante la "violenza" di un corpo "A" su un corpo "B" (in questo caso lo spazio). Questa ritualità, nell'ambito dell'architettura, viene oggigiorno accompagnata dai ritmi dello spazio che il "programma" gli conferisce. In questo senso il monumento per poter preservare nel tempo la sua NON-funzione – l'eternità dell'Aion – deve essere in grado di poter dar forma alla propria Hybris – intesa come "violazione della norma" – favorendo l'ibridazione e quindi la sua dimensione di mostruosità, al fine

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1015



Fig. 8
Vista del modello del monumento “Torre Viva | Torre Afona”.

di garantire la sua persistenza nella memoria nel corso del tempo. Ciò può avvenire solo mediante l’espediente narrativo, in cui il programma funzionale diventa un semplice “canovaccio”. L’ibridazione della NON-funzione con il programma narrativo permette di riprendere quel concetto dell’Hybris e tramutarlo in Hybrid, tentando di dare nuova forma al monumento, includendone i frammenti del concetto originale. Questo è tutt’oggi ancor più necessario dato che

> siamo obbligati ad affrontare un’approfondita riconsiderazione di tutti i concetti legati alla raffigurazione e alla rappresentazione: la costante tempesta di immagini cui siamo esposti (siano esse disegni, grafici, fotografie, film, immagini televisive o generate dal computer) annulla in maniera sempre più decisa qualunque tentativo di ristabilire l’ideale rinascimentale della coincidenza tra la realtà e la sua rappresentazione» (Tschumi 2005, pp.176),

andando incontro ad un appiattimento generale. La memoria in questo modo si atrofizza, diventando malleabile tanto quanto la realtà in cui viene esercitata, diventando capace di riconfigurarsi quando vuole.

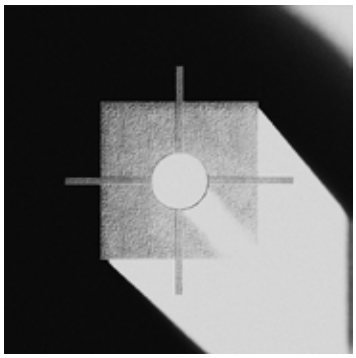


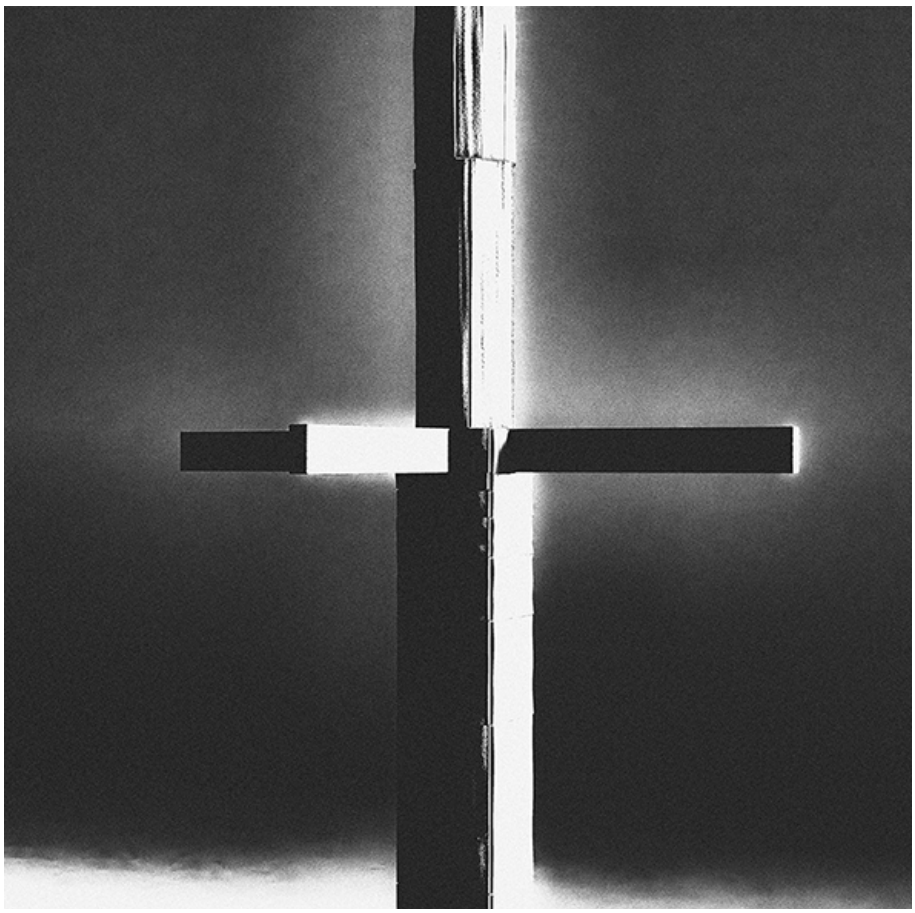
Fig. 9
Vista dall’alto del modello del monumento “Torre Viva | Torre Afona”.

> […] In una tale condizione di precarietà ontologica, dimenticare diventa una strategia di adattamento (oblio collettivo). […] In una condizione in cui realtà e identità vengono “aggiornate” alla stessa maniera di un software, sorprende poco che uno dei principali sintomi di ansia culturale siano disturbi della memoria (Fisher 2018, p.116).

Con tali premesse, nel progetto “Torre Viva | Torre Afona” si è cercato di interpretare attraverso gli strumenti dell’arte, e quindi dell’architettura, l’evento catastrofico del 3 ottobre 2013 che ha visto la morte di 368 migranti nel Mar Mediterraneo. Un evento che, tutt’oggi, si ripropone ciclicamente lungo le tratte e le coste del Mediterraneo[5]. Il manufatto è pensato e inseri-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1015

Figg. 10-11
Vista frontale e vista dal basso del modello del monumento "Torre Viva | Torre Afona".





DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1015

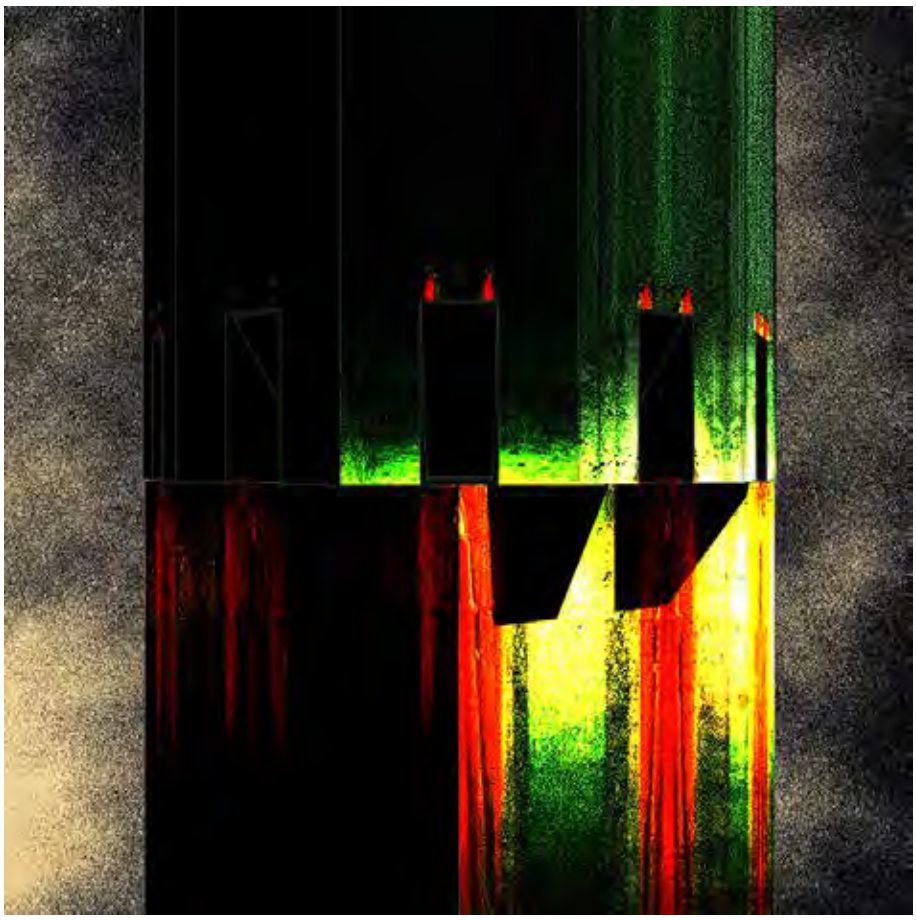


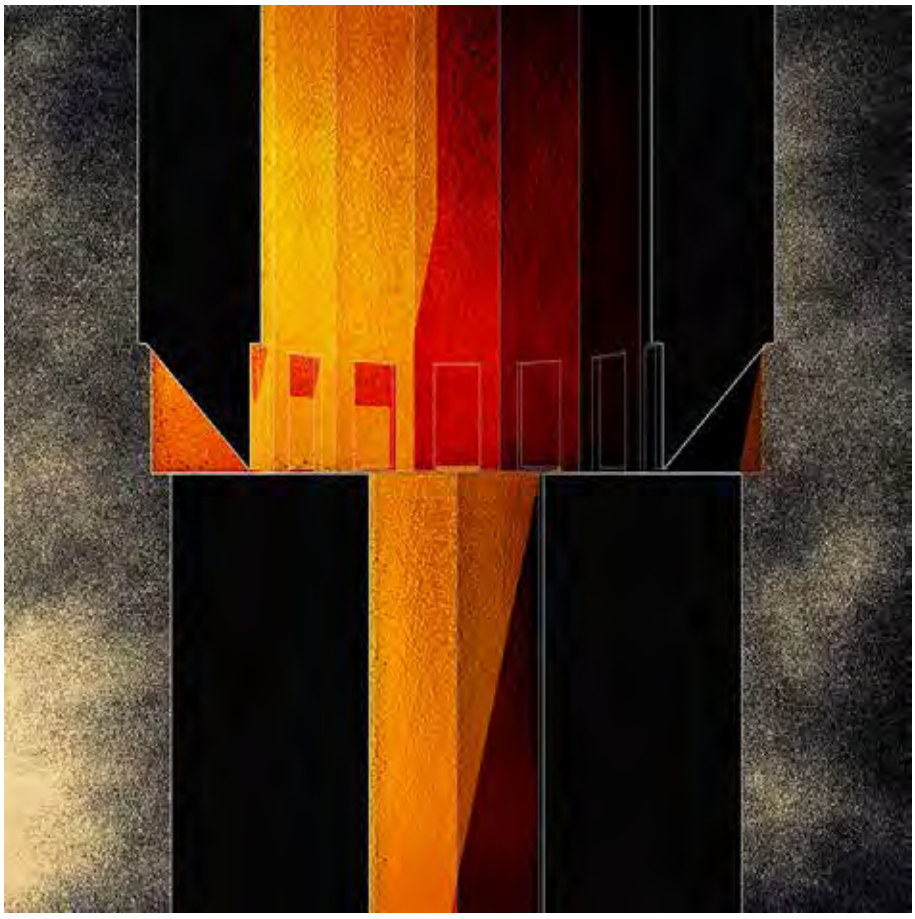
Fig. 12
Vista assonometrica del monumento “Torre Viva | Torre Afona”.

to nel punto esatto dell’incidente a circa 1,6 chilometri dalle coste di Lampedusa, dove la profondità del fondale è di circa 47 metri. La narrazione poetica[6], ancor prima dell’opera architettonica, collabora nella descrizione del manufatto. In questo senso l’Hybrid, mediato dalla sua Hybris, prende le sembianze del mostruoso, facendosi spazio nel campo del perturbante.
La struttura verticale, chiamata Torre, si erge come un singolo volume che si estende in direzione del cielo. Questo stesso edificio, la Torre, si estende invece verso il basso, verso il fondale marino. Una spaziosa area a forma di croce, con lati di 47 metri e altezza di 3 metri, presenta un vuoto al centro che connette il cielo e il mare, una «soglia dell’origine prima, là dove l’anima è sorta seguendo il ritmo del tamburo del cuore. Quando la terra è diventato il tamburo del cielo, la cui cavità dello strumento è l’utero della vita e della morte»[7]. Gli estremi dei bracci puntano verso i quattro punti cardinali: Tramontana, Levante, Ostro e Ponente. La torre “viva” possiede un diametro di 7 metri e si innalza per 47 metri sopra il livello del mare. La controparte, la torre “afona”, ha dimensioni simili, ma si sviluppa per 47 metri sotto il livello del mare. Entrambe le torri consistono in sette blocchi cavi sovrapposti. La torre “viva” è composta da 7 rocchi cavi, ognuno dei quali presenta 368 facce e 368 bocche. Mentre, la torre “afona” possiede solo 4 facce, prive di aperture. L’involucro esterno della torre “viva” è costituito da calcestruzzo armato, mentre gli interni sono rivestiti in lamiera dorata. La torre “afona” ha caratteristiche simili per quanto riguarda i materiali e il rivestimento. Ogni rocchio della torre “viva” varia in altezza, da 18,46 metri per il primo rocchio a 0,88 metri per il settimo rocchio. Ogni rocchio presenta una quantità diversa di facce e bocche. All’estremità superiore della torre “viva”, ad un’altezza di 0,36 metri, è posizionato un anello dorato. I rocchi della torre “afona” corrispondono in altezza a quelli

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1015

Figg. 13-14
Dettaglii (bocche) del monumento “Torre Viva | Torre Afona”.





DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1015





Figg. 15-16
Sezioni prospettiche del monumento "Torre Viva | Torre Afona". Campo e controcampo.

della torre "viva", ma differiscono nella struttura, con solo 4 facce e nessuna bocca. Le bocche della torre "viva" sono posizionate alla base di ciascun rocchio e sono numerate da 1 a 368. Queste bocche producono lamenti quando attraversate dal vento. Mentre, la torre "afona" non presenta bocche, ma un'enorme apertura soffocata dal mare. L'accesso alla torre è limitato a una persona alla volta e solo alle 03:30 di notte, ora dell'incidente.
Al centro dello spazio cruciforme si trova una stanza quadrata con un'altezza di 2,10 metri. Questa stanza ha due aperture: una rivolta verso l'alto con un diametro di 2,10 metri che guarda il cielo, e l'altra verso il basso con le stesse dimensioni che guarda l'abisso. Un costante soffio marino attraversa la torre "viva", mentre la torre "afona" è costantemente soffocata dalla furia del mare. La torre "viva" sembra fissare il cielo e comunicare con il mondo tramite il suo grido. La torre "afona", al contrario, è osservata dal cielo e rimane in silenzio. L'osservatore è testimone della morte tramite la vita attraverso la torre "viva", e della vita tramite la morte con la torre "afona".
Il monumento è quindi da intendersi inserito in una contemporaneità caratterizzata da una «realtà infinitamente plastica, capace di riconfigurarsi come e quando vuole» (Fisher 2018, p.110), pregna di nuove patologie mnemoniche come l'amnesia o, come direbbe Fisher, un "oblio collettivo". Questo carattere di "invisibilità" (Musil 2004, p. 62) dev'essere contrastato attraverso lo scontro dei codici dell'eternità (archè) con i codici delle stratificazioni (téchne), e quindi rimarcando ancora di più il passaggio dalla Hybris – arcaico – con l'Hybrid, potendo provocatoriamente ammettere che l'architettura – come la poesia – sia tutto ciò che in una costruzione non miri all'utilità.

Note

[1] «Per supporto è da intendere qui la soglia, cioè il luogo ideale della riflessione e del rispecchiamento. [...] ciò che esso mostra è una figura [...] è appunto questa figura che appare, non il supporto, che è mero luogo di una soglia inoggettivabile ed evento della separazione originaria. [...] Accadendo, il due proietta indietro la sua figura sull'uno, figurando la sua origine, e insieme proietta avanti il suo significato o il suo telos, nella figura del tre». (Sini 1990, pp. 150-152).
[2] «L'antitesi positiva del bello sublime è il bello piacevole. Il sublime tende all'infinitezza, mentre il piacevole si adagia nei limiti della finitezza. Il primo è grande, forte, maestoso; il secondo grazioso, giocoso, attraente. L'antitesi negativa del sublime, il volgare, contrappone al grande il meschino, al forte il debole, al maestoso il vile. L'antitesi positiva del bello piacevole è il ripugnante, che contrappone al grazioso il goffo, al giocoso il vuoto e il morto, all'attraente l'orrendo. […] Il ripugnante viene dal bello piacevole come sua contrapposizione. Come opposizione positiva del sublime in senso quantitativo il piacevole è quel piccolo, ben visibile nella sua totalità dell'esecuzione delicata nelle sue parti, che noi tedeschi chiamiamo "niedlich", grazioso. […] L'opposizione positiva del sublime dinamico è il piacevole, il giocoso. Il sublime in quanto potenza esprime la sua infinità nel creare e nel distruggere il grande» (Rosenkranz 2020, pp. 184-185).
[3] «I Greci intesero una qualsiasi violazione della norma della misura cioè dei limiti che l'uomo deve incontrare nei suoi rapporti con gli altri uomini, con la divinità o con l'ordine delle cose» (Abbagnano e Fornero 1998, p. 547).
[4] «Tempio della morte! La tua immagine ferma i nostri cuori. L'artista fugge la luce del cielo. Discende nei sepolcri e traccia figure al barlume pallido e morente delle lampade sepolcrali! È evidente che il nostro fine, nell'innalzare monumenti, è di immortalare la memoria di coloro al quale sono consacrati. Bisogna quindi che questi monumenti siano concepiti in modo da sfidare la devastazione del tempo» (Boullée 1981, p. 120).

[5] Secondo l'O.I.M. (Organizzazione Internazionale per le Migrazioni), dal 2014 a oggi oltre 26 mila persone sono morte o andate disperse nel tentativo di attraversare il Mar Mediterraneo.
[https://italy.iom.int/it/news/mediterraneo-il-naufragio-di-sabato-evidenzia-lurgente-necessita-di-fare-di-piu-salvare-vite#:~:text=Secondo%20il%20Progetto%20Missing%20Migrants,nel%20Mar%20Mediterraneo%20dal%202014].
[6] «Questo è ciò che la distingue – l'Architettura – dall'edilizia, la sua sacralità che provoca emozioni e sentimenti e turba la nostra anima o inconscio. L'architettura è questo coinvolgere, la mente attraverso i sensi, in una narrazione.» dalla trascrizione di una lezione di Luciano Semerani dal titolo "Architettura Arte Cosmica" nell'ambito del primo degli appuntamenti del ciclo "Narratività e Architettura" all'interno della rassegna Gaia che passione, dialoghi tra discipline il 27 maggio 2013. Presso la Stazione Rogers di Trieste. [https://www.youtube.com/watch?v=ccUysHPbQFY].
[7] Sini C.; Scoto Eriugena e la Teologia - Sessione 5.
[https://www.youtube.com/watch?v=FtaO1HSagRc]

Bibliografia

ABBAGNANO N. e FORNERO G. (1998) – *Dizionario di filosofia*. UTET, Torino.

BOULLÉE E. T. (1981) – *Architettura Saggio sull'Arte,* con l'introduzione di Aldo Rossi. Marsilio Editori, Padova.

CHUL HAN B. (2021) – *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*. Nottetempo, Milano.

CIORAN E. M. (1996) – *Sommario di Decomposizione*. Adelphi, Milano.

COLQUHOUN A. (1989) – *Architettura moderna e storia*. Laterza, Bari.

DELEUZE G. (2005) – *Logica del senso*. Feltrinelli, Milano.

FISHER M. (2018) – *Realismo capitalista*. NERO, Roma.

MUSIL R. (2004) – *Pagine postume pubblicate in vita*. La Vita Facile, Milano.

NIETZSCHE F. (2017) – *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*. Feltrinelli, Milano.

PANOFSKY E. (1999) – *Il significato nelle arti visive*. Einaudi, Torino.

ROSENKRANZ K. (2020) – *Estetica del brutto*. Aesthetica Edizioni, Sesto San Giovanni.

SCHLEGEL F. (1967) – *Frammenti critici e scritti di estetica*. Sansoni, Firenze.

SINI C. (1990) – *La mente e il corpo. Filosofia e psicologia*. Adelphi, Milano.

TSCHUMI B. (2005) – *Architettura e disgiunzione*. Pendragon, Bologna.

VERCELLONE F. (2014) – *Dopo la morte dell'arte*. Il Mulino, Bologna.

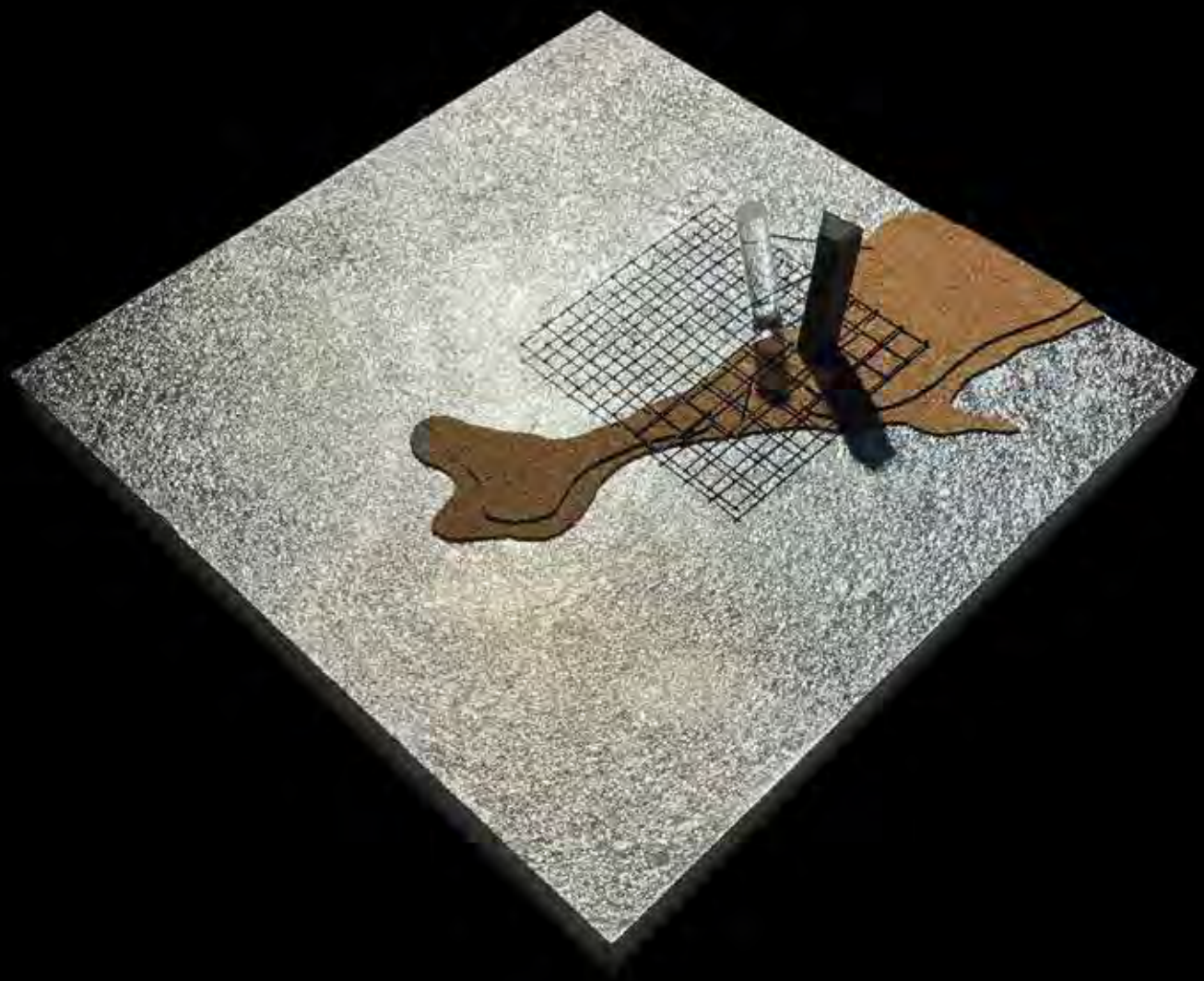
Houssam Mahi (Sesto S. Giovanni, 1995), Dottorando, si laurea con lode alla facoltà di Architettura di Milano con la prof. Francesca Bonfante e il prof. Federico Acuto. Dal 2018 svolge attività di supporto alla didattica presso il corso di Progettazione dell'Architettura II del prof. Elvio Manganaro. Nel 2017 fonda ARGON, un gruppo di ricerca e progettazione architettonica, insieme a Davide Libretti e Marco Monico. Attualmente sviluppa la sua ricerca di dottorato in composizione architettonica (Icar 14) presso il Politecnico di Milano. Tra le pubblicazioni a cui ha contribuito: *Disegnando l'utopia. Visioni e vedute di altri mondi possibili* (Mimesis edizioni, Milano 2018).

Lorenzo Manunta (Sesto S. Giovanni, 1995), Scultore, si laurea con lode presso l'Accademia di Belle Arti di Brera. La sua ricerca si propone di indagare i nuovi sistemi relazionali tra l'essere umano e i suoi prodotti culturali, attingendo da differenti campi scientifici. Il risultato di tale approccio produce oggetti, installazioni e composizioni apparentemente prive di tempo, un'archeologia del presente dove i simboli e gli elementi, come delle parole, vengono decontestualizzati per entrare a far parte di un nuovo linguaggio. Tra le mostre a cui ha partecipato: *Petricore* (a cura di: Riccardo Vailati, Lorenzo Valota e Giulia Mariachiara Galiano. Castello Visconteo di Pagazzano, Pagazzano (BG) 2023); *Colostro* (a cura di: Riccardo Vailati e Giulia Mariachiara Galiano. Torre Massimiliana A, Venezia 2022); *Proiezioni di una Breccia* (a cura di: Riccardo Vailati. Castello Visconteo di Pagazzano, Pagazzano (BG) 2022); *Posso – pensare – ad – una- sola – parola – ma – non – alla – frase – intera* (a cura di: Riccardo Vailati. Palazzo Visconti, Brignano (BG) 2019); *Spazio Pollice Quadrato. No Entry* (a cura di: AA ASS., Milano 2018).

Motto Paesaggio e silenzio

Progetto architettonico Andrea Valvason

Scultore Nicola Facchini



DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1017

Andrea Valvason, Nicola Facchini (Scultore)

Paesaggio e silenzio: un monumento nel Mediterraneo

Abstract
Cosa significa oggi pensare un monumento, stabilire come sia fatto e quale sia l'oggetto della sua presenza? Perché edificare luoghi della memoria per la società odierna? Quale significato assume il monumento e quali possono essere le sue modalità di espressione all'interno del mondo contemporaneo? La risposta a queste domande, attraverso il progetto, avviene allontanandosi volutamente da alcune questioni formali e figurative volte a comunicare messaggi di *pietas* attraverso una monumentalità ormai "stanca" e carica di *pathos* superficiale: è proprio attraverso l'integrazione tra arte e architettura che viene ricercata una possibile via che muove da una visione antiretorica, privilegiando la dimensione esperienziale e il meccanismo mnemonico. Due torri sorgono dai resti di un naufragio; poste al limite tra terra e mare accompagnano i visitatori in un "viaggio della memoria" che si sviluppa in una condizione di continua instabilità, evocando il ricordo di una tragica traversata del Mediterraneo.

Parole Chiave
Monumento – Lampedusa – Memoria – Paesaggio – Percezione

Fig. 1
Nella pagina precedente: Modello. Vista da Nord-Est.

What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of water. Only
There is shadow under this red rock,
(Come in under the shadow of this red rock),
And I will show you something different from either
Your shadow at morning striding behind you
Or your shadow at evening rising to meet you;
I will show you fear in a handful of dust[1].

Thomas Stearns Eliot, *The burial of the dead,* 1922

Nel 1967 George Steiner pubblica *Language and Silence,* una raccolta di saggi sul linguaggio, la letteratura e l'"inumano", in cui il titolo anticipa la profonda riflessione che l'autore affronta in merito alla decadenza della società contemporanea e alla conseguente ricaduta sul linguaggio, sia in campo comunicativo sia in campo artistico, arrivando a chiedersi: «Stiamo forse uscendo da un'epoca storica di predominio verbale – dal periodo classico dell'espressione letterata – per entrare in una fase di linguaggio decaduto, di forme "postlinguistiche", e forse di silenzio parziale?» (Steiner 1967, p. 9). Una prima constatazione arriva subito: «Oggi, come poche altre volte, la poesia sente la tentazione del silenzio» (Steiner 1967, p. 22).
Per descrivere il decadimento culturale odierno, parafrasando l'autore, potremmo affermare che ai giorni nostri sappiamo che un ministro può leggere Dante la sera e il mattino dopo recarsi al lavoro per decidere la sorte di alcune vite umane[2].



Fig. 2
Inquadramento territoriale.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1017

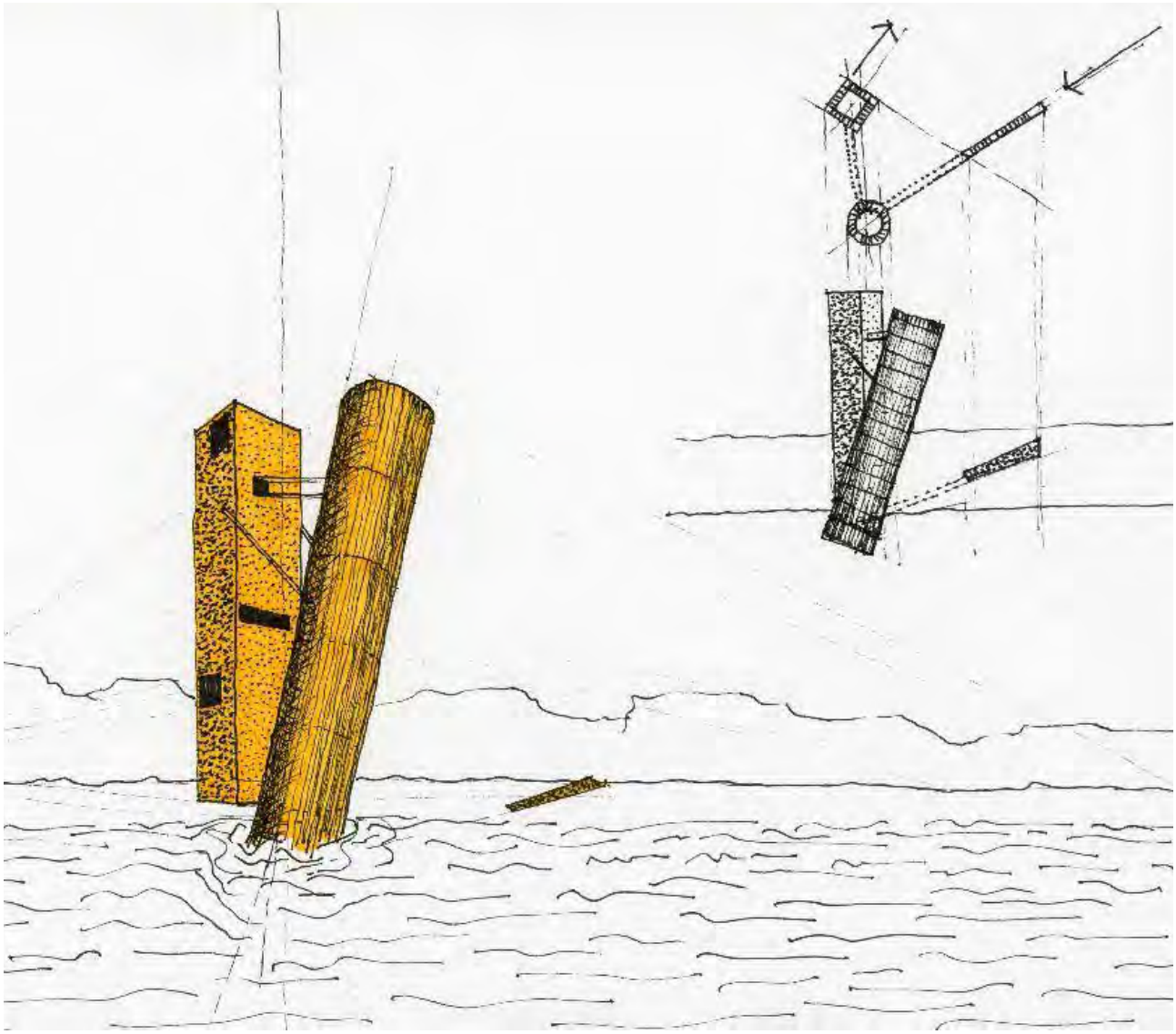


Fig. 3
Bozzetto preparatorio di Andrea Valvason.



Fig. 4
Bozzetto preparatorio di Nicola Facchini.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1017

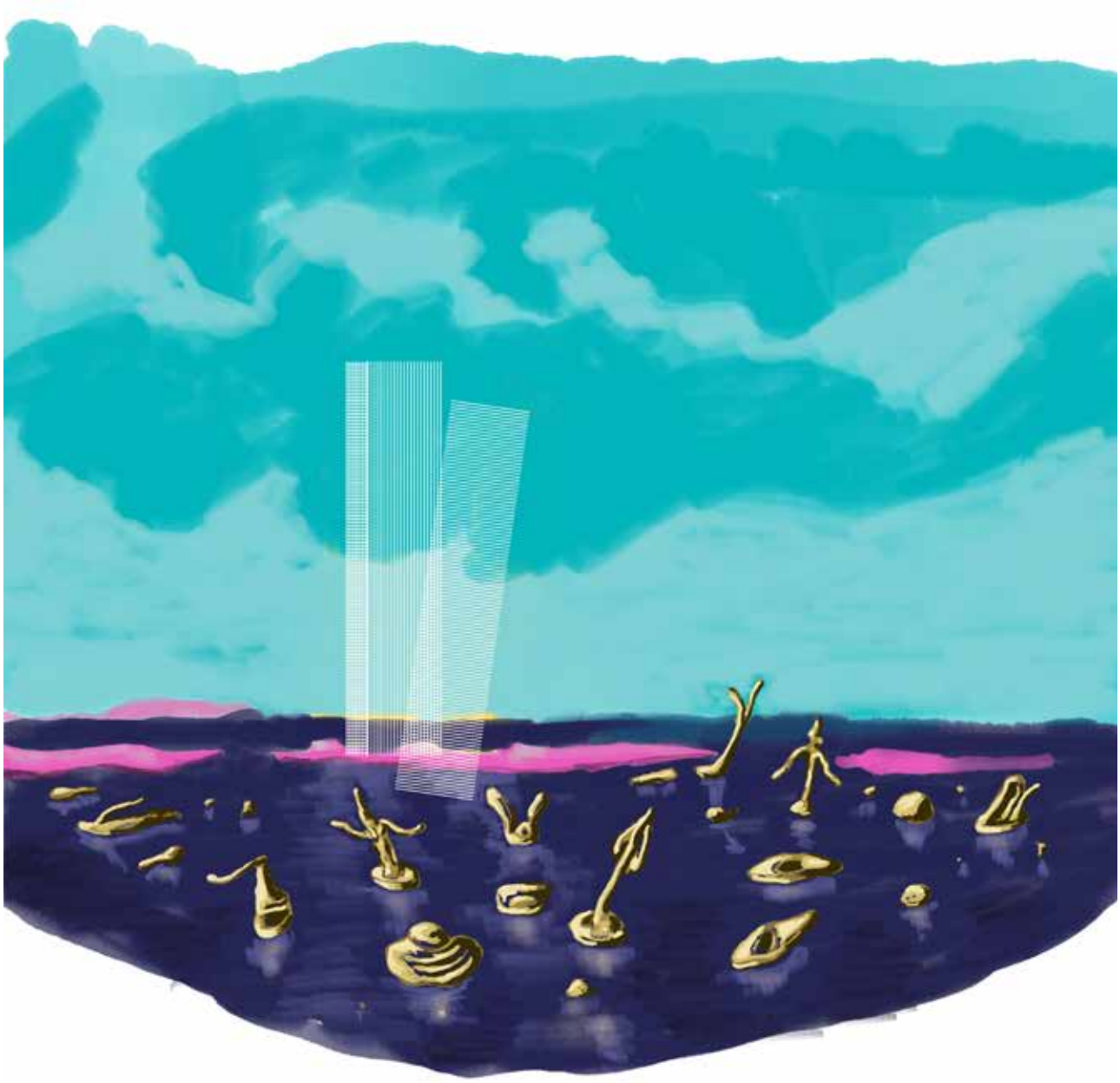
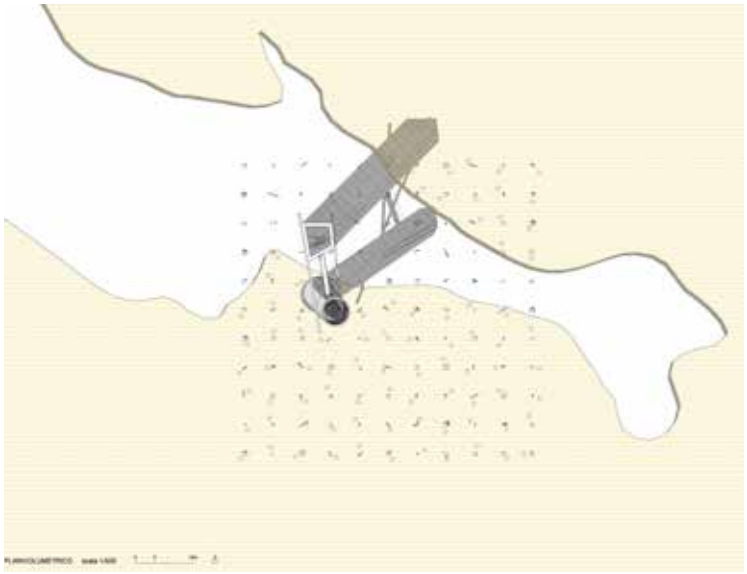


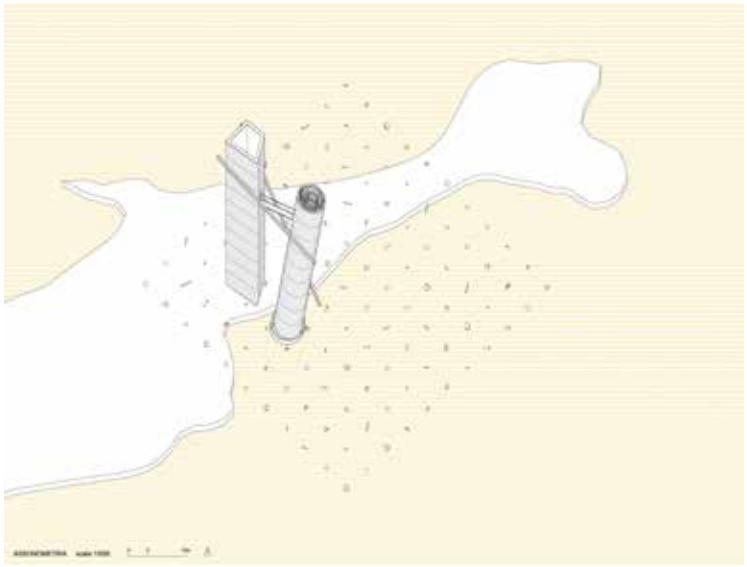
Fig. 5
Disegno di studio di Andrea Valvason e Nicola Facchini.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1017

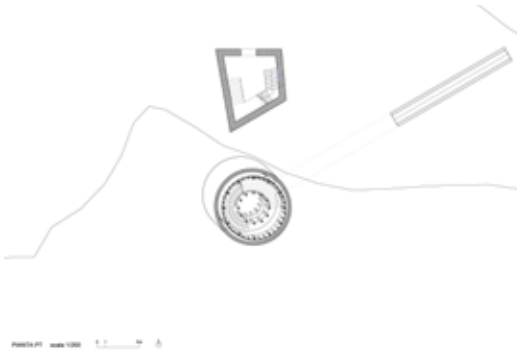
Figg. 6-7
Planivolumetrico; Assonometria

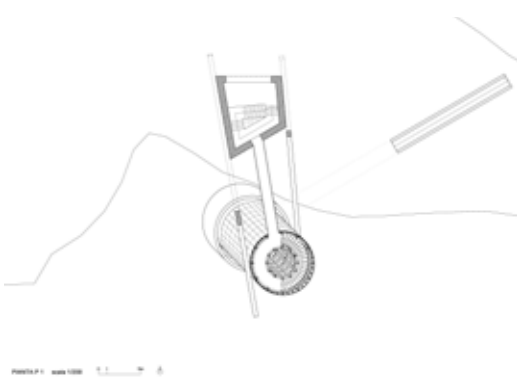


Figg. 8-9-10
Pianta P-1; Pianta PT; Pianta P1









DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1017

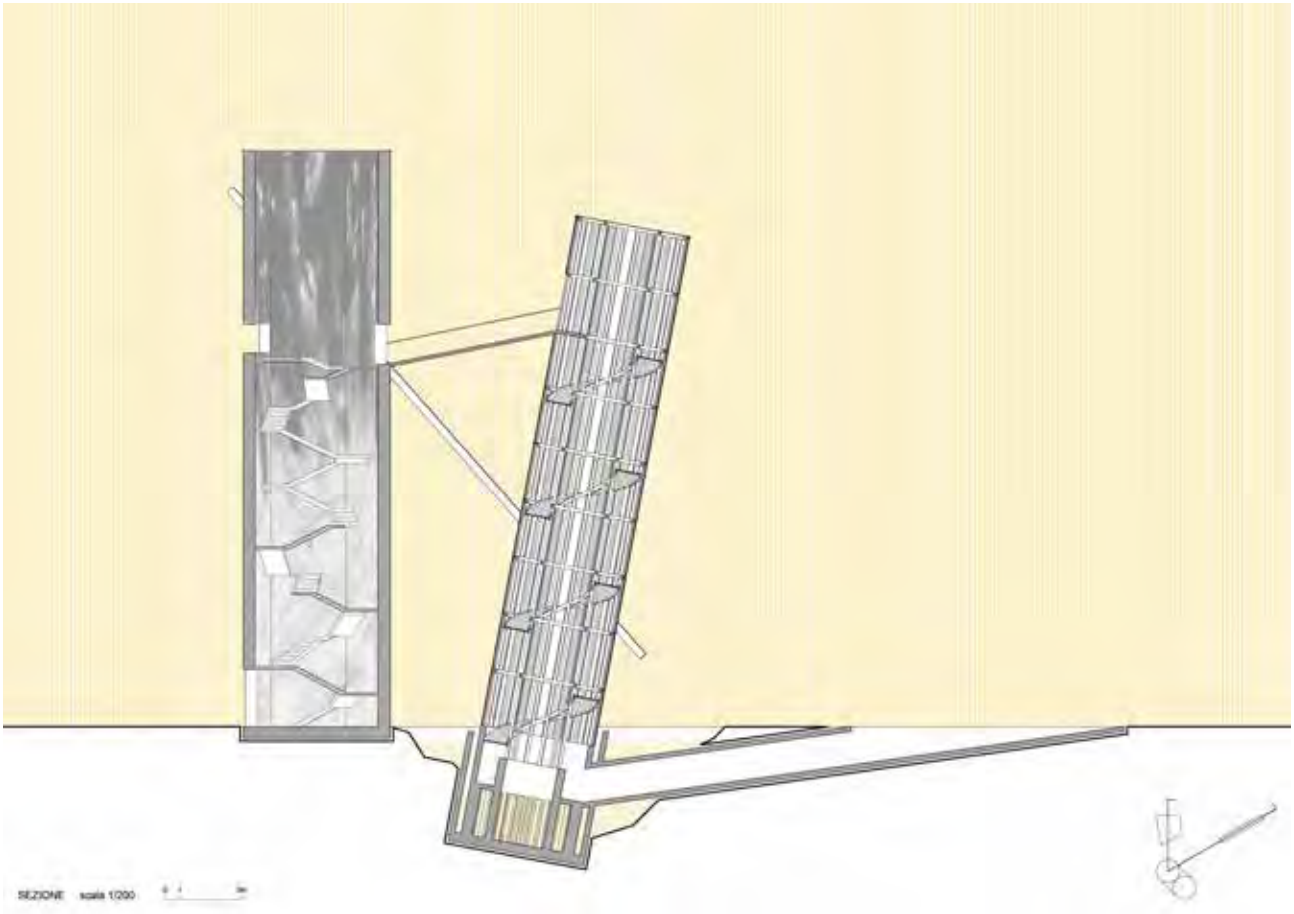
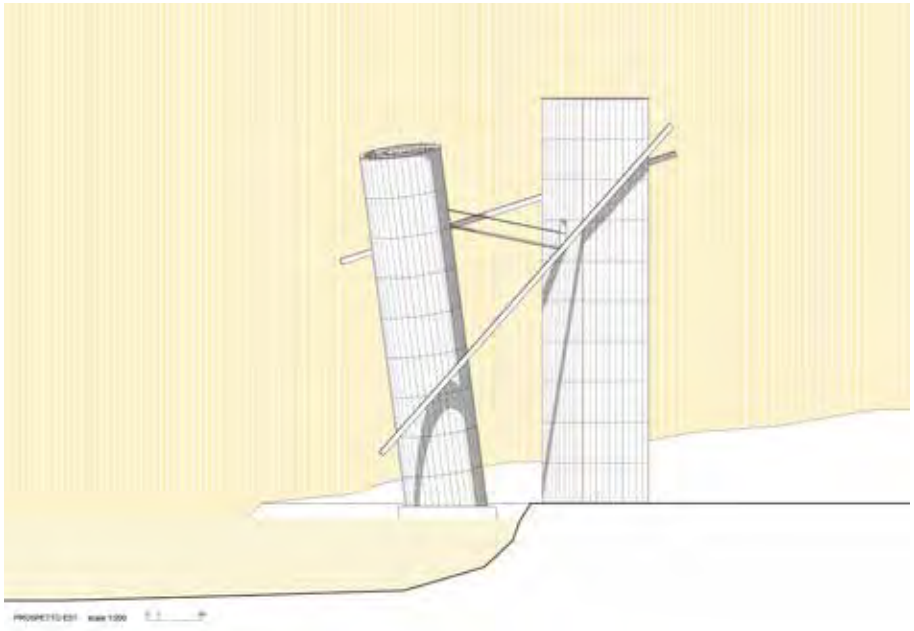


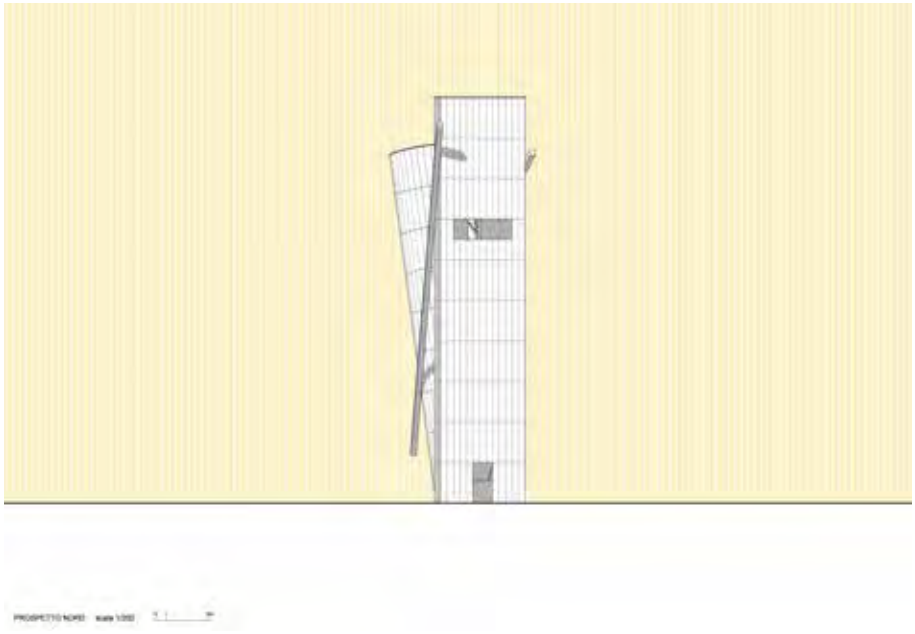
Fig. 11
Sezioni della Torre 2 con gli affreschi delle pareti interne.

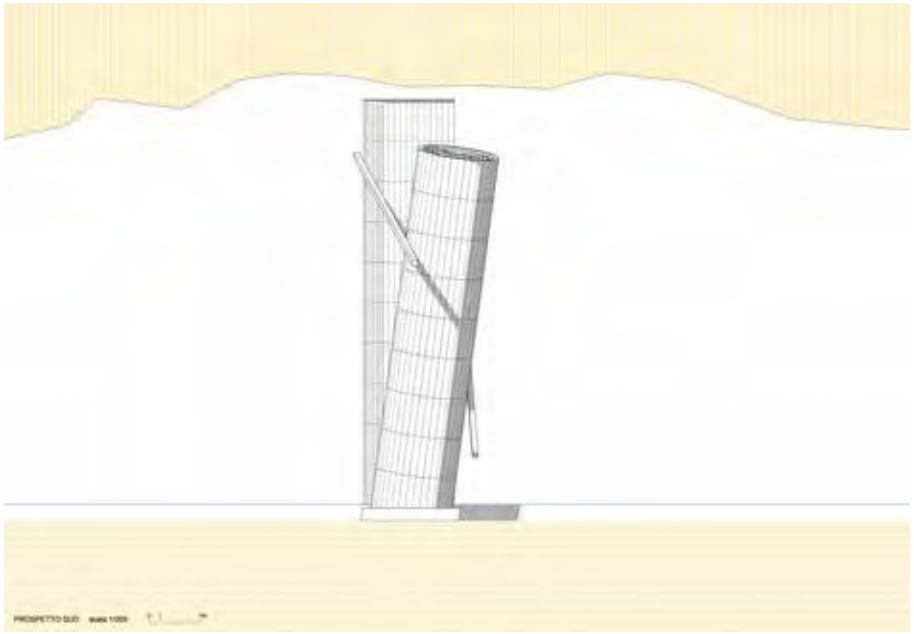
Riportando al presente le parole di Steiner, oggi più che mai attuali, nel caso del progetto per "Un monumento-memoriale nel Mediterraneo" sull'Isola di Lampedusa, a seguito della strage di trecentosessantotto migranti del 3 ottobre 2013, sorge spontaneo chiedersi: «A chi è rivolto questo monumento? Di quale memoria si fa portatore? Può, un monumento di questo tipo, avere una risonanza di carattere civile, se non addirittura politica?»
Una possibile risposta – *tra le risposte* – sta nell'interpretare il tema secondo una visione antiretorica, in cui nessuna forma di linguaggio è in grado di esprimere la memoria della tragedia, assumendo la dimensione sensoriale e percettiva del silenzio, metafisica e quasi trascendentale, come l'unica possibile: «Il livello più alto e più puro dell'atto contemplativo è quello che ha appreso a lasciarsi il linguaggio alle spalle. L'ineffabile si trova oltre le frontiere della parola» (Steiner 1967, p. 27). Si pensi per esempio agli "intraducibili" di Wittgenstein[3], a una composizione di Webern[4] o una performance di John Cage[5]. Da qui la conclusione che forse l'architettura è l'unica, fra le *arti*, che, per mezzo di quello che Giuseppe Samonà chiamava "linguaggio-secondo"[6], è in grado di tradurre un significato nello spazio, attraverso l'esperienza di un luogo, «sapendo che non esistono equivalenze esatte tra le lingue, bensì solo tradimenti, ma che il tentativo di tradurre è una necessità costante se si vuole che la poesia realizzi pienamente la propria vita» (Steiner 1967, p. 23).
Collocato in prossimità di Punta Sottile, il lembo di terra più a sud d'Europa, il progetto si configura attraverso un insieme di elementi percepibili alle diverse scale, secondo un percorso di avvicinamento, da terra o dal mare, che si sviluppa all'interno di un luogo in cui lo spazio segue una prossemica fatta di rimandi che progressivamente ne rivelano il significato. L'esperienza di questo luogo ha inizio da un naufragio. Il monumento,

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1017

Figg. 12-13-14
Prospetto Est; Prospetto Nord; Prospetto Sud.







DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1017

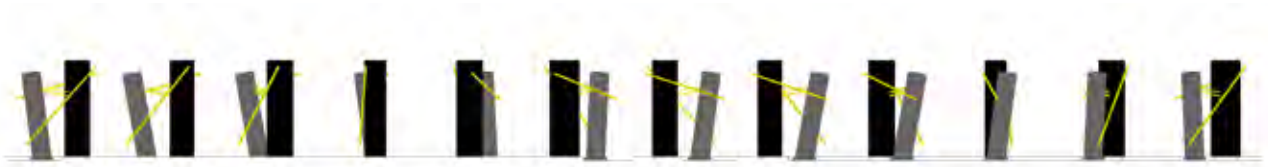


Fig. 15
Silhouette Est-Nord-Ovest-Sud.

alla scala geografica-territoriale, si ritaglia un proprio ambito attraverso un *parterre* fatto di sculture, resti trasfigurati di un incidente avvenuto in mare: frammenti allusivi a un *divenire* spezzato. Questi elementi si dispongono tra la terra e il mare secondo un tracciato regolare[7] che ordina la composizione generale[8]; possono essere conficcati nel terreno o agganciati al fondale marino funzionando come boe: la loro posizione può variare nel corso del tempo, generando di volta in volta uno scenario differente[9].
Proseguendo si giunge al momento centrale del percorso rappresentato da due torri, di cui una inclinata, che sorgono tra la terra ferma e il mare, ponendosi in una condizione di limite tra stabile (terra) e instabile (acqua). Due tiranti le uniscono e nel loro prolungarsi, assumendo inclinazioni diverse a seconda del loro posizionamento, da componente tecnico diventano elemento compositivo, caricando drammaticamente la figura per mezzo di un insieme di "dissonanze armoniche" o "consonanze lontane"[10].
Uno scavo nel terreno – «all'ombra di questa roccia rossa»[11] – individua l'ingresso del percorso sotterraneo/subacqueo che conduce alla prima torre posizionata in mare. Si tratta di un cilindro cavo leggermente inclinato[12], composto da una struttura metallica innestata su un basamento cementizio che attraverso un sistema ad intercapedine permette all'acqua, a seconda dell'altezza della marea, di invadere il fondo della torre (si pensi al principio dei vasi comunicanti). Il rivestimento esterno è composto da un materiale traslucido che costruisce un ambiente diafano: la luce entra e permea uniformemente lo spazio, ma il nostro sguardo non può uscire se non verso la cavità posta in sommità, verso il cielo; tutto è rivolto verso l'interno, dove gli unici elementi sensoriali sono dati dallo sciabordio delle onde del mare, dal sibilo del vento, dallo scroscio dell'acqua sul fondo del pozzo.
Un percorso ascendente ci invita a fuggire verso il cielo, lasciando alle spalle il buio. L'inclinazione fa sì che la risalita lungo il perimetro della torre non abbia un andamento lineare, causando una sensazione di disorientamento[13] all'interno di un luogo avverso: si sale faticosamente avvolti e travolti dagli echi di un viaggio in mezzo al mare.
Giunti sulla sommità, un percorso in quota dal carattere filiforme si apre sul paesaggio circostante permettendo di raggiungere la seconda torre.
Ancorata a terra, solida e dal carattere murario, essa presenta tuttavia un profilo planimetrico deformato[14], proteso verso quella torre gemella che sembra stia per cadere in mare. Il percorso di collegamento che le unisce si dirige all'interno della seconda torre dove un'apertura rivolta verso nord ritaglia uno scorcio di paesaggio che inquadra all'orizzonte la meta sperata: l'Italia, l'Europa. Ma il viaggio non è concluso.
Mentre l'occhio si abitua alla luce tenue dell'ambiente, si iniziano a percepire gli elementi presenti in questo interno. Sulle pareti, cieche e così spesse da non lasciar trapelare alcun rumore proveniente dall'esterno, si riconoscono delle figure affrescate – come se ci trovassimo in un luogo primitivo – memorie di una tempesta dentro la quale veniamo repentinamente proiettati: è di nuovo buio.
Una scala discendente, che rappresenta l'unica via di fuga, ci invita a scendere. Anche qui il percorso non è lineare, le rampe hanno un andamento

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1017

Figg. 16-17-18-19
Modello. Prospetto Sud; Prospetto Est; Prospetto Nord; Prospetto Ovest.

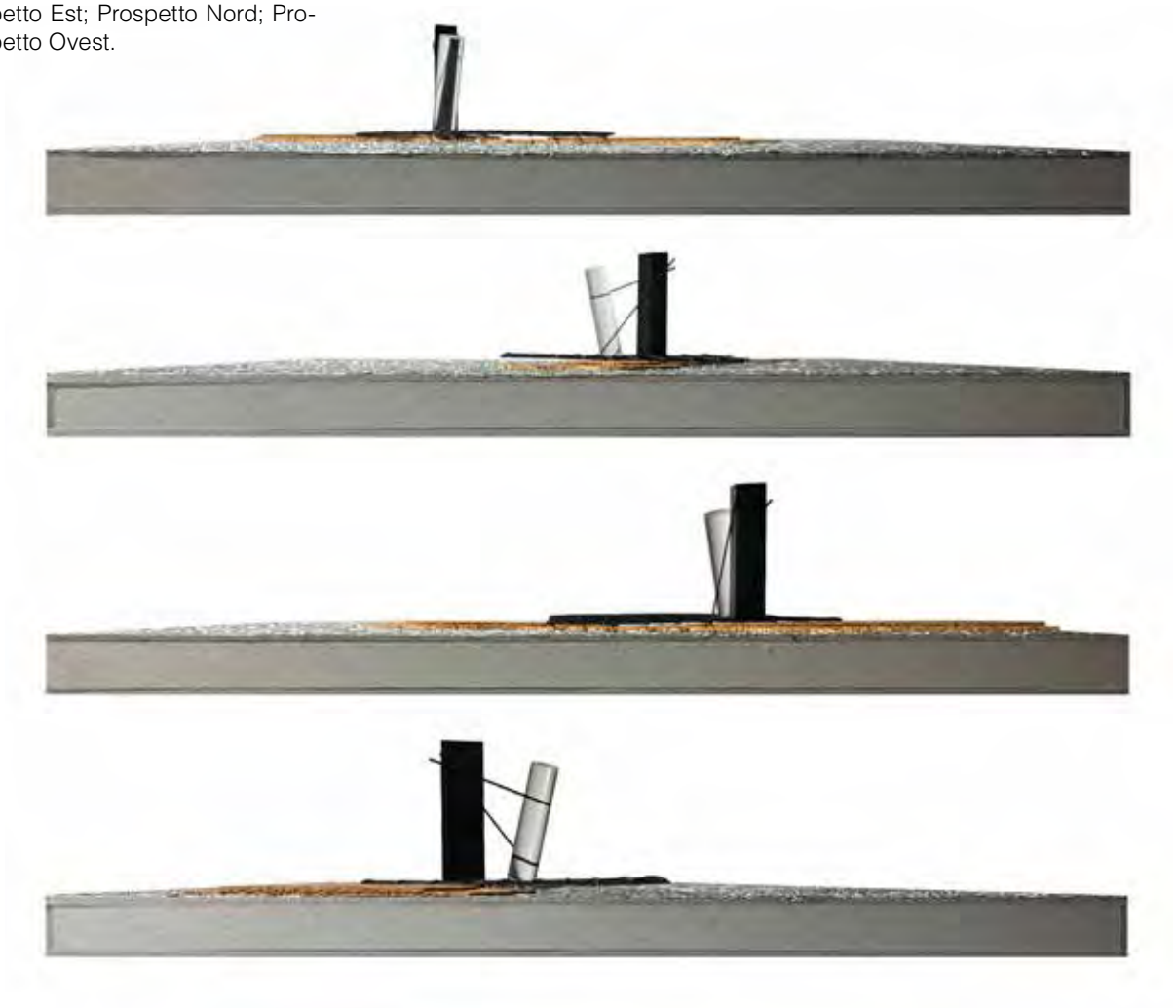
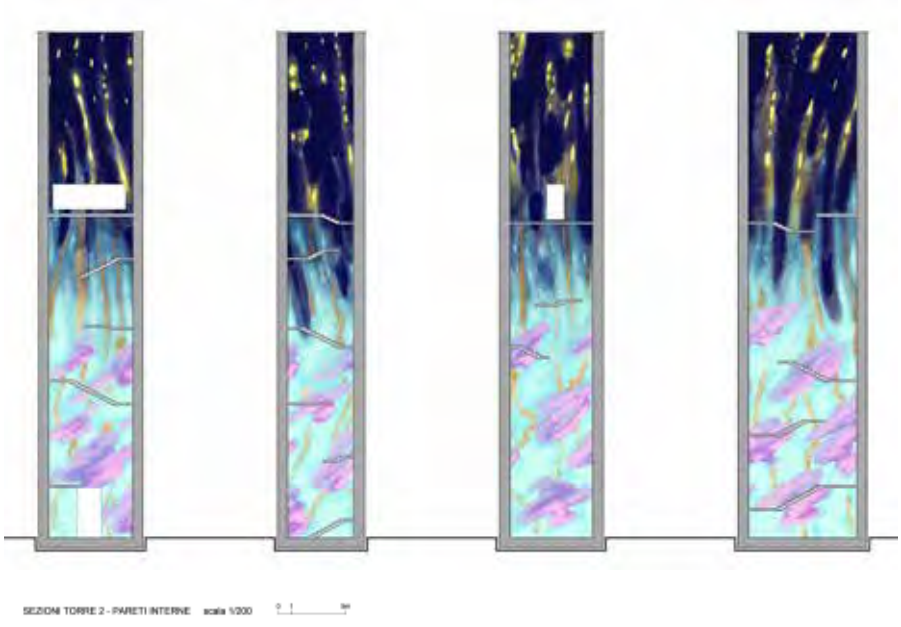
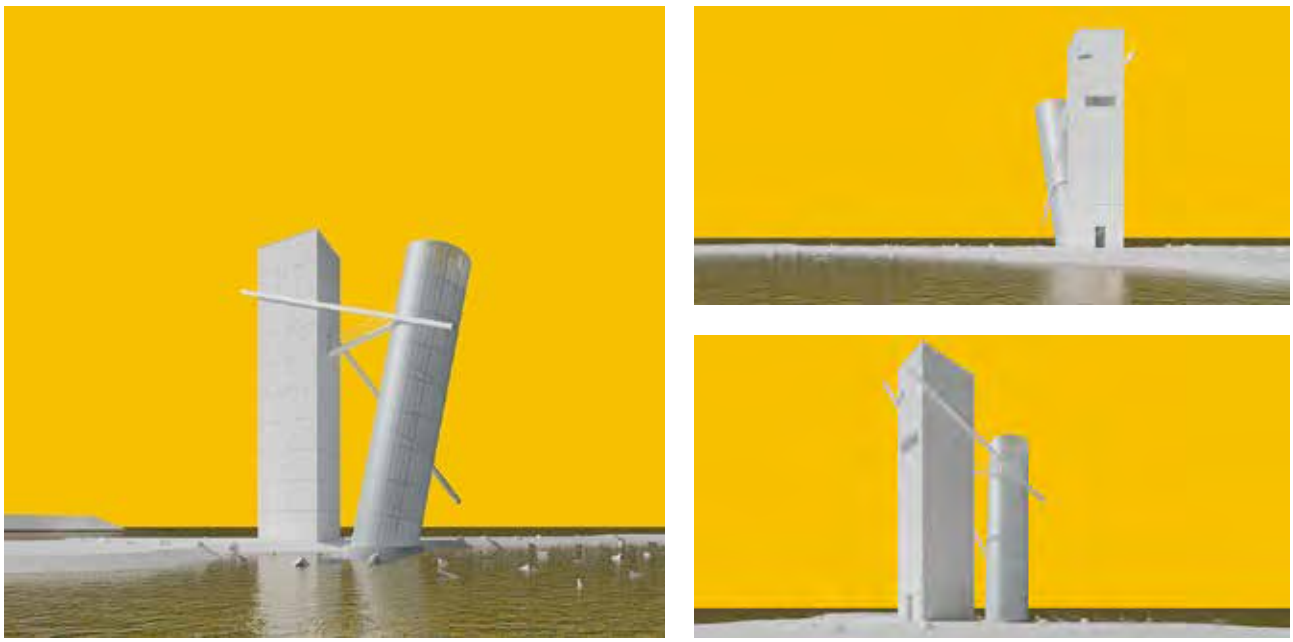


Fig. 20
Affreschi sulle pareti interne della Torre 2.



DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1017



Figg. 21-22-23
Vista da Ovest; Vista da Nord; Vista da Nord-Ovest.

irregolare, ci spingono da una parete all'altra, come se ci trovassimo all'interno di una scena di *Labyrinth*[15]. Durante la discesa si inizia a intravedere una luce sul fondo della torre, l'uscita. Le figure sulle pareti assumono toni più chiari e luminosi, stiamo uscendo dalla tempesta, la salvezza è vicina. La discesa si svolge all'interno di un paesaggio capovolto, in alto sta il buio e in basso la luce, come all'interno di un sogno in cui: «il tempo corre, e a velocità accelerata, *incontro* al presente, *in senso contrario* rispetto al movimento del tempo della coscienza di veglia. È *rivoltato su sé stesso,* e sono così parimenti rivoltate anche tutte le sue immagini concrete» (Florenskij 1922, p. 23).

Giunti a terra il percorso si conclude, il paesaggio è nuovamente rasserenato e quella natura ostile da cui si è voluti fuggire è ormai lontana, ma forse la nostra coscienza, il nostro spirito, la nostra memoria non sono più gli stessi, diventiamo anche noi testimoni delle disgrazie avvenute in questi luoghi.

Di notte la torre in mare si accende diventando un faro, una lanterna, una luce nelle acque del Mediterraneo che segnala la presenza dell'uomo.

Il monumento trova il suo significato attraverso più livelli e scale di percezione: quello geografico-territoriale nel suo rapporto terra/acqua e nella sua relazione con il paesaggio; quello figurativo-metaforico di due personaggi che si sostengono a vicenda in mezzo ai resti di un naufragio; quello esperienziale-percettivo, allusivo secondo una lettura remota, che si sviluppa attraverso un percorso catartico di ascesa e discesa che rievoca la tragica memoria del viaggio in mare.

A questo punto sarebbe più opportuno definirlo un anti-monumento[16] inteso alla stregua di una «Pietà per i caduti e per noi che non possiamo più fare Monumenti» (Boico 1975, p. 3), per cui la retorica formale è ridotta al minimo. La sua composizione si sviluppa attraverso pochi segni e piccoli movimenti, mentre il linguaggio si attenua, è rarefatto, teso all'astrazione, in un connubio che tiene insieme architettura, pittura e scultura.

Da questo rapporto dialettico e dalla sintesi che ne deriva nasce questo *segno*, il cui vero significato si trova nell'atto di *abitare* questo luogo, nel percorrerlo, entrandoci e attraversandolo: è la dimensione percettiva e sensoriale a prevalere, la memoria vive nelle persone che fanno esperienza di questo luogo, nella percezione di *questo* spazio *nel* tempo, nel «sentimento

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1017

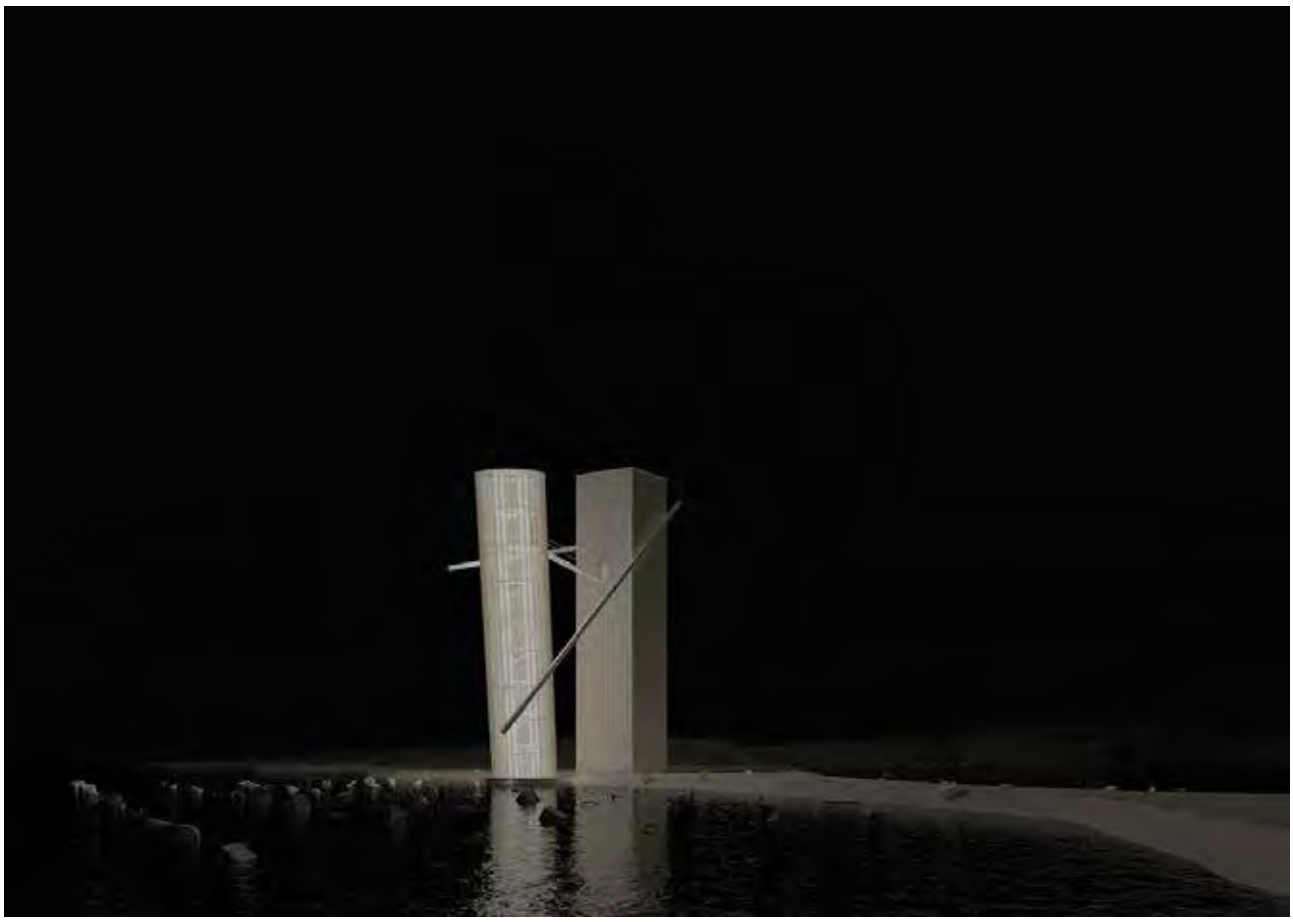


Fig. 24
Vista notturna da Sud-Est.

plastico»[17] che si manifesta lungo il percorso, non nelle possibili forme e nei rimandi simbolici o nella figura del monumento di per sé.
Al contrario di quanto accade in *The Spire* di William Golding (1964), in cui il decano Jocelin auspicava la costruzione di un monumento che "toccasse il cielo" per arrivare a Dio – quest'opera non ci porta da nessuna parte ma, presupponendo l'esistenza nell'uomo di una data *Gestaltung* percettiva e comportamentale[18], essa ci conduce in un viaggio all'interno di noi stessi, in cui il "suono del silenzio" diventa strumento sensoriale di trasporto emotivo[19].

Braque was confronted with
An impossibility
He began to paint frantically
Before everything dried
Rodin went down to the beach
Scattered in the sand
Were all his figures
From the gates of hell
He felt Braque
To be in danger
He sensed the beautiful
Angels had drowned
And his friend
Was painting them[20].

John Hejduk, *Sound of the sea*

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1017

Note

[1] Thomas Stearns Eliot, *The Burial of the dead* (da *The Waste Land*, 1922), in Id. *T. S. Eliot. Opere. 1904-1939*, a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano, 2001, pp. 584-587. Traduzione: *Quali sono le radici che s'afferrano, quali i rami che crescono / Da queste macerie di pietra? Figlio dell'uomo, / Tu non puoi dire, né immaginare, perché conosci soltanto / Un cumulo d'immagini infrante, dove batte il sole, / E l'albero morto non dà riparo, nessun conforto lo stridere del grillo, / L'arida pietra nessun suono d'acque. / C'è solo ombra sotto questa roccia rossa, / (Venite all'ombra di questa roccia rossa), / E io vi mostrerò qualcosa di diverso / Dall'ombra vostra che al mattino vi segue a lunghi passi / O dall'ombra vostra che a sera incontro a voi si leva; / In una manciata di polvere vi mostrerò la paura.*

[2] Si veda George Steiner, *Prefazione*, in Id., *Linguaggio e silenzio. Saggi sul linguaggio, la letteratura e l'inumano*, p. 11; l'autore in questo caso faceva un esempio mettendo in relazione la lettura di Goethe e il lavoro ad Auschwitz.

[3] Si veda Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus e Quaderni 1914-1916*, a cura di A. G. Conte, Einaudi, Torino, 1987.

[4] Nelle composizioni dodecafoniche di Anton Webern il silenzio, traducibile come spazio vuoto, assume importanza essenziale all'interno della struttura melodica.

[5] Si fa qui riferimento specifico alla composizione *4'33"* di John Cage, in cui, secondo l'autore, la composizione deve consistere dei suoni presenti nell'ambiente in cui viene eseguita, dando una idea di importanza dell'ambiente stesso. Si guardi ai diversi testi pubblicati da Richard Kostelanetz in merito all'opera del compositore.

[6] Si veda Giuseppe Samonà, *Il significato storico del presente e i suoi problemi nell'unità del linguaggio architettonico,* in Id., *L'unità architettura-urbanistica. Scritti e progetti: 1929-1973* (II ed.), a cura di P. Lovero, FrancoAngeli, Milano, 1978, pp. 44-50.

[7] Una griglia 10x10 a maglie quadrate di metri 7,5x7,5 e lato totale di metri 75x75.

[8] Si veda il progetto di concorso di Rem Koolhaas con OMA per il Parc de la Villette (1982) in cui vengono collocati alcuni "point grids" o "confetti", che definiscono l'organizzazione dello spazio.

[9] Si vedano i memoriali di Edvard Ravnikar dove le lapidi, a partire da un posizionamento ordinato geometricamente, affondano gradualmente nel terreno cambiando continuamente configurazione.

[10] Si veda in proposito l'osservazione di Arnold Schönberg sul concetto armonico di consonanza e dissonanza, in Id., *Trattato di armonia* (1922), Il Saggiatore, Milano, 2014, pp. 22-27.

[11] Il riferimento è diretto ai versi citati sopra di T. S. Eliot.

[12] Il cilindro ha un diametro di metri 7,5 e uno sviluppo in altezza composto da dieci "rocchi" alti 3,75 metri (di cui uno si trova al di sotto del livello del mare), per un'altezza totale di 37,5 metri (33,75 metri sopra il livello del mare). L'inclinazione è data da una doppia rotazione: 7,5° rispetto all'asse YZ e 7,5° rispetto all'asse XZ.

[13] Si pensi per esempio alla risalita interna alla Torre di Pisa: percorrendo una scala elicoidale lungo un asse obliquo, il baricentro del percorso, in riferimento all'asse normale e quindi alla forza di gravità, cambia ad ogni passo, sbilanciando il normale equilibrio del corpo.

[14] La pianta ha origine da un quadrato di lato 7,5x7,5 metri, innestato sul tracciato regolatore precedentemente descritto. La deformazione avviene sui lati Est, Sud e Ovest, tenendo fisso il lato Nord, in direzione della torre posta in acqua. Lo sviluppo in altezza è composto da dieci "rocchi" alti 3,75 metri, per un'altezza totale di 37,5 metri. I tiranti di sostegno presentano invece una sezione scatolare quadrata di lato 0,5 metri, con inclinazioni differenti a seconda dei punti di ancoraggio più funzionali dal punto di vista strutturale.

[15] Film diretto da Jim Henson con protagonisti David Bowie e Jennifer Connelly, 1986. Qui ci si riferisce in particolare alle scene, riportate anche nel video musicale del brano *Within you* dello stesso David Bowie, in cui l'antagonista Jareth (Bowie) insegue Sarah (Connelly) muovendosi all'interno di uno spazio "escheriano" che causa un forte senso di disorientamento nella protagonista.

[16] L'azione di sdoppiare il monumento in due torri tra loro antitetiche, ma allo stesso tempo gemelle, riduce la carica monumentale del monumento stesso, che non si pone come elemento retorico, bensì come dispositivo fenomenico che offre al visitatore un'esperienza sensoriale anziché imporre un enunciato di carattere oggettivo o idiosincratico. Vi sono

diversi casi precedenti che adottano una strategia di questo tipo. Si ricordano qui il Mausoleo delle Fosse Ardeatine (N. Aprile, C. Calcaprina, A. Cardelli, M. Fiorentino, G. Perugini e gli scultori M. Basaldella e F. Coccia, Roma 1947-49), definito anch'esso all'inizio come anti-monumento; il Memoriale di Mauthausen-Gusen (L. Barbiano di Belgiojoso, Gusen, 1965-67), concepito secondo una riduzione formale in cui il linguaggio architettonico tende all'astrazione; da un ricordo personale, il Memoriale della Risiera di San Sabba (R. Boico, Trieste 1966-1975), pensato attraverso una visione antiretorica e anti-celebrativa sostenendo che nessuna forma di linguaggio è in grado di rappresentare il ricordo della tragedia. Ciò che accomuna queste opere è il fatto di lavorare nello spazio ricavando un luogo per la memoria, attraverso i sentimenti che lo spazio stesso è in grado di evocare nel visitatore.

[17] Il riferimento è ad alcune definizioni che Giuseppe Samonà utilizzò per commentare l'opera di Le Corbusier in occasione della sua presentazione alla conferenza stampa tenutasi a Firenze nel 1963 per la mostra sull'opera del maestro svizzero allestita a Palazzo Strozzi. La citazione è tratta da un episodio del 1963 del programma televisivo Rai "L'approdo – Settimanale di Lettere ed Arti", intitolato *Le Corbusier: verso un'architettura a misura d'uomo* (consultato sul sito web Rai Teche). Cfr. anche: Giuseppe Samonà, *Relazione ufficiale in occasione dell'inaugurazione della mostra dell'opera di Le Corbusier*, in "Casabella-Continuità", n. 274, aprile 1963, pp. 12-15.

[18] Si veda Maurice Merleau-Ponty, *Il metafisico nell'uomo*, in Id., *Senso e non senso*, Il Saggiatore, Milano, 1962, p. 108.

[19] Il tema del silenzio e della dimensione sensoriale è stato il punto di partenza su cui abbiamo deciso di lavorare in quanto architetto e artista, pittore prima che scultore. Il poema di Eliot è stata la prima connessione "casuale", o affinità comune, da cui abbiamo scelto di partire, cercando riferimenti al di fuori del panorama figurativo artistico-architettonico e concentrandoci principalmente su testi letterari. La stesura del progetto ha trovato un punto d'incontro nell'approccio bidimensionale alla composizione, sviluppato attraverso il disegno (architetto) e la pittura (artista), ponendo in rapporto dialettico due linguaggi apparentemente antitetici, uno più astratto (architetto) e uno più espressivo (artista), per raggiungere una sintesi che concretizzasse in termini plastici il monumento. Attraverso questa ricerca di una "plasticità bidimensionale" è stato possibile ragionare sulla spazialità e sulla misura di questo luogo, questioni primarie dalle quali si è poi giunti alla sua formalizzazione architettonico-scultorea che si confronta con il contesto paesaggistico dell'Isola di Lampedusa e del Mediterraneo. Arte e figura abitano la struttura e la struttura esiste immersa e fluttuante tra esse, mostrandole al suo interno.

[20] John Hejduk, *Sound of the sea* (da *Lines. No fire could burn*, 1999), in Renato Rizzi, Susanna Pisciella, *John Hejduk. Bronx. Manuale in versi*, Mimesis, Milano, 2020, pp. 394-395. Traduzione: *Braque si trovava di fronte a / Un'impossibilità / Iniziò a dipingere freneticamente / Prima che tutto si asciugasse / Rodin scese in spiaggia / Sparse nella sabbia / C'erano tutte le sue figure / Della porta dell'inferno / Avvertì che Braque / Era in pericolo / Sentì che i bellissimi / Angeli erano annegati / E che il suo amico / Li stava dipingendo.*

Bibliografia

ACHLEITNER F., VODOPIVEC A. e ŽNIDARŠIČ R. (2010) – *Edvard Ravnikar. Architect and Teacher*. Springer, Vienna.

BOICO R. (1975) – "Concorso Nazionale bandito il 18 gennaio dal Comune di Trieste per il progetto del Museo della Resistenza nella Risiera di San Sabba a Trieste. Relazione". Achivio Privato Piero Boico, Trieste.

BONFANTI E. e PORTA M. (1973) – *Città, museo e architettura: il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, introduzione di P. Portoghesi. Vallecchi, Firenze.

ELIOT T. S. (1922) – "The burial of the dead" (da "The Waste Land"). In: Id. (2001), *T. S. Eliot. Opere. 1904-1939*, Sanesi R. (a cura di). Bompiani, Milano.

FLORENSKIJ P. (1922) – *Le porte regali. Saggio sull'icona*, [trad. it. L. M. Pignataro (2021). Adelphi, Milano].

GOLDING W. (1964) – *La guglia*. Mondadori, Milano.

HEJDUK J. (1999) – "Sound of the sea" (da "Lines. No fire could burn"). In: Renato Rizzi, Susanna Pisciella, *John Hejduk. Bronx. Manuale in versi*. Mimesis, Milano, 2020.

KOLNEDER W. (1996) – *Webern*. Rusconi, Milano.

KOOLHAAS R. (1995) – "Congestion Without Matter". In: KOOLHAAS R. e MAU B., *S, M, L, XL*. The Monacelli Press, New York.

KOSTELANETZ R. (1974) – *John Cage*. Allen Lane, Londra.

MERLEAU-PONTY M. (1962) – "Il metafisico nell'uomo". In: Id., *Senso e non senso*. Il Saggiatore, Milano.

MUCCI M. (2015) – "Il monumento 'assurdo' della Risiera di San Sabba a Trieste (1966-75)". Engramma, [e-journal], 123.

SAMONÀ G. (1963) – "Relazione ufficiale in occasione dell'inaugurazione della mostra dell'opera di Le Corbusier". Casabella-Continuità, 274, 12-15.

SAMONÀ G. (1978) – "Il significato storico del presente e i suoi problemi nell'unità del linguaggio architettonico". In: Id., *L'unità architettura-urbanistica. Scritti e progetti: 1929-1973* (II ed.), Lovero P. (a cura di). FrancoAngeli, Milano.

SCHÖNBERG A. (1922) – "Consonanza e dissonanza". In: Id., *Trattato di armonia*. Il Saggiatore, Milano.

STEINER G. (1967) – *Linguaggio e silenzio. Saggi sul linguaggio, la letteratura e l'inumano*. Rizzoli, Milano, 1972.

WITTGENSTEIN L. (1921) – "Tractatus Logico-Philosophicus". In: Id. *Tractatus Logico-Philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Conte A. G (a cura di). Einaudi, Torino, 1987.

ZEVI B. (1978) – *Cronache di architettura 1. Dal memorial alle Fosse Ardeatine a Wright sul Canal grande*, [articoli] n. 1-29, (II ed.). Laterza, Roma.

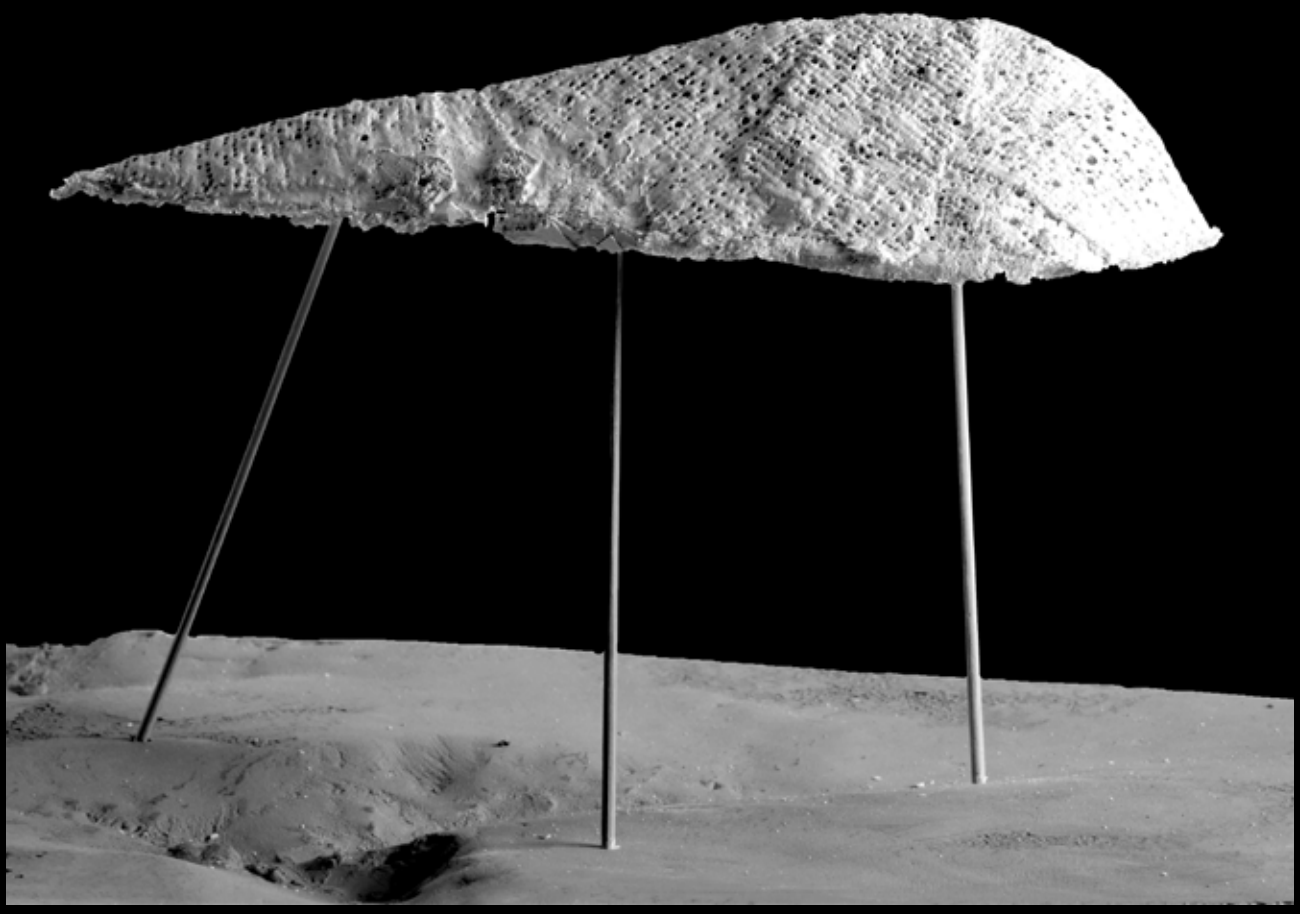
Andrea Valvason (Latisana, Udine 1994), architetto, ha conseguito la Laurea Triennale in "Architettura Costruzione e Conservazione" presso lo IUAV di Venezia nell'anno accademico 2015/2016 e la Laurea Magistrale con lode in "Architettura e Disegno Urbano" presso il Politecnico di Milano nell'anno accademico 2018/2019. Dal 2021 è dottorando in Composizione architettonica presso la Scuola di Dottorato dello IUAV di Venezia, con una tesi sulla figura e l'opera di Giuseppe Samonà. Svolge diverse attività di supporto alla didattica presso il Politecnico di Milano. Accanto all'attività accademica, collabora con studi di architettura e partecipa a concorsi nazionali e internazionali e ricerche progettuali.

Nicola Facchini (Trieste 1990), pittore e scultore, ha conseguito la Laurea in Pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia nel 2015. Lavora tra Venezia e Borca di Cadore dove collabora con "Dolomiti Contemporanee" presso l'ex Villaggio Eni, è cofondatore di Associazione Fondazione Malutta e autore del monumento in memoria di Maria Teresa d'Austria, con Eric Gerini ed Elena Pockay a Trieste.

Motto Passaggi di Stato

Progetto architettonico Edoardo Marchese
Cecilia Rosa
Lorenzo Di Stefano

Scultore Alberto Montorfano



FAM

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1010

Edoardo Marchese, Cecilia Rosa, Lorenzo Di Stefano, Alberto Montorfano (Scultore)

Passaggi di Stato. Un monumento per i migranti a Lampedusa

Abstract
Lampedusa è nel contemporaneo indissolubilmente legata al fenomeno migratorio, così come al bisogno catartico della sua monumentalizzazione. Il suo territorio, per posizione geografica e caratteristiche morfologiche si presta a rappresentare paradigmaticamente il dramma dell'esodo. La proposta progettuale per il memoriale si configura come un sistema paesaggistico capace di entrare in relazione sia con l'isola, calibrando l'inserimento dei dispositivi architettonici affinché interagiscano con il territorio, sia con l'apparato monumentale già presente. Il progetto con la sua articolazione intende mettere in relazione il visitatore con la contemplazione e la memoria attraverso l'esperienza spaziale di più elementi che, messi a sistema, compongono il memoriale: la *soglia*, il *percorso*, l'*approdo*.

Parole Chiave
Narrazioni spaziali — Dualità archetipe — Tettonico-Stereotomico — Monumentalità spaziali

L'isola Teatro d'Europa

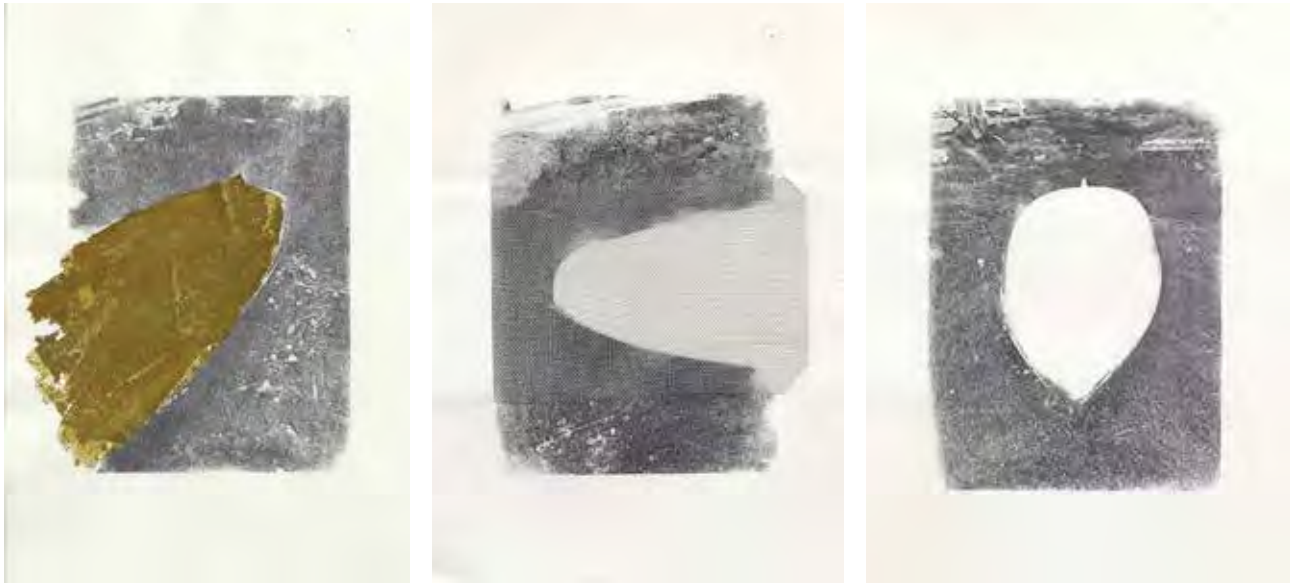
Confini territori e narrazioni

A metà tra Europa e Africa, la piccola isola di Lampedusa, la maggiore delle Pelagie, è la terra abitata più meridionale di tutto il territorio italiano. Più a sud di Tunisi e Algeri, il paesaggio di Lampedusa è segnato da caratteri di transizione tra il clima mediterraneo e quello desertico e dall'incessante spirare dei venti. Nonostante il nome Lampedusa, di etimologia incerta, oggi quasi automaticamente associato alle vicende umane sul territorio, l'isola, è stata pressoché disabitata fino alla modernità (venne colonizzata da piccoli nuclei francesi e maltesi nella seconda metà del Settecento). La terra rimase ai margini della Storia per secoli assolvendo a mero ruolo di scalo delle imbarcazioni per esigenze di ricovero e di approvvigionamento lungo le rotte nautiche fenicie, greche, romane e arabe; del passaggio di queste popolazioni rimangono oggi qualche traccia di insediamenti e soprattutto relitti subacquei.

Il suo stato di agevole approdo, condizione che si protrae anche nella contemporaneità, sembra quasi essere una caratteristica intrinseca alla sua morfogenesi: classificata scientificamente come *horst* (termine tedesco con il quale nella geologia strutturale si indica una porzione della crosta terrestre rialzata rispetto a un sistema di faglie) si configura come un'anomalia: una porzione d'Europa sul *plateau* sottomarino africano. Questo attributo duale e contraddittorio caratterizza l'isola di Lampedusa: geologicamente africana e amministrativamente italiana. Questa contraddizione si delinea come il cardine su cui impostare una riflessione esperienziale che ha come scopo quello di rendere evidente l'ambiguità tra luogo fisico e spazio politico, tra limite materiale e confine simbolico, tra stasi e percorso.

Fig. 1
Nella pagina precedente: Modello in scala del Guscio - Opera Viva: tecnica mista.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1010



Figg. 2-3-4
Studio sul vuoto: tecnica mista e collage su carta.



Fig. 5
Studio immaginativo ambientale dello Scavo - Opera Morta: fusaggine su carta.



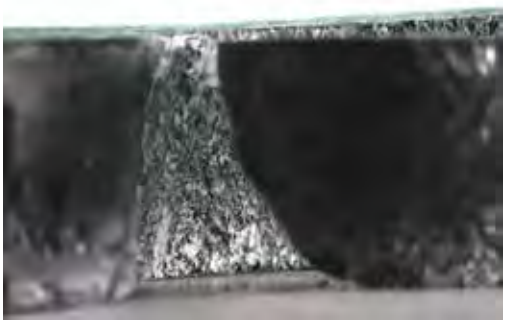
Fig. 6
Studio immaginativo ambientale del Guscio - Opera Viva: fusaggine su carta

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1010

Figg. 7-8-9-10-11
Modello in scala dello Scavo - Opera Morta: tecnica mista.











DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1010

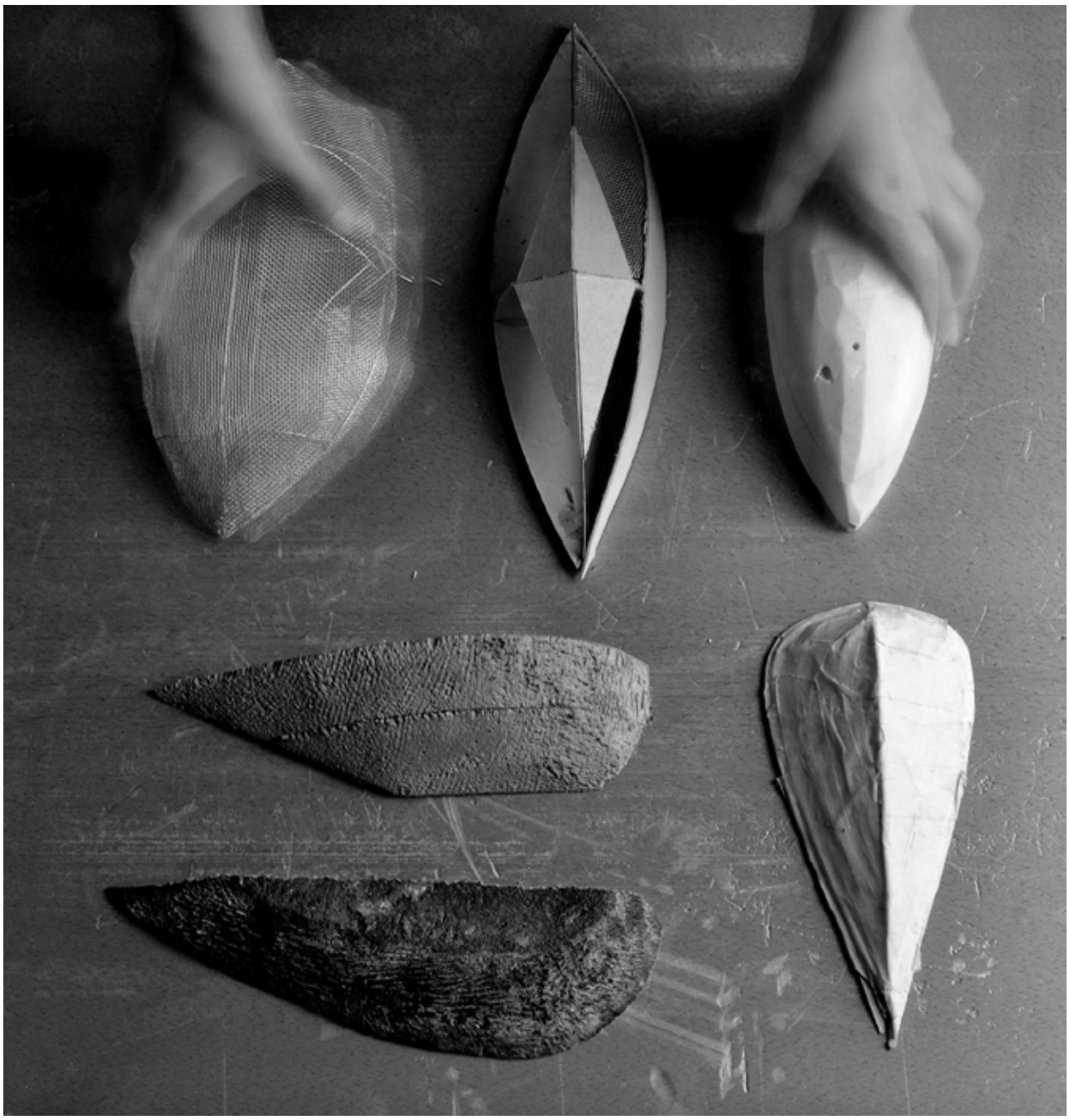
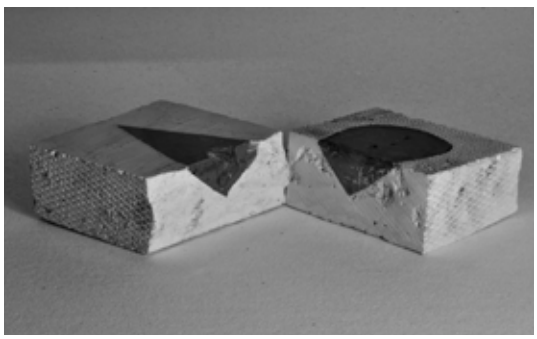


Fig. 12
Modello di studio del percorso: gesso e foglia oro.





Figg. 13-14
Modello in scala del Guscio - Opera Viva: tecnica mista; Modello di studio della forma (Guscio e Scavo): gesso.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1010

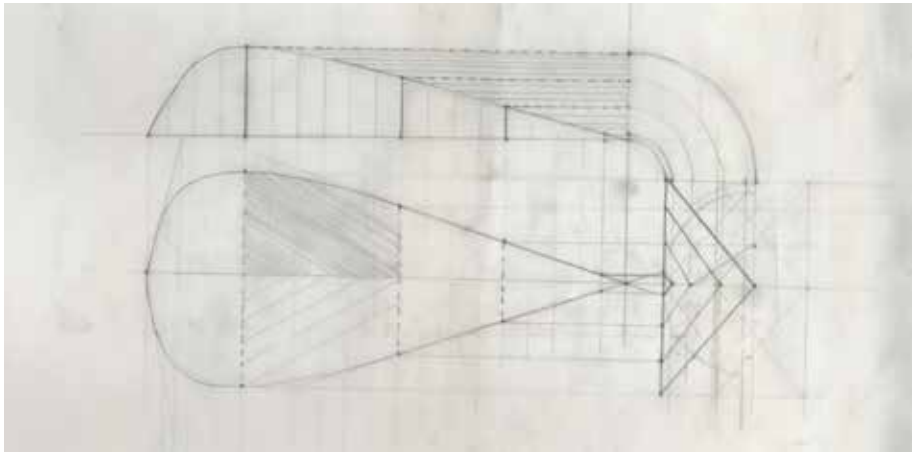


Fig. 15
Costruzione geometrica della forma: grafite su carta.

L'isola morfologicamente ha le sembianze di una brulla piattaforma di pietra calcarea affiorante dall'acqua incisa da falesie. Lampedusa infatti, originariamente boscosa, venne deforestata a metà dell'Ottocento per far posto a coltivazioni con il sostegno di Ferdinando II di Borbone; l'isola perse la sua ricca flora autoctona per desertificarsi rapidamente: le colture, esposte al Maestrale e allo Scirocco, durarono ben poco. Il dato materiale e storico impone di confrontarsi con un paesaggio caratterizzato da andamenti orografici marcati ma privo di segni antropici rilevanti. Oggi Lampedusa è soprattutto un simbolo: è il confine tra Africa e Europa, è la minuscola soglia da varcare, nel totale vuoto del mare, per accedere ai vasti benefici del Vecchio Continente.
La sua condizione di frontiera *ex-clave* l'ha portata negli anni ad essere al centro di contese e violenze: il primo sbarco, di 71 persone, si è verificato nell'ottobre del 1992, sei anni dopo il tentato attacco missilistico libico che aveva come obiettivo la base militare americana LORAN presente sull'isola. Nei successivi trent'anni, centinaia di migliaia di persone sono arrivate a Lampedusa al termine di esodi massacranti e decine di migliaia sono morte nel tentativo di raggiungerla. Ad agosto 2023 si sono registrati centomila migranti sbarcati nei primi otto mesi dell'anno[1]. Il dato assume una proporzione ancora più significativa e drammatica se si compara con il numero degli abitanti dell'isola: appena seimila residenti.
Questa pressione umana ha portato negli anni a due significative tipologie di modificazioni spaziali del territorio. Da un lato è stata necessaria la riorganizzazione e la predisposizione di voluminose e temporanee strutture emergenziali di accoglienza. Dall'altro si è andato via via costituito un nuovo *sistema monumentale* contemporaneo, aggiungendo nuove tracce alle uniche due che vi erano presenti fino ad ora: la netta incisione della pista dell'aeroporto e la cartesiana griglia dell'agglomerato urbano a sud.
Nel 2008 viene inaugurata la Porta d'Europa di Mimmo Paladino e attualmente si prepara ad essere aperto il Teatro naturale della Cava (connesso ad un nuovo Memoriale delle Migrazioni) ad opera di Vincenzo Latina. Renato Rizzi (2017) ha invece immaginato per Lampedusa la *Cattedrale di Solomon*, un maestoso spazio ipogeo di raccoglimento senza vocazione religiosa dedicato alle tragedie connesse agli espatri.
Lampedusa si proietta così nella contemporaneità, e nel futuro, non solo come terra legata al fenomeno migratorio in atto, ma come spazio di narrazione dell'evento storico: nel tentativo di comprenderlo ora, e rammemorarlo poi. Il suo arido territorio è la materia prima ed imprescindibile attraverso cui veicolare nuove narrazioni: un palcoscenico catartico ideale, dove rappresentare paradigmaticamente il dramma di tutti gli esodi verso l'Europa.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1010

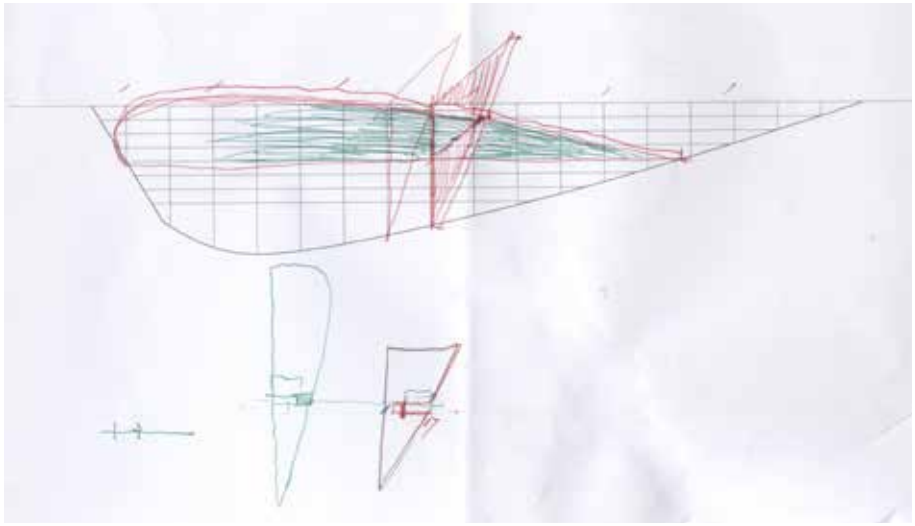


Fig. 16
Costruzione geometrica delle superfici del modello: penna colorata su carta stampata.

Attori e azioni nello spazio

Il Diderot della *Encyclopédie* immagina, nel suo dramma borghese *Il figlio naturale*, di far insediare nella Lampedusa del tempo, priva di residenti, un gruppo di teatranti scelti che l'avrebbe resa un laboratorio di sperimentazioni, in vista di un radicale cambio nella maniera di fare teatro. Diderot rimane probabilmente affascinato dalla condizione liminare di Lampedusa come qualità fondamentale per l'incontro di culture diverse. Questa attitudine all'accoglienza viene colta nell'opera dall'ironica figura dell'eremita isolano Clemente che nella chiesetta dell'isola

> aveva consacrato una cappella a Maometto e l'altra alla Santa Vergine. Se vedeva arrivare una nave cristiana accendeva la lampada alla Vergine. Se il vascello era maomettano, subito spegneva la lampada della Vergine e ne accendeva una per Maometto (Diderot 1757, 2020).

Questo passaggio, che per Rizzi ha reso manifesta l'assenza di un luogo di contemplazione laico sull'isola, descrive in generale la necessità di costituire una struttura logico spaziale capace di rivolgersi a destinatari culturalmente eterogenei, senza risultare però generica, ambigua o grottesca come può apparire il personaggio di Clemente. Al contrario, il progetto tenta di mettere in luce e smascherare le ambiguità del reale rivelando una stratificazione di sensi veicolati esclusivamente attraverso l'esperienza dello spazio.

In quest'ottica, il monumento rappresenta la doppia narrazione che vede da un lato, i migranti e gli abitanti dell'isola che, nel tempo, hanno dato vita a un'inedita comunità mutevole e senza nazione, disciplinata dalle regole del soccorso e dell'accoglienza. Dall'altro, nelle sedi istituzionali, le culture e le persone sono numeri da gestire, ricollocare, seppellire esercitando forze materiali e simboliche che provengono ben al di là dei confini fisici. La complessa totalità di queste azioni dei corpi, e sui corpi, dei migranti lascia continuamente sul territorio di Lampedusa tracce, oggetti e forme che l'operazione di monumentalizzazione risemantizza allo status di segni capaci di mettere in scena e raccontare questa strabica dicotomia.

Il Monumento

Dualità

La proposta progettuale per il memoriale si configura come un sistema paesaggistico capace di entrare in relazione sia con il paesaggio dell'isola,

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1010



Fig. 17
Giuseppe Saverio Poli, illustrazione di una Pinna Nobilis in Testacea utriusque Siciliae eorumque historia et anatome: tabulis aeneis illustrata, 1791-1795 (p. 96).



Fig. 18
Schizzi di studio dell'elemento leggero: grafite su carta.

calibrando l'inserimento dei dispositivi architettonici affinché interagiscano con il territorio, sia con l'apparato monumentale già presente. Il progetto intende inoltre mettere in relazione il visitatore con la contemplazione e la memoria attraverso l'esperienza spaziale di una calibrata sequenza di elementi che, messi a sistema, compongono il memoriale: *il guscio, il percorso, lo scavo*.

La proposta si articola come un dittico di elementi complementari (una *guscio* e uno *scavo*), e tra di essi un *percorso* capace allo stesso tempo di separarli e correlarli. Il *guscio*, l'incipit in superficie, si configura come un elemento catalizzante capace di attirare e contemporaneamente proiettare verso la sequenza monumentale estesa. Il *percorso* si snoda da nord a sud nel territorio brullo dell'isola seguendo traiettorie dettate dalle forme e dalle irregolarità del paesaggio. Nell'ultimo episodio dello *scavo*, l'architettura si fa ipogea come scavo nudo nella roccia, al di là del mare, nel ventre dell'isola dei Conigli.



Fig. 19
Walter De Maria, The Lighting Field, New Mexico (USA) 1977.

L'inversione dei due estremi del monumento, che si compongono della stessa forma ribaltata, mette in scena il capovolgimento di una condizione migratoria duale. Una dualità esterna nella quale la vicenda viene alternativamente urlata e occultata, puntualmente monitorata e al contempo scarsamente indagata come condizione sistemica. Così come duale è anche la condizione interna di chi migra al limite tra sopravvivenza e morte: il dramma stesso del viaggio si colloca a metà tra aria e acqua e materialmente negli scafi delle imbarcazioni, nei quali la linea di galleggiamento separa, secondo il codice nautico, l'*opera viva* (superficie sommersa)

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1010

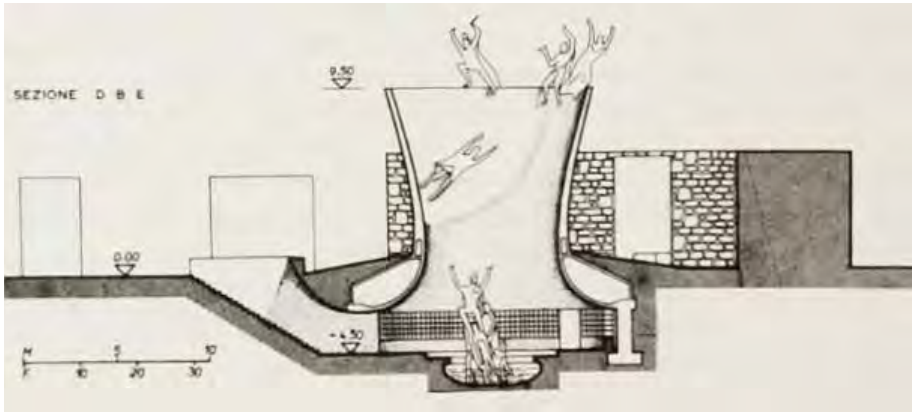


Fig. 20
Piero Bottoni, Monumento ossario ai caduti partigiani, Bologna (Italia) 1959.
Archivio Piero Bottoni, DAStU, Politecnico di Milano.

dall'*opera morta* (superficie emersa).
Queste inversioni e ribaltamenti vengono ribaditi dalle precisazioni architettoniche dei dispositivi: nella prima parte forme tettoniche convesse, fragili e aeree, luminose con velari ed elementi leggeri, nella seconda parte uno spazio stereotomico, ipogeo in penombra, ricavato da un profondo scavo nella pietra che prende forma a partire da un dispositivo lapideo concavo.
Il percorso ha una direzione a partire dal primo elemento scultoreo leggero; il dispositivo si colloca su un'altura da cui è possibile intravedere in lontananza, e a fatica, la fine della sequenza monumentale. Il verso prevalente del sistema monumentale non esclude una ricorsività dell'esperienza e la possibilità di essere ripercorsa al contrario.



Fig. 21
Studio volumetrico processuale dello Scavo: grafite su carta.

Guscio – opera viva
L'elemento iniziale funge da attivatore attraverso il quale si riconosce la posizione delle altre parti ed è composto da materiali deperibili, tessuti ed elementi lignei, di cui è necessario curarsi affinché possano continuare a comunicare, in un costante atto di responsabilità verso la memoria: un'*opera viva* da mantenere tale. La fragilità e la deteriorabilità di questi elementi richiama la delicatezza della vita esposta alle intemperie e ai pericoli del viaggio. Inoltre, si vuole mettere in questione la nozione di memoriale come oggetto statico e imperituro, da celebrare una tantum nelle periodiche ricorrenze formali. Il primo elemento, senza il quale sarebbe impossibile iniziare la sequenza spaziale monumentale, vuole esprimere nelle sue fasi di vita (compreso il suo decadimento), lo stato di salute e con esso quello di consapevolezza e di memoria dell'uomo per l'evento da ricordare.
Il dispositivo si compone di un guscio aereo sorretto da tre esili pali lignei inclinati, a comunicare la precarietà della condizione migratoria. I materiali organici e tessili che compongono il guscio fanno sì che la luce del sole possa filtrare attraverso la copertura. La forma di questo "velario", la cui giacitura indica la direzione del percorso nel sistema paesaggistico, rimanda in maniera astratta sia al mondo nautico, richiamando gli scafi ribaltati del "cimitero delle barche" presente sull'isola e le vele delle navi deformate dai venti, ma anche ad una forma primigenia di *guscio* inteso come "casa", "involucro". Nei molluschi, diffusissimi in diverse specie nel Mediterraneo, il guscio abitato non rappresenta solo uno strumento di riparo, ma concorre a quella dualità nella quale, anche in questo caso, l'animale esiste nel mondo: composto sia da parti vive che morte, per metà sostanza organica molle e per metà dura materia inerte.
Questo primo elemento, collocato in uno dei punti più alti dell'isola (107 m sul livello del mare circa) ed in cima al vallone di Cala Pulcino (il più prominente della costa sud), costituisce il punto apicale del lento siste-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1010



Fig. 22
Eduardo Chillida, Plastico Mount Tindaya, Fuerteventura (Spagna) 1995.

ma di discesa verso lo *scavo*. La struttura è la prima metafora – rifugio, che accoglie ma presuppone l'atto dell'*uscire* – del migrante che lascia il proprio riparo-guscio, seppur precario, ed espone il proprio corpo (come parte molle), alle intemperie e alle incertezze dell'esodo. Parallelamente, il visitatore, al riparo dal sole nel polveroso paesaggio lampedusano, può iniziare a riconoscere i primi pali del *percorso*, che connette i due poli del memoriale, indicati per forma dal fragile ricovero.

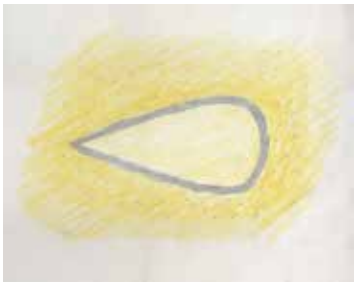
Percorso

Uscito dal guscio, inizia dunque la "migrazione" del visitatore. Un sistema di elementi puntuali disseminati nel paesaggio aiuta nell'orientamento: una sequenza di pali cilindrici verticali, realizzati in alluminio spazzolato, indica il percorso riflettendo i colori e le forme del paesaggio in maniera approssimativa e offuscata.

Sul territorio lampedusano, privato della maggior parte dei suoi alberi, le aste costituiscono un sistema di riferimento a scala paesaggistica. Gli elementi snelli e isolati riflettono in maniera opaca il territorio, ponendosi in una relazione di mimesi e dissomiglianza allo stesso tempo, così da rendere il cammino un'esperienza, allo stesso tempo, ordinata e straniante: «Soltanto ciò che all'inizio fu capace di dissimularsi può apparire» (Didi-Huberman G. 2011).

Il complesso di pali rappresenta per il fruitore ciò che gli astri significano per i naviganti che fin dai tempi più remoti hanno solcato il Mediterraneo: un immutabile e astratto sistema di orientamento, tuttavia non facilmente percepibile.

Le aste vengono collocate per essere individuate a poco a poco, percorrendo il vallone che dalla parte alta dell'isola conduce alla spiaggia dei Conigli: un percorso di discesa costante che man mano rivela l'ultima componente del memoriale, lo *scavo*.





Figg. 23-24
Planimetria dello Scavo - Opera Morta: grafite su carta; Planivolumetrico del Guscio - Opera viva: grafite su carta.

Scavo – opera morta

Il percorso sfrutta le circonvoluzioni del vallone naturale per svelare al visitatore solo parzialmente l'ultimo elemento del memoriale. Questo si presenta come una duplice secca incisione nel terreno dell'isola dei Conigli. L'affioramento roccioso è anch'esso un luogo significativo per la rappresentazione del dramma migratorio: nelle vicinanze di questo piccolo scoglio, il 3 ottobre del 2013 è avvenuto uno dei peggiori naufragi migratori nel Mediterraneo, nel quale persero la vita almeno 368 persone e si registrarono 20 dispersi.

In questo luogo il memoriale si configura come un elemento scavato nella roccia, raggiungibile solo percorrendo il breve tratto di mare che separa la piccola isola da Lampedusa. La forma lanceolata del velario–guscio viene ribaltata per assumere le sembianze di un grande oggetto lapideo incastrato nella terra e appoggiato in un solo punto. L'oggetto si rende visitabile attraverso il vuoto che lo contiene e resta accessibile da una sola rampa posta sulla longitudine nel baricentro dell'elemento scultoreo.

La mole sommersa della massa monumentale è percepibile solo entrando nel suo ventre cavo. Lo spazio, in penombra e bagnato da una costante luce radente, è caratterizzato dalla forte matericità della pietra di cui è composto. L'ultimo atto del memoriale è un dispositivo spaziale ipogeo in cui la pesantezza e l'immobilità della pietra formano geometricamente e allegoricamente un'*opera morta*, percepibile solo dal su esterno, fuori dall'acqua, sbozzata per sottrazione dal terreno stesso.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1010

Fig. 25
Viste prospettiche della sequenza del percorso: tecnica mista.

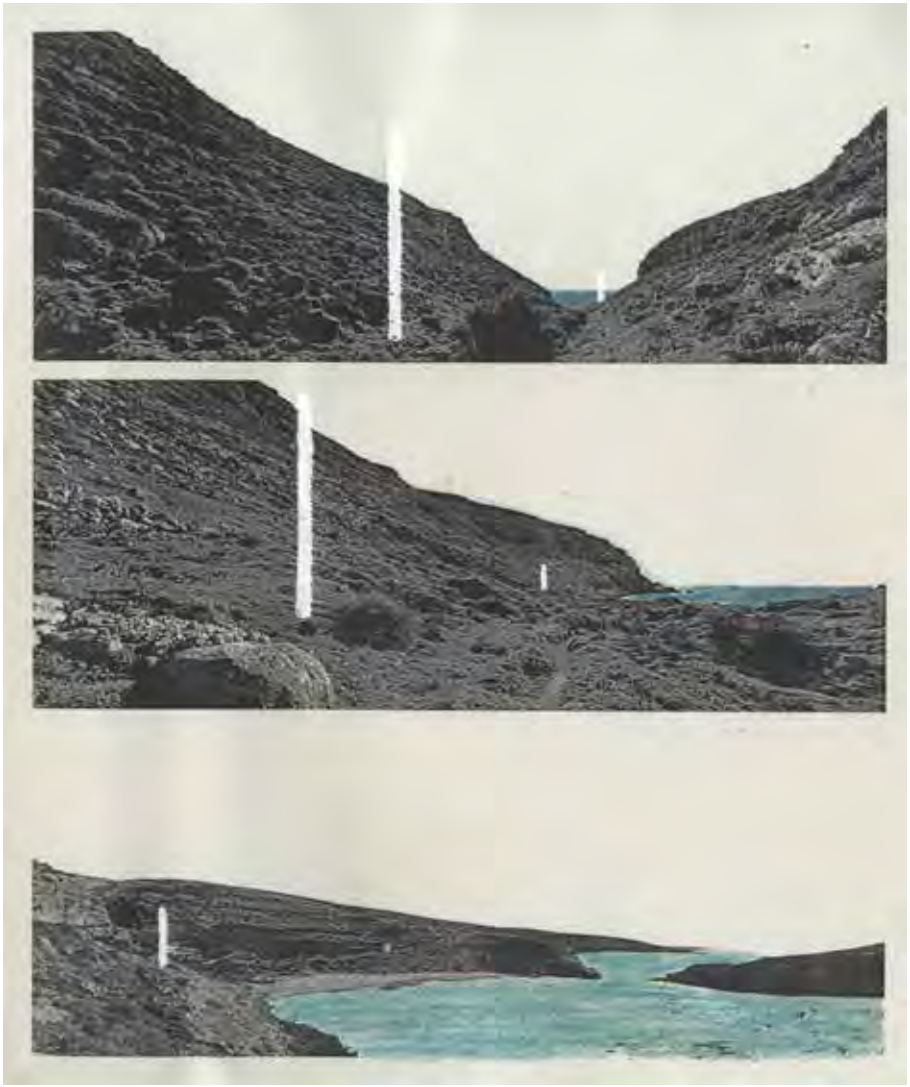


Fig. 26
Vista prospettica del percorso e dello Scavo: tecnica mista.



DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1010

Note

[1] ANSA "*Nuova ondata di sbarchi a Lampedusa, verso quota 100mila migranti da inizio anno"* Notizia di agenzia del 05/08/2023 https://www.ansa.it/sito/notizie/cronaca/2023/08/04/nuova-ondata-di-migranti-a-lampedusa-verso-quota-100mila. [visitato il 07/08/2023]

Bibliografia

BACHELARD G. (1975) [1957] – *La poetica dello spazio*. Edizioni Dedalo, Bari.

BÖHME G. (2010) [2001] – *Atmosfere, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*. Christian Marinotti Edizioni, Milano.

DIDEROT D. (2020) [1757] – "Il figlio naturale". In Id., Binni L. (eds.), *Teatro*. Garzanti, Milano.

DIDI-HUBERMAN G. (2011) – *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*. Bollati Boringhieri, Torino.

FOCILLON H. (2002) – *Vita delle forme*. Einaudi, Milano.

MARTÌ ARÌS C. (1999) [2002] – *Silenzi eloquenti*. Christian Marinotti Edizioni, Milano.

SERRA R. (1994) – *Writings and interview*. Chicago University Press.

VENEZIA F. (1988) – *Torre d'Ombre o l'architettura delle apparenze reali*. Arsenale Editrice, Venezia.

VIRILIO P. (2009) [1975] – *Bunker archeology.* Princeton architectural press, New York.

Cecilia Rosa è architetto e dottoranda presso l'Università degli Studi Roma Tre nel Dottorato di ricerca "Architettura città e paesaggio" (XXXVIII ciclo). Nel 2016 si laurea con lode in Architettura presso il Politecnico di Milano, titolo della tesi *Le forme dell'ascolto - Proposta di riuso per il convento di Monchique a Porto* (tesi di laurea candidata per il Premio Neolaureati dell'Ordine degli Architetti di Milano e progetto selezionato per Young Talent Architecture Award 2016). Nel 2019 consegue un Master di II livello presso lo IUAV di Venezia in "Architettura digitale". Dal 2016 ha collaborato con lo studio STARTT seguendo progetti a diverse scale e dal 2019 è assistente alla docenza presso il Dipartimento di Architettura all'Università degli Studi "Roma Tre". Dal 2021 scrive per il "Giornale dell'Architettura".

Edoardo Marchese è architetto e dottore di ricerca in "Architettura. Teorie e progetto" presso Università degli studi La Sapienza. Durante la formazione ha studiato per un biennio presso la TU Munich e la ETSAB di Barcellona. Laureato con lode nel 2018 con relatore F. Lambertucci, R. Flores e E. Prats, si dottora con lode nel 2022 con la tesi "La dimensione eloquente dello spazio. Traiettorie italiane di architettura ed arte 1946 -1971" tutor F. Lambertucci. Attualmente è professore a contratto del corso Atelier of Temporary Design laurea magistrale DBE presso l'Università Federico II di Napoli. La sua ricerca si concentra sullo studio dell'architettura degli interni, monumenti e allestimenti in Italia e Spagna.

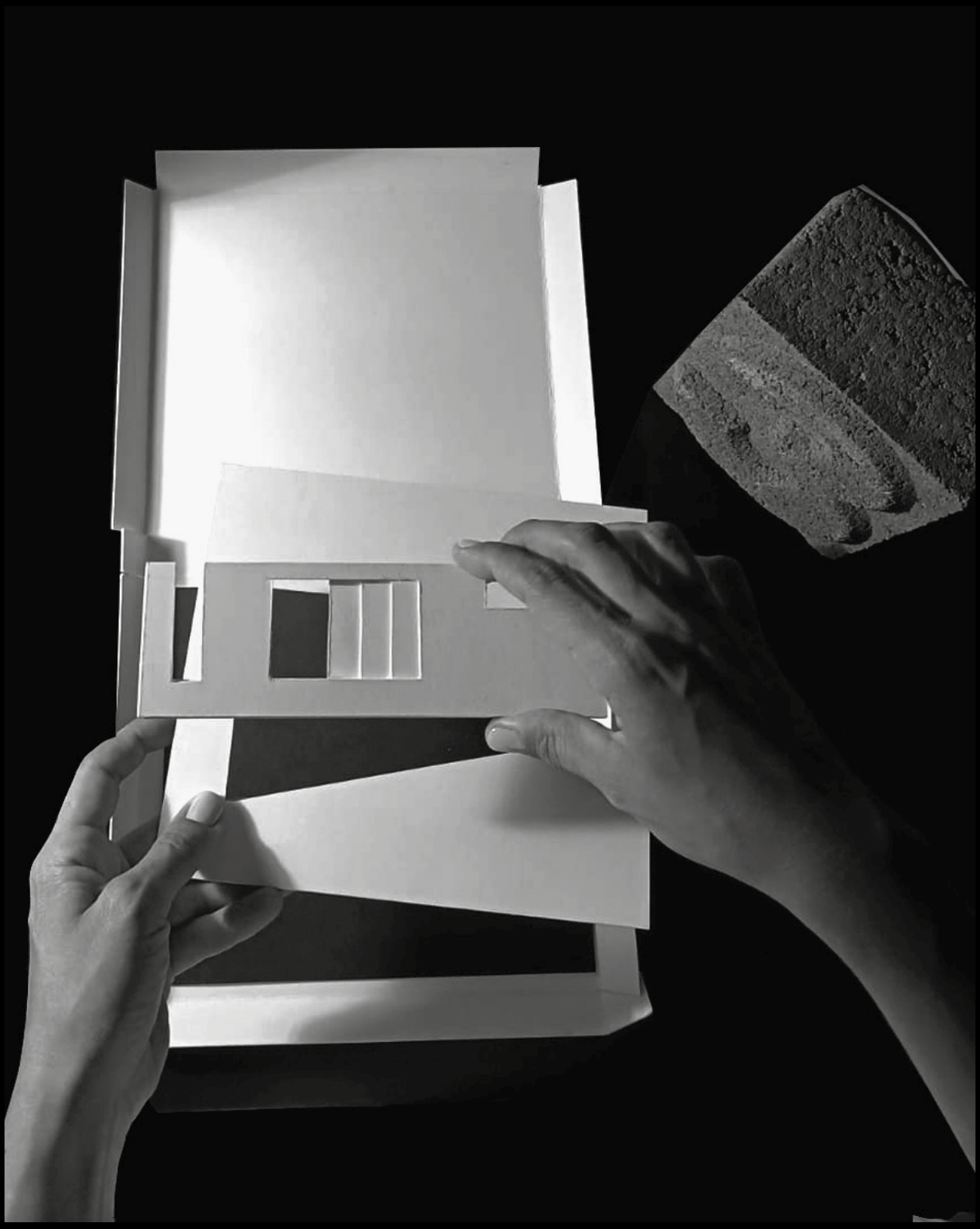
Lorenzo Di Stefano è architetto e dottore di ricerca in "Progettazione architettonica" presso il dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi Roma Tre. Si laurea con lode nel 2017 con relatori la Prof.ssa A. Metta e il Prof. V. Palmieri, si dottora nel 2023 con la tesi "Sovrascrivere la città contemporanea, la relazione tra strutture spaziali e oggetti architettonici come strategie progettuale" con tutor Prof. M. Burrascano e prof. G. Caudo. Dal 2018 ha svolto attività di supporto alla didattica presso il Dipartimento di Architettura all'Università degli Studi Roma Tre. Nel 2018 è stato assistente di studio dell'artista Alessandro Piangiamore, nel biennio 2020-21 è stato consulente dell'Associazione Teatro di Roma.

Alberto Montorfano è artista e scultore. Dopo il diploma al liceo artistico ha frequentato NABA e l'Accademia di Brera e si è diplomato nel 2009. Alla ricerca artistica affianca la docenza di Tecniche Grafiche e Pittoriche al liceo artistico e di Tecniche dell'Incisione in NABA. Finalista del premio Michetti 2021, tra le ultime sue esposizioni si segnalano: Saziotraccia (Museo Hendrik Christian Andersen, Roma, dicembre 2022-2023, a cura di Collettivo LUISS Master of Art XII); Arteam Cup 2022 [finalista] (Palazzo del Commissario, Fortezza del Priamar, Savona, 2022 - 2023; La fonte dell'opera (Roma Consorzio La Giacinta, 2022, a cura di D. Silvioli) Niente torna [solo show]; (Rehearsal, Milano, 2022); Materia Nova Roma: ultime generazioni a confronto (Galleria d'arte moderna di Roma Capitale, 2021-2022, a cura di M. Mininni); Terranuotare [solo show] (Roma, Fondazione De Gasperi, 2015).

Motto OLTREMARE 35°30'01.7"N 12°36’19.4” E

Progetto architettonico Annalucia D’Erchia

Scultore Giorgio Milani



DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1012

Annalucia D'Erchia, Giorgio Milani (Scultore)

Oltremare 35°30'01.7"N 12°36'19.4"E. Un monumento-memoriale nel Mediterraneo

Abstract
La possibilità di interpretare il tema del monumento/memoriale nel Mediterraneo immaginandolo come un luogo collettivo, una nuova piazza, centro di vita, di incontro, di accoglienza e di dialogo per la città di Lampedusa ha condotto le scelte e il lavoro condiviso che si presenta. Come un fregio ininterrotto, una successione di segni grafici e lettere – negli alfabeti e nelle lingue che abitano il nostro mare – si rincorre, riordinandosi in parole, e poi in frasi, periodi e storie, lungo un basso podio, bucato. Un'alta seduta, che si adagia su un foglio d'acqua che, interrogandosi sulla misura dello spazio del belvedere cerca relazioni con la città, riconoscendone legami e assecondandone le regole, immaginando, una stanza senza tetto, sulla terra ferma, sicura ma protesa verso il mare.

Parole Chiave
Lampedusa — Piazza — Memoriale

È suggerito dallo stesso etimo delle parole monumento/memoriale il confine entro cui la riflessione, tanto nella speculazione teorica quanto nella verifica del progetto, si sviluppa riferendosi, senza ambiguità, al tema più generale della memoria.
Monumento, da *mònere*, far sapere, «riguarda tutto ciò che serve a ricordare qualche grande avvenimento o illustre personaggio, detto specialmente di edifici»[1]; Memoriale, da *memorialem*, che riguarda la memoria, a cui spesso è sottinteso librum o il suo diminutivo libellum, si riferisce a uno scritto o nota esplicativa e circostanziata a corredo di una qualche istanza[2].
Non è certamente questo il contesto per rintracciare, tra gli esercizi svolti riferiti al tema del monumento/memoriale – che ci restituiscono la storia dell'architettura e la storia dell'arte – i profili di quella stretta relazione che, al di fuori di qualsiasi forzatura, esiste tra la forma e il pensiero che la costruisce, tra la costruzione e la società che interpreta, tra l'architettura e i valori che sceglie di tradurre per fare memoria[3]. Tuttavia, l'atto del ricordare che è sotteso a entrambi i termini, da sempre, si è affidato a segni e simboli, parole e rappresentazioni, che in un felice ed equilibrato discorso tra architettura e arte è capace di rendere visibile e concreto alla collettività qualcosa che non lo è più, ed è abile nel dare forma ad un qualcosa che non solo lega il presente al passato, ma diventa un luogo in cui il pensiero di un fatto accaduto possa riverberare, tanto nell'oggi, quanto nel domani.
È con questa disposizione d'animo che abbiamo iniziato a interrogarci sul significato che il tema del monumento/memoriale possiede nella nostra contemporaneità, e a ragionare sul modo in cui la memoria di quel viaggio interrotto a poche miglia dalle coste di Lampedusa il 3 ottobre di ormai 10 anni fa possa essere declinato attraverso il dialogo fitto tra l'arte e l'archi-

Fig. 1
Nella pagina precedente: Oltremare 35°30'0.7''N 12°36'19.4''E; Modello scala 1:200.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1012



Fig. 2
Oltremare 35°30'0.7''N 12°36'19.4''E;
Bozzetto di progetto.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1012



Fig. 3
Inquadramento generale.

tettura. Con la severa consapevolezza che la memoria che abbiamo scelto di interpretare non si sarebbe esaurita in quella tragedia, ma sarebbe stata eco di tutti i viaggi di numerose vite che non hanno mai avuto la fortuna di toccare *un'altra riva* e testimone di tutti i viaggi di cui il Mediterraneo, da sempre, per diverse ragioni e con diversi esiti, è stato cornice di vicende e continua ad esserlo[4]. Alle volte benevolo e disponibile ad accompagnare chi ce la fa a raggiungere ciò che c'è oltremare.

Per questa ragione abbiamo scelto di non dimenticare queste tragedie che si consumano nel mare attraverso la vivacità della speranza e della vita che anima il *Percorso della pace* che, inaugurato a Lampedusa nel 2021 nell'ambito di *Snapshots from the borders* inanella, ad oggi, 12 luoghi simbolo dell'isola – dalla *Porta d'Europa* di Mimmo Paladino *all'Obelisco Cassodoro* di Arnaldo Pomodoro e di immaginare un luogo collettivo, una nuova piazza, centro di vita, di incontro, di accoglienza, di dialogo per la città di Lampedusa.

È una *tredicesima stazione*, laica, che trova nel riferimento evangelico la sua forza evocativa. Liberata dal significato cattolico conserva la sacralità del gesto della deposizione. Il corpo, che forzatamente si sposta, vive il distacco dalla propria terra e spera nell'accoglienza di un nuovo abbraccio, attraversa il Mediterraneo e raggiunge una riva, uno sbarco che di una vita intera è solo un momento.

A conclusione dell'asse di via Roma, strada principale di Lampedusa che si sviluppa ad una quota più alta verso il molo Favaloro – luogo artificiale che pacifica l'acqua del Porto Nuovo della città, lì dove vengono radunati i migranti appena sbarcati – si protende un podio basso, in pietra, appoggiato a una sottile lastra d'acqua.

Un podio basso come un'alta seduta disegna, nel più vasto e informe *belvedere*,

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1012

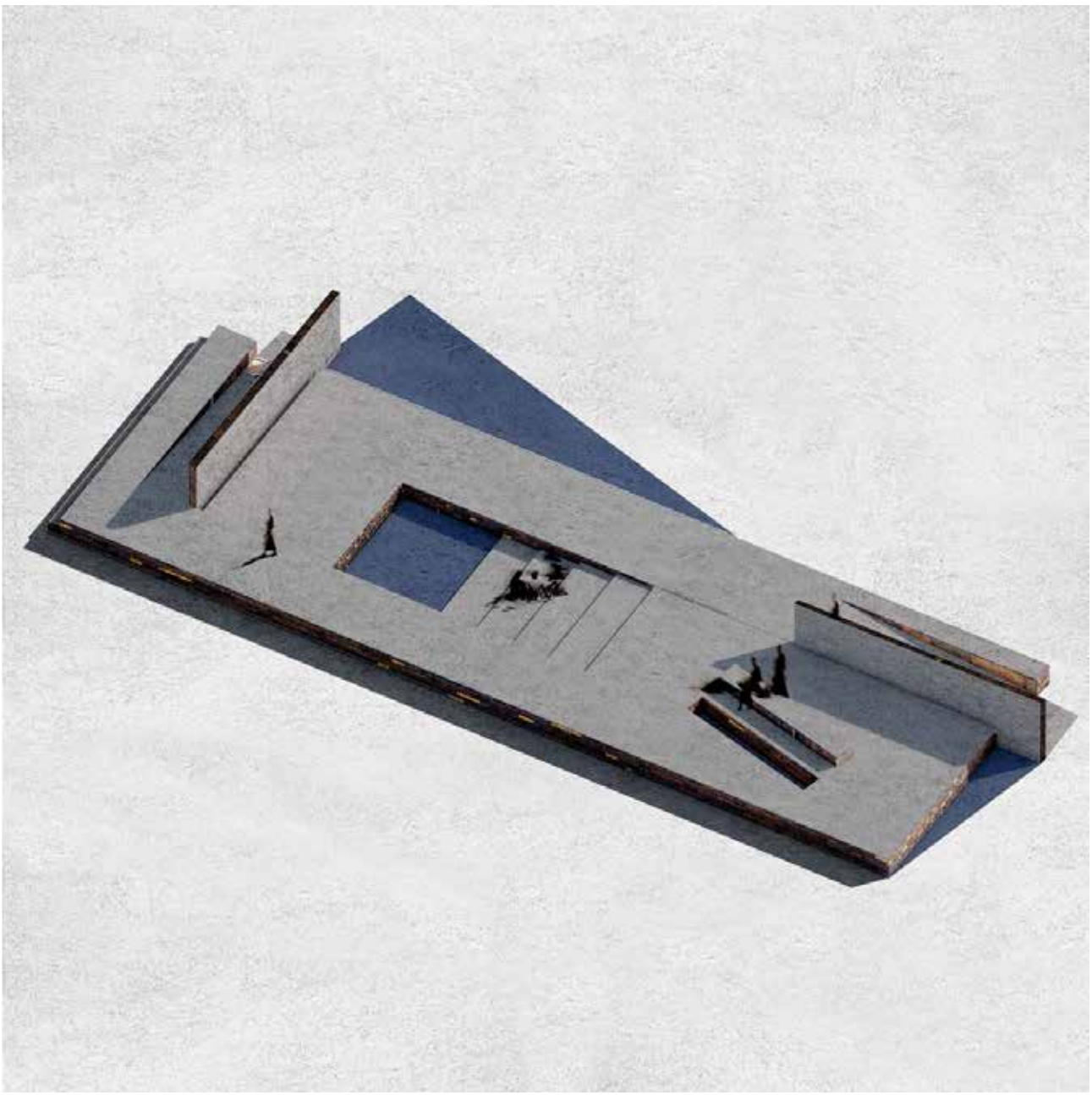


Fig. 4
Assonometria di progetto.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1012

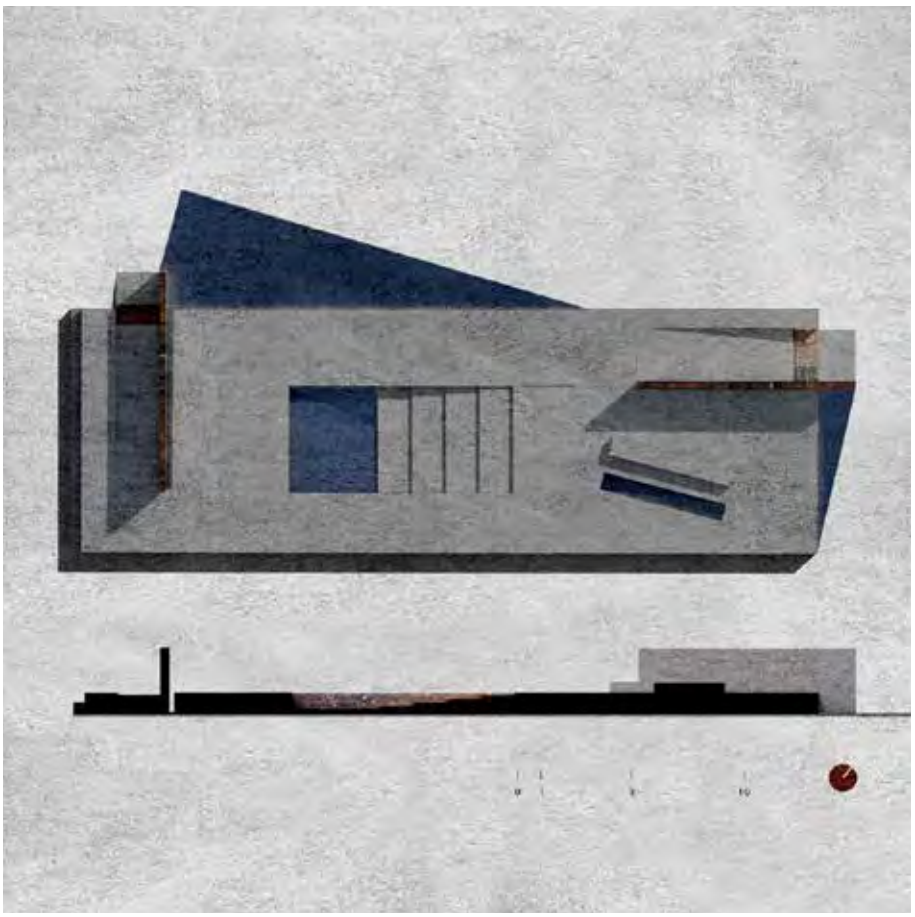


Fig. 5
Planivolumetrico e sezione longitudinale.

un'ampia zattera in continuità con la città costruita, confermando la sua direzione. Una superficie piana che si buca degradando in una piccola arena che si fa disponibile a ospitare gli eventi della città, o precipita in una lunga e stretta incisione a terra che, per sottrazione, diventa anch'essa una seduta. Una superficie solida che sebbene bucata galleggia ancora su quel foglio d'acqua che, ruotando, si pone parallelo all'abbraccio del porto.
Un podio basso che si fa abitare. Esiste in quanto accoglie chi lo attraversa, chi sceglie di fermarsi, chi decide di riunirsi ritrovandosi, quasi senza volerlo, a fare memoria. La quota del podio si conquista attraverso rampe definite, o celate, da altrettante lame, superfici verticali punteggiate da simboli grafici e segni che evocano una innumerevole combinazione di parole in potenza. La parola, già nella genetica di *memoriale*, si scompone nelle sue parti elementari e abita questi elementi verticali che, arredano come una stanza senza tetto questo spazio sicuro a terra, proteso verso il mare, e ne definiscono la misura. Sono superfici liquide, impreziosite nella loro sezione, che si alzano così come fanno le onde, e alimentano il Mare Nostrum[5], sul quale si posa il podio.
Un podio basso come un contemporaneo *Piano ad uso collettivo* che possiede il sapore, conosce e condivide il lavoro di Giò Pomodoro che, dal 1977, ordina una porzione triangolare del tessuto urbano della cittadina sarda di Ales[6] attraverso uno spazio dedicato allo svolgimento della vita dell'uomo, lì dove una memoria collettiva può essere costruita; il monumento a memoria di Antonio Gramsci, nell'interpretazione di Giò Pomodoro, così come in quella di Gino Valle a Udine – a commemorare la resistenza e la deportazione – e di Aldo Rossi – sia a Milano, per il monumento a Sandro Pertini, sia a Segrate, in memoria dei Partigiani – diventa occasione per immaginare e costruire uno spazio da attraversare e da vivere,

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1012

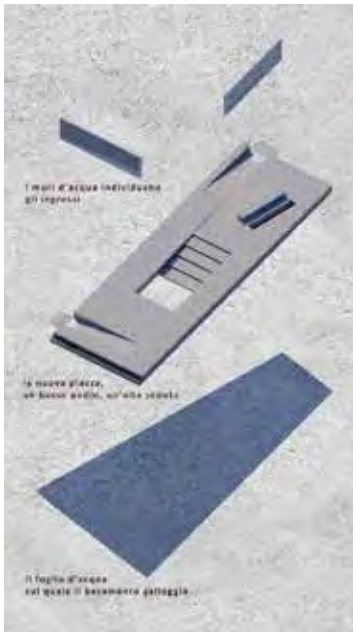


Fig. 6
Gli elementi che compongono la piazza.

«non solo per conservarne la memoria, ma trasformare i lutti in opere per l'uomo» (Rizzi, 2014), concepito «come una tranquilla piazza […], un luogo per incontrarsi […]» (Rossi, 1988).
Le lettere e i segni che si agitano tra le onde e si sparpagliano nello scorrere costante dell'acqua, a mano a mano, si radunano raggiungendo la sezione del basamento. Lungo il suo perimetro, infatti, come un fregio ininterrotto – circa 80 metri lineari – i segni iniziano a rincorrersi con ordine, ricomponendosi in parole, e nelle parole in frasi, e nelle frasi in racconti.
«Che cos'è il Mediterraneo?» si legge giungendo alla nuova piazza sia da via Roma sia dal percorso trasversale che la collega a un altro spazio pubblico, un parco giochi per bambini nel quale si colloca *Insieme* dello scultore Lucio Olivieri. «Mille cose insieme». Prosegue la lettura e il passo, quel movimento degli occhi e, con gli occhi, dei corpi nello spazio che prima dell'intervento proposto era senza misura e definizione e adesso individua, come fosse un atrio, l'ingresso all'edificio che ospita il Museo archeologico delle Isole Pelagie e il Museo della fiducia e del dialogo del Mediterraneo. «Non un paesaggio, ma innumerevoli paesaggi». Il testo corre, trapassa la lama umida, le lettere ricadono al suolo, incontrano la superficie inclinata della rampa, la assecondano per ritornare sezione.

«Non un mare, ma un susseguirsi di mari. Non una civiltà, ma una serie di civiltà accatastate le une sulle altre. Viaggiare nel Mediterraneo significa incontrare il mondo romano in Libano, la preistoria in Sardegna, le città greche in Sicilia, la presenza araba in Spagna, l'Islam turco in Iugoslavia. Significa sprofondare nell'abisso dei secoli […]».

La complessità culturale che ha animato da sempre il Mediterraneo, e che qui è custodita nell'edificio antistante diventa, ad esso, quasi un invito scritto, una didascalia. «Significa incontrare realtà antichissime ancora vive a fianco dell'ultramoderno […]». Una sosta, una lunga seduta ricavata nel basamento si affaccia sul porto e oltre la città costruita si sporge verso il mare aperto.

«Significa immergersi nell'arcaismo dei mondi insulari e nello stesso tempo stupire di fronte all'estrema giovinezza di città molto antiche aperte a tutti i venti della cultura e del profitto e che da secoli sorvegliano e consumano il mare» (Braudel 1987, pp. 7-9).

Si è nuovamente al punto di partenza, pronti a salire sulla zattera, o approdare a Lampedusa.
Che cos'è il Mediterraneo? What is the Mediterranean?, e ancora *Qu'est-ce que la Méditerranée?*, *¿Qué es el Mediterráneo?*, *Τι είναι η Μεσόγειος;* ما هو البحر المتوسط؟ . La domanda con la quale si apre la lunga riflessione di Fernand Braudel scelta per raccontare il contesto, un mare che è il mezzo che separa ma allo stesso tempo il dispositivo che unisce, risuona in tutte le lingue che popolano il nostro mare, parlate ed ascoltate, dalla nostra lingua italiana, all'inglese di Malta, dal francese delle ex colonie in nord Africa dallo spagnolo della penisola iberica, al turco, al greco, fino a giungere all'arabo, lingue e abitudini che nei secoli, come Braudel sottolinea, hanno contribuito alla definizione della complessa sezione stratigrafica della cultura di questa porzione di mondo. Lettere latine, molto care al lavoro di Giorgio Milani, che le impiega nelle sue opere – composizioni di caratteri tipografici mobili o, come in questo caso sebbene con una variazione sul tema, tozzetti, masselli autobloccanti in cemento levigati sui quali sono impressi gli alfabeti – sono immaginate e disegnate dallo stesso artista per una serie di opere pubbliche, i *Poetari*, che abitano piazze e strade in tutto

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1012

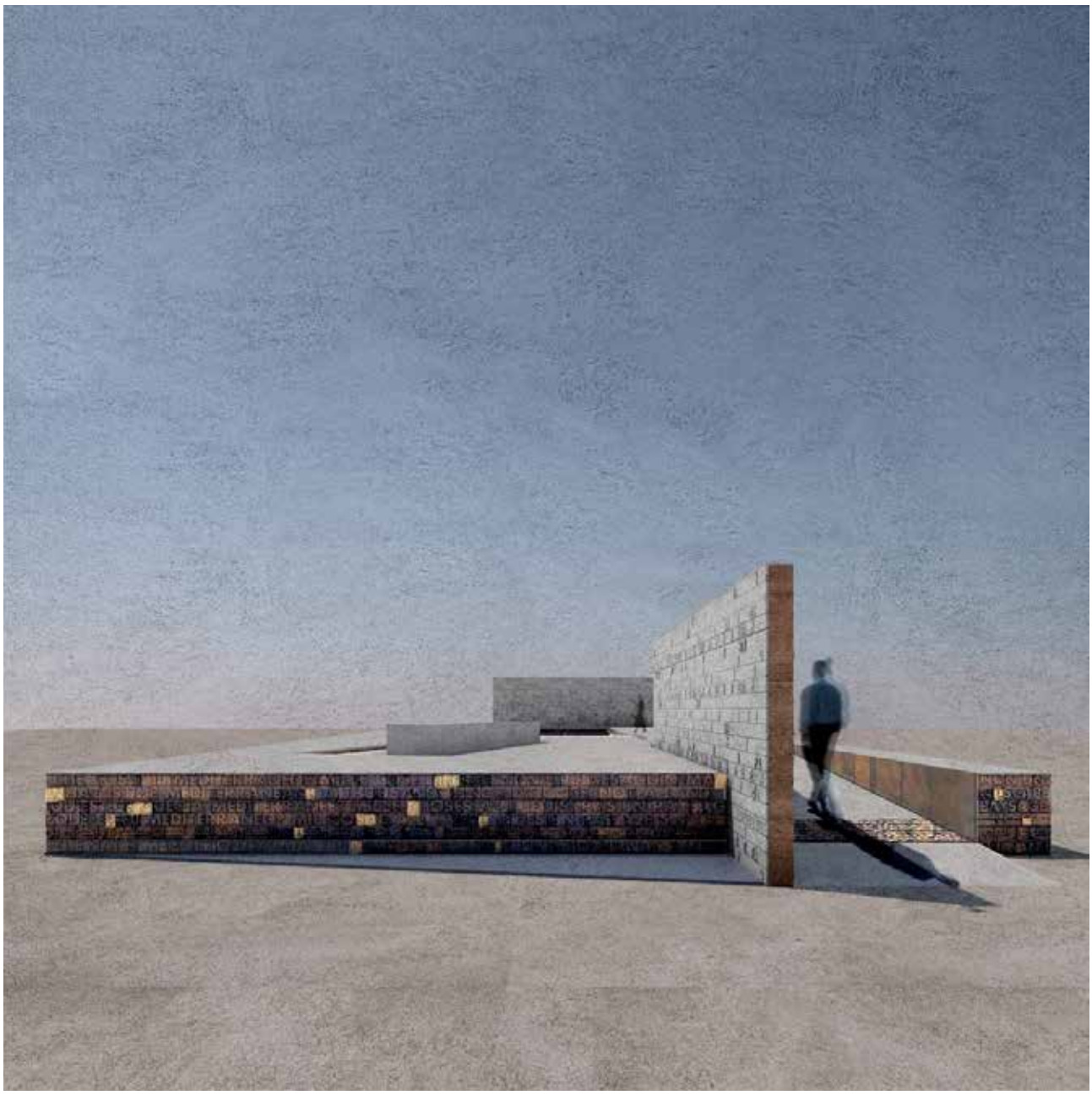


Fig. 7
Accesso al monumento dalla città.

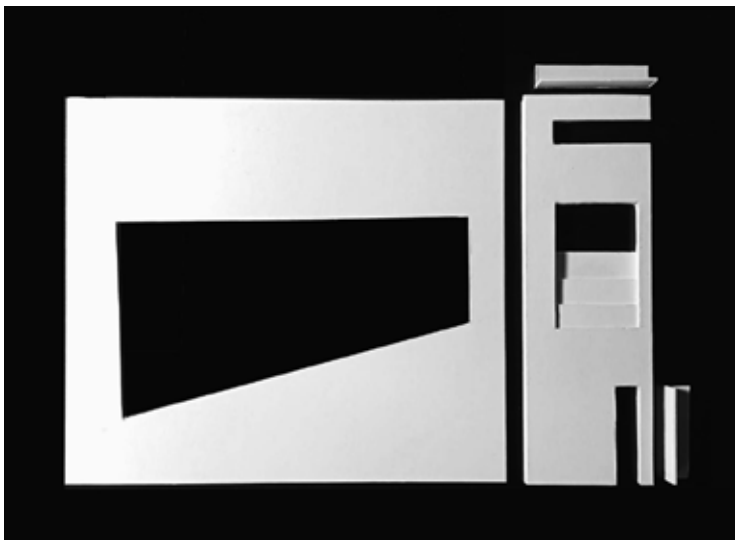
DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1012

Figg. 8-9
Viste dal piano della piazza.





DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1012





Figg. 10-11
Modello scala 1:200; tozzetto Giorgio Milani per Paver.

il mondo. Di altezza costante, 14 cm, i singoli masselli impiegati, variabili nella lunghezza, assecondano – come da disegno – lo spazio minimo occupato da ciascuna lettera, da ciascun segno di interpunzione, da ciascun intervallo tra una parola composta e la successiva, e si susseguono e accatastano fino a definire la misura, in altezza, della nuova piazza rialzata di 84 cm che geometricamente riprende allineamenti presenti e attraverso essi cerca un dialogo con la città che esiste.
A Lampedusa, i tasselli disegnati da Milani e prodotti da *Paver* si susseguono nella nuova piazza, qui resi preziosi da un foglio di bronzo che si modella sull'alfabeto allo stesso modo di una maschera sul volto di un defunto – da sinistra verso destra così come i caratteri dell'alfabeto greco disegnati *ad hoc*, assecondando lo stesso principio. Allo stesso modo i simboli che corrispondono ai suoni e significati del testo tradotto in lingua araba, invece, invitano ad un movimento opposto come la lingua richiede. L'incontro avviene nelle parole e nella fisicità delle persone che viceversa da destra, con gli occhi e con i copri, procedono verso sinistra.
La sezione è, dunque, il luogo del testo scritto e se l'esterno restituisce, nell'idealità, lo spazio del mare, l'interno è il luogo della vita degli uomini dei loro pensieri e delle loro azioni. «I viaggi sono i viaggiatori. Ciò che vediamo non è ciò che vediamo, ma quello che siamo» riflette Fernando Pessoa nel *Libro dell'Inquietudine* al quale si aggiunge una riflessione di Cesare Pavese raccolta nel *Mestiere di vivere*, ancora una volta sul viaggio, che ci sembrava adeguata come conclusione di questo percorso, una speranza, un darsi coraggio. «Quale mondo giaccia al di là | di questo mare non so, ma ogni mare | ha un'altra riva, e arriverò».
Alla breve successione di gradoni dell'arena si viene guidati dalle coordinate del Belvedere – 35°30'01.7"N 12°36'19.4"E – incastonate nel piano orizzontale della piazza. Numeri e lettere sono posti come si è soliti ammirarli nei più noti *Poetari* di Giorgio Milani, che, qui a Lampedusa, protesi verso il mare, guardano come sempre il cielo.



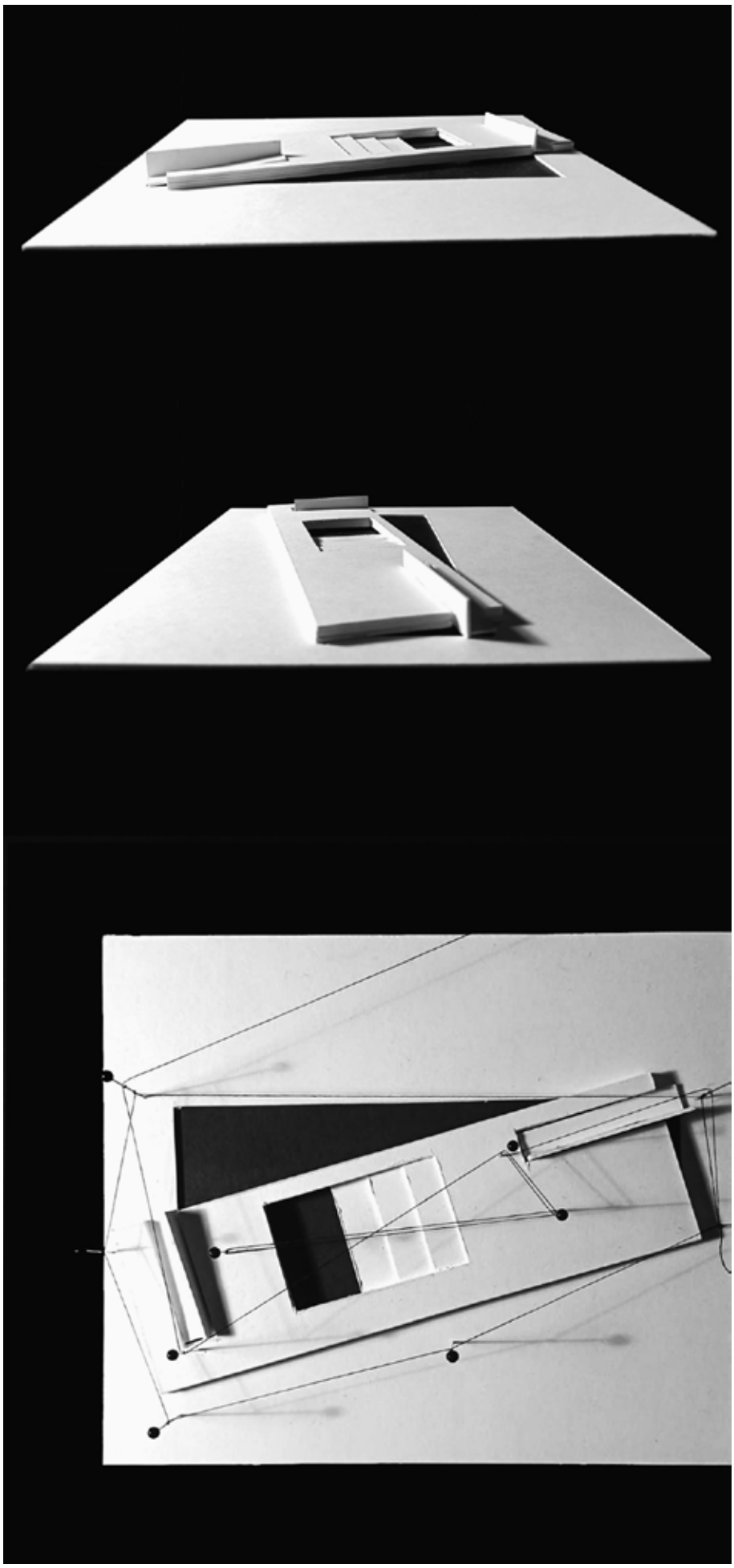
Fig. 12
Modello scala 1:200.

Note

[1] Monumento = lat. MONUMENTUM da MONERE ricordare, far sapere tutto ciò che serve a ricordare qualche grande avvenimento o illustre personaggio, detto specialmente di edifici; dal Dizionario Etimologico.
[2] Definizione tratta dal Dizionario Etimologico.
[3] Dagli obelischi alle colonne agli archi di trionfo, gli elementi dell'architettura eretti nelle

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1012

Figg. 13-14-15
Modello scala 1:200.



città hanno trasmesso – attraverso un racconto fatto di immagini – le gesta di imperatori ed eroi. In tempi più recenti – se si pensa al contesto italiano post-bellico – è il lutto a divenire oggetto di memoria, una perdita di massa, che ha bisogno di essere raccontata attraverso memoriali e sacrari nel paesaggio, spesso nei luoghi teatro di quelle tragedie. Piangere le vittime dei conflitti o celebrarle? Numerosi concorsi a cavallo tra la Grande Guerra e il Secondo conflitto Mondiale hanno visto architetti e artisti interpretare questo tema testimoniando, nel giro di pochi anni, l'evoluzione del rapporto tra forma e significati, forme alle volte strumentalizzate per diventate propaganda. Tema, quello del monumento/memoriale, ancora indagato dopo il Secondo conflitto Mondiale, per commemorare la lotta dei partigiani e condannare l'olocausto fino ai conflitti, agli attentati, ai nostri giorni.

[4] Mediterraneo come via di comunicazione e via di commerci è stato teatro di guerre e di viaggi. I naufragi più antichi spesso sono raccontati dall'archeologia, altre volte dalla letteratura. Mediterraneo che è cornice di storie dal viaggio di Odisseo alle battaglie narrate da Ariosto proprio a Lampedusa o le vicende di Prospero e Miranda messe in scena da Shakespeare.

[5] Nome con il quale i romani definivano il Mediterraneo e nome con il quale è stata battezzata l'operazione di salvataggio in mare, da parte della Marina Militare e dall'Aeronautica Militare dei migranti, che nei giorni successivi al 3 ottobre fino all'anno successivo, hanno cercato di attraversare il Canale di Sicilia dalle coste libiche verso l'Italia e verso Malta.

[6] La scultura ambientale in pietra calcarea voluta in occasione del quarantesimo anniversario dalla morte di Antonio Gramsci abita 500 mq nella città di Ales.

Bibliografia

BRAUDEL F. (1987) – *Il mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni.* Bompiani, Milano.

CAMARRONE D. (2014) – *Lampaduza*. Sellerio, Palermo.

CARRARO M. e SAVORRA M. (a cura di) (2014) – *Pietre Ignee cadute dal cielo. I monumenti della Grande Guerra*. Ateneo Veneto, Venezia.

CROSET P. (1989) – *Gino Valle, progetti e architettura*. Electa, Milano.

ENIA D. (2017) – *Appunti per un naufragio.* Sellerio, Palermo.

FERLENGA A. (a cura di) (1999) – *Aldo Rossi. Tutte le opere.* Electa, Milano.

PONTIGGIA E., GALBIATI M. e GAZZOLA E. (2021). *Giorgio Milani. La scrittura come enigma* (Catalogo della mostra: Piacenza, 25 ottobre 2020 - 6 gennaio 2021 - ex Chiesa di Sant'Agostino). Gli Ori, Pistoia.

PESSOA F. (1986) – *Il libro dell'inquietudine*. Feltrinelli, Milano.

PAVESE C. (1952*)* – *Il mestiere di vivere*. Einaudi Torino.

POMODORO G. (1977) – *Piano d'uso collettivo a Gramsci - Ales 1977*. (Mostra organizzata dal Comune di Venezia). Marsilio, Venezia.

SANSÒ C. (a cura di) (2018) – *Renato Rizzi, Lampedusa. La Cattedrale di Solomon*. Clean Edizioni, Napoli.

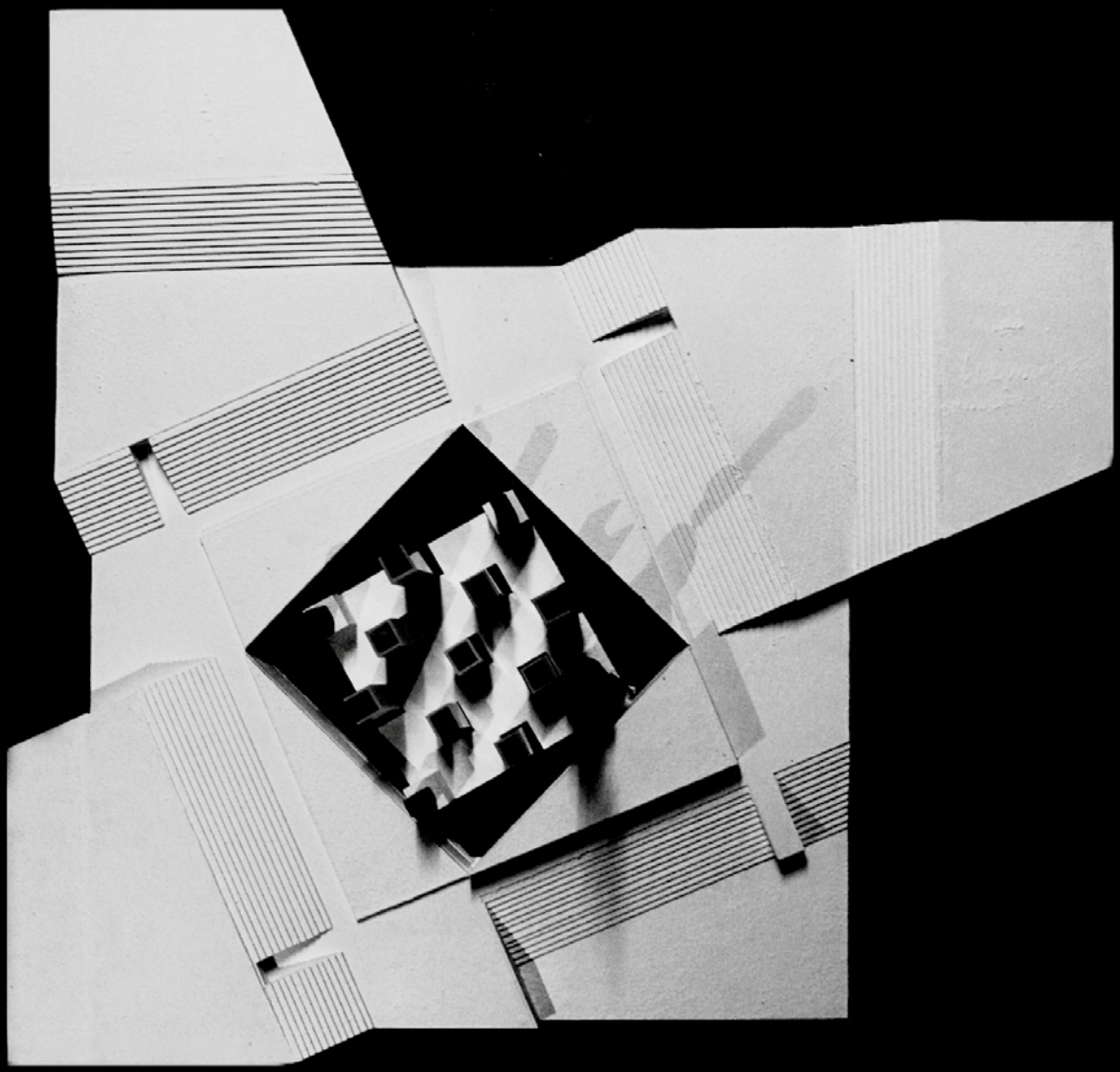
Annalucia D'Erchia (Taranto, 1989) architetto, dottoranda in Patrimoni archeologici, storici e architettonici del Mediterraneo presso l'Università degli Studi di Bari e Dottore di Ricerca in Architettura Ingegneria delle costruzioni e ambiente costruito, s.d. Composizione architettonica al Politecnico di Milano. Tema caro è la relazione tra l'antico e il nuovo, l'archeologia e il progetto di architettura. Svolge attività di supporto alla didattica nei laboratori di progettazione della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano.

Giorgio Milani (Piacenza, 1946) artista. La sua ricerca artistica da sempre ha indagato l'alfabeto e la scrittura diventando noto per i suoi cosiddetti *Poetari*, assemblaggi di caratteri tipografici in legno, che ha sviluppato a partire dalla seconda metà degli anni '60 e che espone a Milano per la prima volta nel 1997 nella mostra *Poetari di fine Gutenberg*, organizzata dalla Fondazione Stelline. Da allora è presente in contesti nazionali e internazionali in numerose esposizioni collettive e personali.

Motto Ispirazioni mediterranee

Progetto architettonico Nicola Campanile
Oreste Lubrano

Scultore Sergio Portela



FAM

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1006

Nicola Campanile, Oreste Lubrano, Sergio Portela (Scultore)

Ispirazioni mediterranee[1].
Proposta per un monumento-memoriale nel Mediterraneo.

Abstract
A partire da una riflessione sul significato dell'essere "migrante", la proposta di un monumento in memoria della strage dei 368 migranti avvenuta in prossimità delle coste di Lampedusa il 3 ottobre 2013, si ri-significa nell'idea più generale di un monumento alla ragione umana, e quindi all'uomo in sé, indistinto per razza o provenienza. Il monumento è quindi pensato anzitutto per rivelarsi in quanto opera umana il cui fine è accogliere e celebrare l'uomo. In questo senso, riprendendo un tema caro all'architettura dell'Illuminismo, la proposta si configura in prima istanza come una possibile risposta in termini formali al tema del *monumento architettonico-figurativo*. A partire da un'informe massa originaria, la figura del monumento si disvela mediante un procedimento di sbozzatura tipico dell'arte scultorea, "levando" – per usare le parole di Michelangelo – il superfluo di modo da liberare dal blocco intonso e monolitico una forma già esistente in potenza, portatrice della ratio umana che l'ha prodotta.

Parole Chiave
Scavo — Estrusione — Teatroide

Introduzione

Il tema legato alla migrazione, seppure centrale all'interno dell'agenda geopolitica globale, arriva spesso ad assumere il carattere di un dramma, percepito con dolore da ogni cittadino della nostra comunità. Il Mediterraneo – che per la sua collocazione geografica ha da sempre rappresentato il crocevia di culture millenarie motivate dalla fondazione, esplorazione, o conoscenza delle *poleis* sulle sue sponde – nel contemporaneo è divenuto, suo malgrado, teatro di frequenti sbarchi e drammatici naufragi, luogo di disperazione e tragedie collettive, alimentando altresì disuguaglianze sociali e divergenze politiche e culturali su scala mondiale.

L'ambiguità di fondo, a parere di chi scrive, consiste nel considerare fin troppo spesso il fenomeno migratorio solamente in riferimento alle problematiche contingenti da esso suscitate. In verità, la migrazione è da intendersi anzitutto come elemento determinante tanto per l'essenza del paesaggio europeo in quanto "Arcipelago" (Cacciari 1997) – grembo di tutti i nostri *kósmoi*, di tutti i nostri mondi e le nostre forme – quanto per la costituzione genetica dell'uomo che abita e viaggia per le rotte di questo Arcipelago. Si pensi solamente, come recenti studi affermano (Bortolini et al., 2021), al fatto che il patrimonio genetico degli europei contemporanei sia stato plasmato anche dalle migrazioni di popoli che hanno attraversato il continente durante la preistoria. L'uomo è quindi anzitutto migrante, costantemente in viaggio e, come Ulisse, curioso del molteplice e indagatore del *logos* che accomuna i molti.

Le scelte compositive che sottendono la forma del monumento sono, quindi, interamente derivate dalla convinzione che l'essenza dell'opera umana, tra cui naturalmente rientra l'architettura, sia anzitutto espressione del

Fig. 1
Nella pagina precedente: L'azione congiunta dello scavo e dell'estrusione rivela la pianta del monumento, una costruzione iterata del teorema di Pitagora. Fotografia zenitale del modello.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1006



Fig. 2
La collocazione del monumento di fronte alla costa dell'isola di Lampedusa.

principio dell'autonomia della ragione (Rossi, 1958), la cui traduzione in campo architettonico si manifesta nell'applicazione di un metodo razionale nella creazione architettonica e all'affermazione della capacità di trasmettere, attraverso tale metodo, un certo insegnamento.
Da questo punto di vista, la particolare tematica di un monumento in memoria della strage dei 368 migranti avvenuta in prossimità delle coste di Lampedusa il 3 ottobre 2013, si ri-significa nell'idea più generale di un monumento alla ragione umana, e quindi all'uomo in sé, indistinto per razza o provenienza. Il monumento è quindi pensato anzitutto per rivelarsi in quanto distinta opera umana il cui fine è accogliere e celebrare l'uomo.
In questo senso, riprendendo un tema caro all'architettura dell'Illuminismo ed esposto approfonditamente nell'opera di Hans Sedlmayr (1948) – seppure con lo spirito reazionario della *Kulturkritik* tedesca di cui lo storico austriaco è autorevole esponente –, la proposta si configura in prima istanza come una possibile risposta in termini formali al tema del *monumento architettonico-figurativo*.

Hestia-Hermes: l'ideazione del monumento

Il senso originario del termine "monumento" rimanda alla memoria-testimonianza, la radice latina di *monumèntum* deriva dal verbo *mònere*, che significa appunto "far ricordare". Ma ricordare cosa? Se si pensa ai *monumenta* del nostro passato la risposta è piuttosto immediata. Essi testimoniano le più alte creazioni dello spirito, in cui è possibile scorgere un significato non solo legato al *Thymos* – l'anima emozionale – insito nell'esigenza di rammemorare un accadimento, tragico o glorioso, un eroe o un personaggio eminente, ma anche ad un impegno etico, racchiuso nella necessità di educare i cittadini futuri sui valori condivisi del vivere civile, sedimentati nella nostra cultura ma proprio per questa ragione capaci ancora di alimentare, nella contemporaneità, il senso di appartenenza di ogni uomo quale sentimento di inclusione in un determinato contesto.
Nel caso di interesse specifico, si vuole descrivere il monumento oggetto della proposta partendo dalla coppia di dèi Hestia-Hermes, indagate come polarità complementari capaci di "fissare" la ragione essenziale della composizione architettonica. Non è un problema l'affiancamento del mito alla volontà di cimentarsi col senso della ragione umana. Difatti, come argomenta Cacciari:

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1006

> L'Arcipelago è il luogo dove la parola come *mythos* certamente ha origine – ma per iniziare il proprio tramonto. Con il primo viaggio lungo le sue rotte questo tramonto ha inizio, poiché con esso comincia necessariamente l'interrogazione intorno a ciò che distingue, intorno all'elemento, alla forza, allo spirito che espone i molti al confronto – amicizia o inimicizia che sia. (Cacciari 1997, p.19)

Hestia, come evidenziato da Jean-Pierre Vernant (1963), è la dea del focolare – della casa – simbolo di "fissità" e immutabilità dello spazio, mentre Hermes rappresenta il messaggero, colui che "mobilita" lo spazio domestico, il suo posto è sulla soglia o più in generale in tutti i luoghi in cui gli uomini si riuniscono pubblicamente. Il monumento vuole così assumere i caratteri "materni" di Hestia associando ad essa la fondazione dell'*òikos* greco (dimora della vita stessa ma anche struttura sociale e collettiva), in grado di assicurare l'uguaglianza all'interno del gruppo domestico preservando altresì il rapporto con lo "straniero" (*xénos*), integrando l'ospite nell'economia domestica dello spazio familiare. Tuttavia, l'introduzione e il contatto con l'altro da sé presuppone un mutamento, una "mobilità" di relazioni tipica di Hermes in quanto, come fa notare Károly Kerényi (1950), «l'incontro e il ritrovamento sono una rivelazione essenziale di Hermes». Hestia – la permanenza – ed Hermes – il movimento – divengono «i termini della relazione che oppone e insieme unisce, in una coppia di contrari legati da inseparabile "amicizia", la dea che immobilizza lo spazio attorno a un centro fisso e il dio che lo rende indefinitamente mobile in tutte le parti» (Vernant 1963, p.200), rappresentazione arcaica dello spazio, capace simultaneamente di "fissarlo" e di "mobilitarlo". La ragion d'essere del monumento così inteso, risiede dunque nella definizione di un "centro fisso", custode dell'*Hestia koinè* – il focolare comune – e capace di "mobilitare" elementi attorno a sé alludendo, simbolicamente, alla connessione tra gli individui, che perdono il loro statuto di singolarità per qualificarsi come uguali, addivenendo cioè collettività. Le persone, dunque, riunite attorno la luce del focolare pubblico, rappresentano in senso ampio una comunità, lo stare insieme attorno a un "centro", un *omphalos*, punto stabile che costruisce il principio di radicamento dell'uomo sulla terra, ma esso diviene anche un *nomos* generale entro il quale l'articolazione delle masse si dipana da un punto focale ben localizzato. Affondando le sue radici nella "memoria collettiva" più radicata, parafrasando il titolo di un noto saggio di Maurice Halbwachs (1950), il monumento ambisce ad evocare queste condizioni generali legate alla formazione di un luogo, determinando uno spazio raccolto, che si relaziona a un centro, che diviene scaturigine di un ordine "cosmico" in grado di dis-velare la ragione umana che informa le relazioni compositive dell'opera architettonica.

Scavo-estrusione: la composizione del monumento

Il monumento è formalmente inteso come un grande massiccio emerso dalle acque del Mediterraneo.

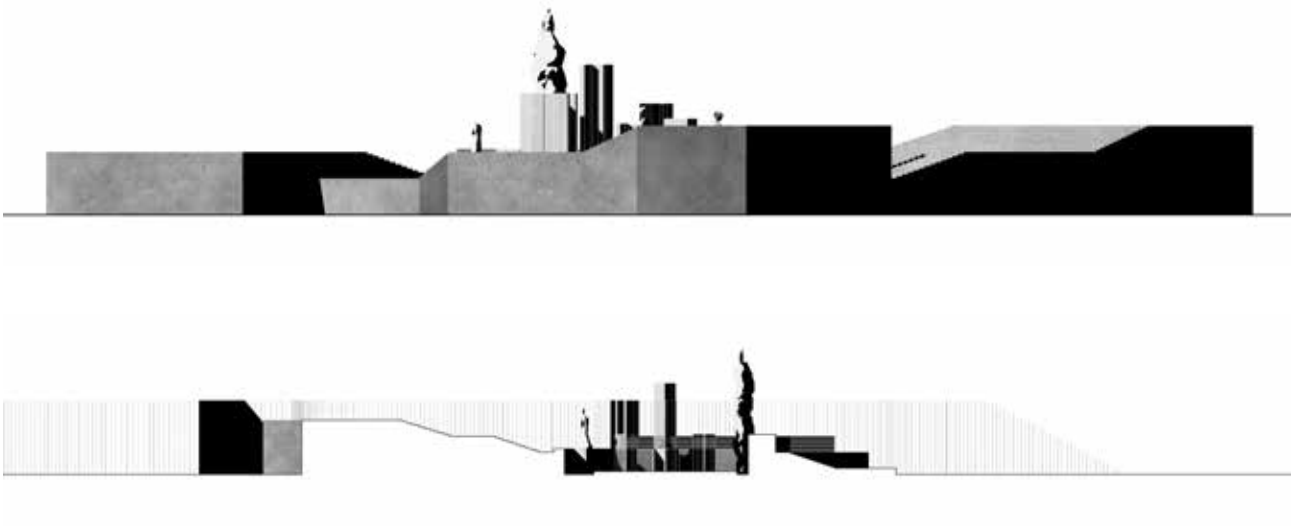
Il procedimento compositivo assume come ipotesi di partenza la presenza del grande massiccio artificiale intonso, una grande massa inerte sulla quale sono essenzialmente compiute due operazioni compositive al fine di renderla abitabile da parte dell'uomo: lo scavo e l'estrusione. A partire dall'informe massa originaria, la figura del monumento si disvela mediante un procedimento di sbozzatura tipico dell'arte scultorea, "levando" – per usare le parole di Michelangelo – il superfluo di modo da liberare dal blocco intonso e monolitico una forma già esistente in potenza, portatrice della *ratio* umana che l'ha prodotta.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1006



Fig. 3
L'approdo al monumento dal mare. In primo piano la presenza del Capitán Nemo. In secondo piano le figure di Paula, Vida e Ofrenda.

Figg. 4-5
Sezioni di progetto.



DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1006

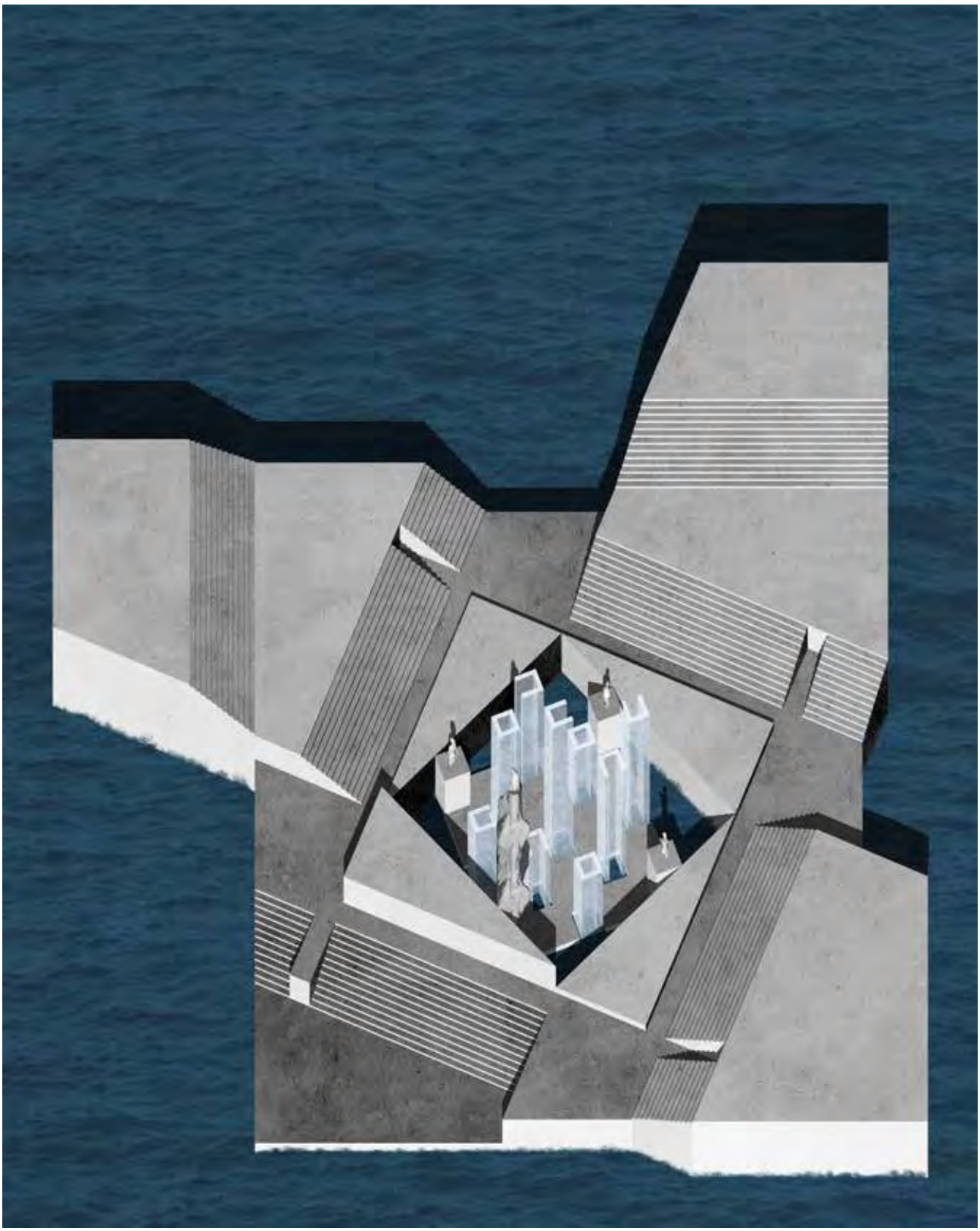


Fig. 6
Assonometria di progetto.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1006

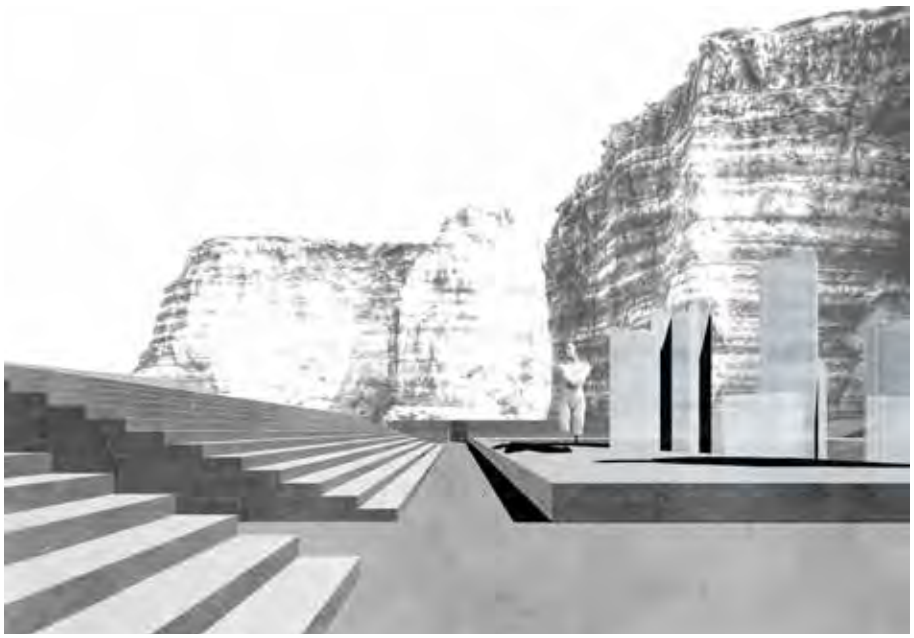


Fig. 7
Gli spalti sono accessibili esclusivamente dallo spazio centrale, ulteriormente scandito dall'ordine sintattico delle colonne semi-trasparenti.

L'azione congiunta dello scavo e dell'estrusione rivela la pianta del monumento, una costruzione iterata del teorema di Pitagora la cui sintassi è governata da un polo di gravitazione che si offre come effettivo centro dell'impianto, da cui si dispiega la "spirale" che regola lo sviluppo delle diverse volumetrie. Lo spazio centrale – di forma quadrata ottenuto per sottrazione di massa ed "abitato" da un gruppo di quattro sculture e un ipostilo di colonne a cielo aperto – distribuisce una serie di spalti, ottenuti per estrusione, che si dispongono perifericamente rispetto al vuoto centrale.
Le sculture, dalle fattezze umane, rappresentano le ben più numerose vittime del 3 ottobre 2013. È come se l'azione dello scavo, penetrando oltre la massa fino a fare "spazio" nel mare, avesse fatto riemergere i corpi di quelle persone, a memoria di chi, visitando il monumento, riconosca in quei volti i suoi simili. *Paula, Vida* e *Ofrenda* sono i nomi delle tre statue che albergano – in una composizione a quinconce – il centro del monumento, opere dello scultore Sergio Portela, figlio d'arte dell'architetto César Portela.
Gli spalti, stereotomicamente conformati, non sono collegati reciprocamente gli uni agli altri ma sono accessibili esclusivamente dallo spazio centrale, ulteriormente scandito dall'ordine sintattico delle colonne semi-trasparenti, quale espediente che ambisce a "moltiplicare" innumerevoli volte il contatto tra i popoli diversi: connaturata diversità tra simili fondata sulla "ciascunità" – neologismo proposto da James Hillman – dei cittadini in rapporto a un comune senso del mondo. Lo spalto è investito di una doppia valenza: a seconda di dove si guardi, esso individua il posto ove fermarsi, sedersi, ed osservare – rivolgendo lo sguardo verso il centro del monumento – la potenza della ragione umana, espressa dai tre palcoscenici triangolari presieduti dalle altrettante statue di Portela. Oppure, salendo le gradinate e rivolgendosi verso il Mediterraneo, confermare la caducità della natura umana rispetto all'eternità delle montagne e del mare.
Evidentemente il centro assume un ruolo sintattico fondamentale per l'intero manufatto, in grado di determinare una logica aggregativa di parti o masse architettoniche attorno ad esso, ma anche capace di accogliere le persone che, come in un grande teatro all'aperto, si dispongono secondo una configurazione precisa, che rende possibile osservare frammenti infiniti del paesaggio circostante.
Ed è proprio in prossimità delle coste di Lampedusa, luogo di mezzo tra

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1006

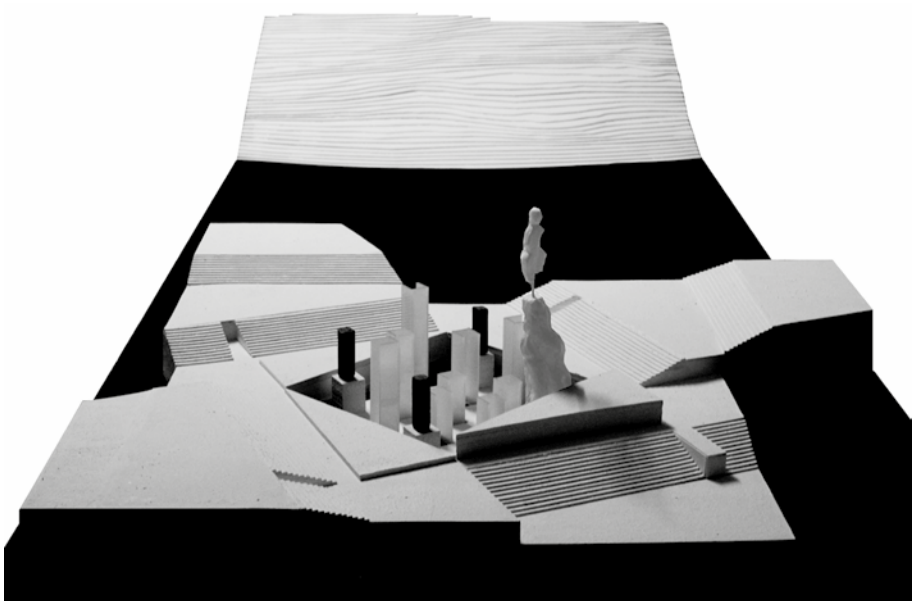


Fig. 8
Il ruolo sintattico del centro determina una logica aggregativa di masse architettoniche attorno ad esso.

Europa e Africa, che si è immaginato di collocare il monumento, uno spazio per commemorare le tragiche vicende delle traversate migratorie ma anche capace di "far pensare", di imporre una riflessione che ambisca ad esorcizzare la morte e l'angoscia del vivere frequentemente attribuita a questo luogo. L'architettura del monumento, seppure isolato, si protende verso le emergenze del luogo mediante un calibrato sistema di rapporti a distanza con il quale far "risuonare" la morfologia della natura circostante. Le propaggini del monumento si direzionano verso l'isola dei Conigli ad est, la falesia ritmata dalle calette a nord, e il placido Mediterraneo ad ovest, registrandone i differenti pesi mediante i diversi gradi di estrusione dei suoi corpi aggettanti. Un'isola artificiale che rivela la sua "seconda natura" per mezzo della sua forma pura, distinta e isolata dall'ambiente circostante in quanto massa compatta ed elementare, e purtuttavia protesa al contatto con la "prima natura". Un contatto che, però, non avviene se non per triangolazioni geometriche, anelando ad un approdo sulla terraferma che non riesce, lasciando l'immensità della natura col suo silenzio e la sua "inaccessibilità" che conferiscono all'uomo il senso della sua limitatezza.

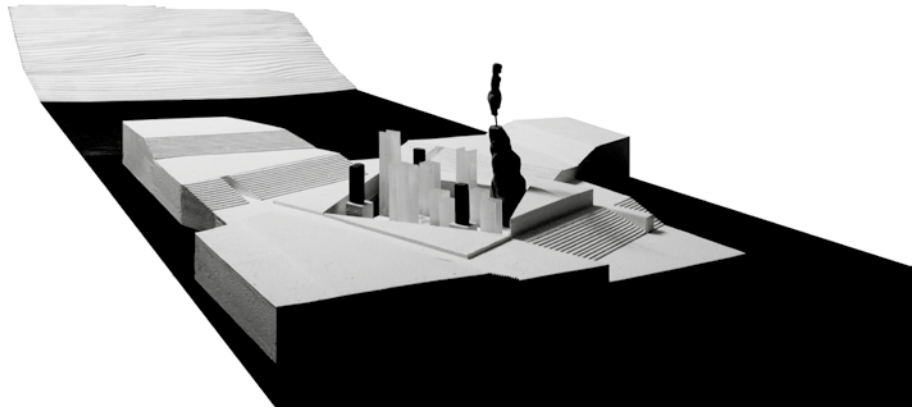
Un monumento teatroide: conclusioni

Rispetto a queste considerazioni, il monumento determina il suo carattere teatroide di architettura che «guarda lontano e viene vista da lontano». Difatti, delle quattro sculture che abitano il monumento, solamente una si scosta dalla composizione, elevandosi più in alto delle altre. È il *Monumento al Capitán Nemo*, altra opera di Portela che, nella logica della nostra proposta progettuale, si ri-significa come un alto elemento verticale di riferimento. Non solo un faro vero e proprio che segnali nella notte la presenza dell'isola artificiale, ma anche un faro della ragione, un monito per il passato e una speranza per il futuro.

È così che si vuole elevare il monumento a simbolo di ugualità, ove si scongiura il dramma dell'individuo per accogliere l'idea di pluralità, reificata in un effettivo luogo sociale e culturale in cui confluiscono persone eterogenee: un dispositivo capace di far interagire gli uomini tra loro, confrontandosi e scontrandosi per rivendicare il proprio posto nel mondo, partecipando attivamente allo sviluppo della civiltà che aspira così a divenire una comunità di *Isoi*.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1006

Figg. 9-10
Gli spalti accolgono le persone come in un grande teatro all'aperto, rendendo possibile osservare frammenti del paesaggio circostante.



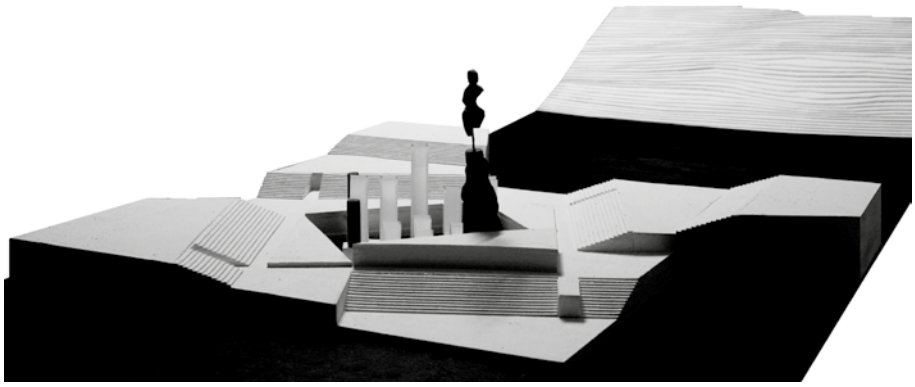
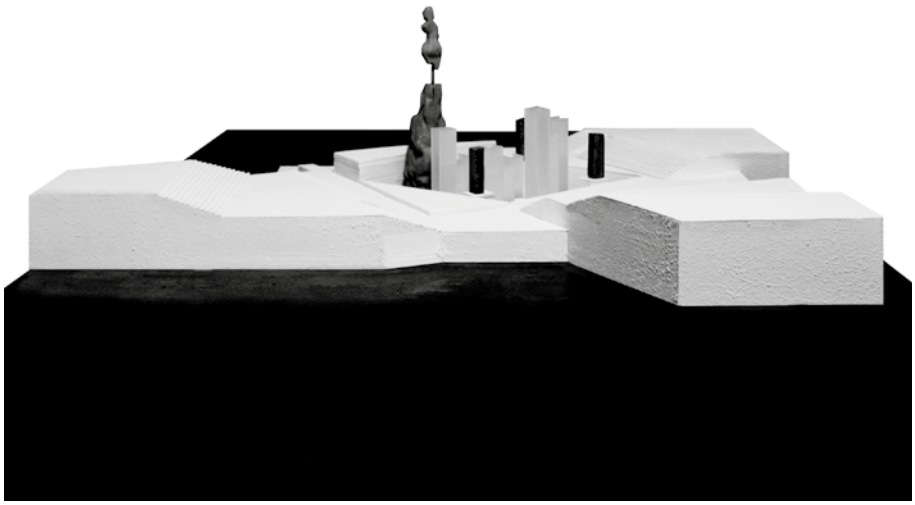


Fig. 11
Il monumento determina il suo carattere teatroide di architettura che "guarda lontano e viene vista da lontano".



DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1006

Note

[1] Il titolo riprende il noto saggio di Paul Valery, *Inspirations Méditerranéennes*. È interessante l'incipit di Maria Teresa Giaveri ad introduzione dell'edizione italiana del saggio: «Marmi il cui candore è sottolineato dalla luce ed esaltato dall'ombra; forme architettoniche nitide e pure sotto il sole; azzurri profondi fino al nero, fiammati dall'oro solare: ecco il Mediterraneo, demone meridiano che ossessiona i popoli nordici» (Valery 1957, p. 5).

Bibliografia

BORTOLINI E. et al. (2021) – "Early Alpine occupation backdates westward human migration in Late Glacial Europe". Current Biology, 31, 2484-2493.

CACCIARI M. (1997) – *L'Arcipelago*. Adelphi, Milano.

HALBWACHS M. (1950) – *La mémoire collective.* PUF, Paris. [Trad. it. Jedlowski P. (2001), *La memoria collettiva.* Unicopli, Milano].

KERÉNYI K. (1950) – *Miti e misteri*, Brelich A. (a cura di). Einaudi, Torino.

ROSSI A. (1958) – "Una critica che respingiamo". Casabella-continuità, 219. Ora in: Id., *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, Bonicalzi R. (a cura di). Clup, Milano 1975, 48-62.

SEDLMAYR H. (1948) – *Verlust der Mitte.* Otto Müller Verlag, Sazburg. [Trad. it. Guarducci M. (2011), *Perdita del centro. Le arti figurative del diciannovesimo e ventesimo secolo come sintomo e simbolo di un'epoca.* Borla, Roma].

VALERY P. (1957) – *Inspirations Méditerranéennes*, Gallimard, Paris. [Trad. it. Giaveri M. T. (2011), *Ispirazioni mediterranee.* Mesogea, Messina].

VERNANT J. P. (1962) – *Les origines de la pensée grecque*. Press Universitaires de France, Paris. [Trad. it. Condino F. (2011), *Le origini del pensiero greco*. Feltrinelli, Milano].

VERNANT J. P. (1963) – "Hestia-Hermès. Sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Greces", L'Homme Revue Française d'Anthropologie, 3. [Trad. it. Romano M. e Bravo B. (1978), "Hestia-Hermes. Sull'espressione religiosa dello spazio e del movimento presso i Greci". In: Id., *Mito e pensiero presso i Greci*. Einaudi, Torino].

Nicola Campanile (Napoli, 1994) architetto, laureato con lode e dignità di pubblicazione nel corso magistrale dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II", attualmente è PhD Candidate presso il DArCoD del Politecnico di Bari. Ha curato assieme ad E. Di Chiara il volume *Figure urbane nell'antico. Progetti per Akragas*, Aión, Firenze 2021. Cultore della materia in Composizione Architettonica e Urbana, nell'ambito degli studi di dottorato la ricerca è incentrata sui modi compositivi degli *ansambl'* architettonici e urbani.

Oreste Lubrano (Napoli, 1995) architetto e *PhD candidate* presso il DRACo, Dottorato in Architettura e Costruzione della Sapienza Università di Roma. Ha curato con C. Orfeo il volume *Immaginare la città antica: progetti per Tindari*, Thymos Books, Napoli 2023. Cultore della materia in Composizione Architettonica e Urbana, la sua attività di ricerca è incentrata su tematiche relative al rapporto tra architettura e archeologia, in particolare sui possibili modi in cui può rendersi nuovamente intellegibile la natura insediativa delle città greche di antica fondazione rinvenibili nel territorio della attuale Turchia.

Sergio Portela Campos (Madrid, 1970) è un artista spagnolo che pratica pittura, scultura, fotografia e, dal 2006, architettura. Figlio d'arte degli architetti César Portela e Pascuala Campos de Michelena, vive e pratica in Pontevedra (Galizia). Le sue opere sono visibili in molte città della Galizia e del resto della Spagna. Nel 1991 inizia la sua ricerca biennale sulle tecniche antiche al Museo del Prado a Madrid. Nel 2006 fonda la società PHIArtquitectura per lo sviluppo di un'architettura sensibile ai parametri ambientali, sociali, economici e paesaggistici. Dal 2022 è dottorando in Arte y Patrimonio presso l'Universidad de Sevilla.

Motto Ogni creatura è un'isola davanti al mare

Progetto architettonico Paolo Fortini
Ana Muñoz-López
Nicola Catella

Scultore Sergio Portela



DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1018

Paolo Fortini, Ana Muñoz-López, Nicola Catella, Sergio Portela (Scultore)

Ogni creatura è un'isola davanti al mare[1]

Abstract
Il Mediterraneo, nella sua geografia emersa e sommersa, è stato nel tempo un territorio "testimone", dai conflitti alle catastrofi naturali, alla crisi migratoria dei nostri giorni. Scenari che mostrano questo luogo della terra, come "soglia" che mette in luce le differenze e le ingiustizie. Il Mediterraneo stesso potrebbe essere considerato un "memoriale in sé". Un "archivio", che custodisce la vera storia dei popoli, dalle origini alla contemporaneità, e continua ad ampliarsi, stratificandosi in un palinsesto di contraddizioni. Il progetto intende riflettere sul tema del monumento come interpretazione delle forme della topografia del Mediterraneo, nel rapporto tra luogo, rito e memoria.

Parole Chiave
Memoriale — Topografia — Rito

Seppure la tragicità del naufragio del 2013, come i simili eventi ricorrenti, appartiene all'attualità, esso si ricollega a una storia antichissima, che ha origine con l'idea stessa di "mare in mezzo alle terre".
L'idea del Mediterraneo nasce con la navigazione. In forme strutturate, già a partire da 11.000 anni fa, l'uomo si sposta, lungo le coste, tra le isole e i continenti, alla ricerca di luoghi congeniali che consentano la protezione e l'approdo.
Il Mediterraneo quindi si fonda sullo spostamento. La migrazione o diaspora fornisce la presa di conoscenza critica del territorio, nel tentativo di instaurare una relazione con le forme naturali della geografia.
«La prima utilizzazione di un territorio, la prima coscienza di questo che l'uomo assume, è costituita dalla possibilità di percorrerlo, nel modo più direttamente relazionato alla struttura oro-idrografica» (Caniggia 1976).
Ma che forma ha il Mediterraneo? Ci chiediamo se la tragedia del naufragio dei 368 migranti, abbia a che fare con la misura, con la distanza fisica che esiste tra Lampedusa e le coste della Libia, tra Europa e Africa, sponde dello stesso "mare circondato da continenti".
Nella composizione dal titolo *Méditerranée(s)* di Lucas Monsaingeon[2] si ricostruisce una tavola tassonomica che mette a confronto tanti "mediterranei impossibili". Una metamorfosi progressiva, a partire da un mare rotondo, fino ad un bacino perfettamente rettangolare. Queste forme paradossali si interrogano sulla definizione del confine, sui segni di frontiera, e su cosa sia giusto far appartenere al mondo mediterraneo e cosa no. Dove finisce il Mediterraneo? In molti, nel corso della storia si sono domandati sulla precisa e giusta configurazione del *Mare Nostrum*.
I confini sulle carte si sovrappongono, trovando spesso punti di incon-

Fig. 1
Nella pagina precedente: Relazione del monumento/memoriale con la topografia marina. Modello in scala 1:500.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1018

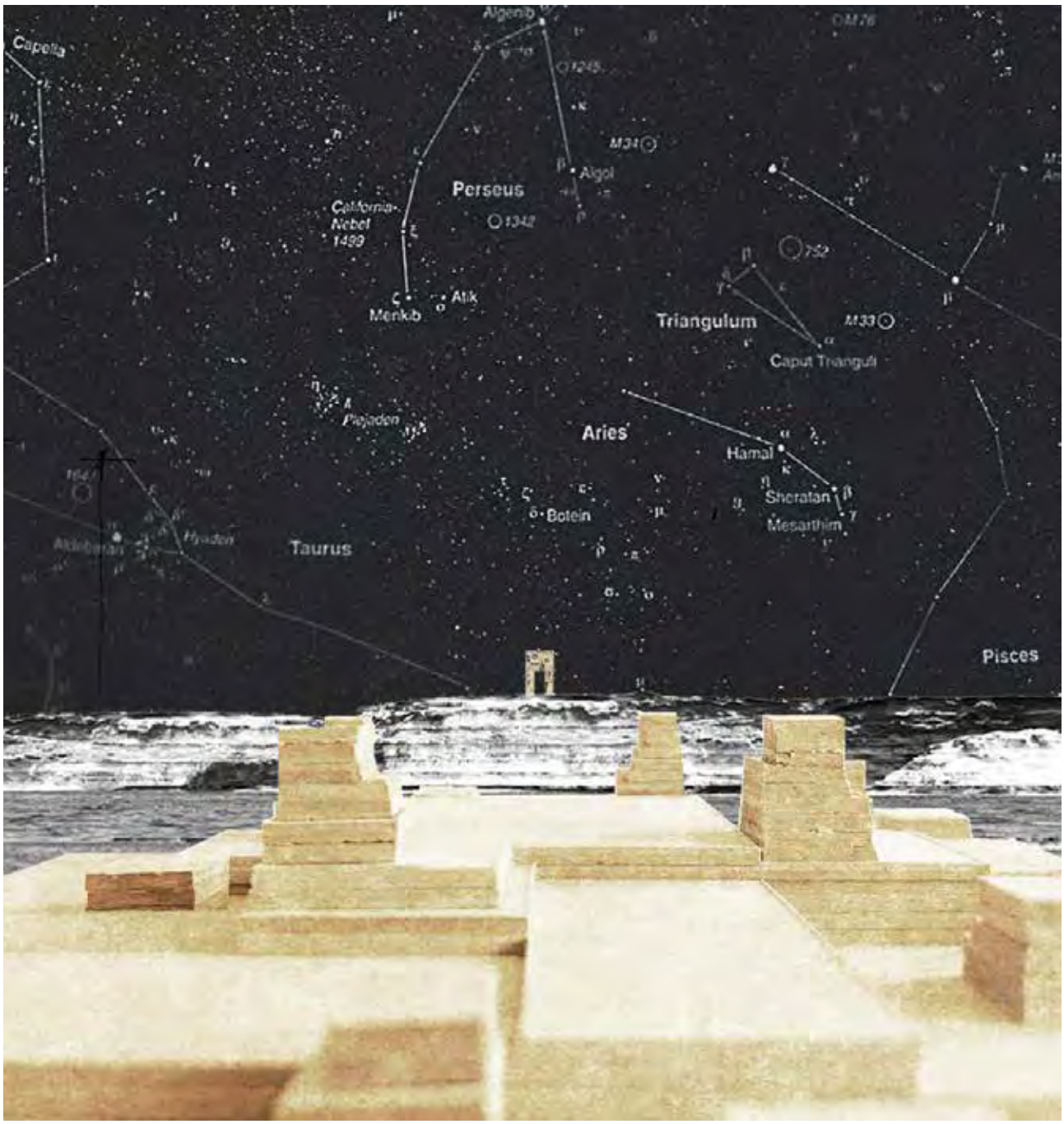


Fig. 2
Immagine del bozzetto.

gruenza. Ciò che appartiene in superficie alle coste europee, sotto il livello dell'acqua fa parte invece geologicamente della placca africana.
Le innumerevoli cartografie, succedutesi nel tempo, descrivono una distanza che esiste fra le terre come mai superiore ai trecento chilometri. In senso geografico, non esiste quindi la misura della "lontananza", perché tutto è in una condizione di relativa "vicinanza".
Una vicinanza espressa nel rapporto tra natura e artificio, che si invera nell'architettura e nei caratteri della costruzione delle città e dei paesaggi. Una assonanza di caratteri che tiene assieme un territorio molto vasto che fa del Mediterraneo in senso stretto, una cassa di risonanza.
Braudel per primo definisce la presenza di una "unità di spazio" del Mediterraneo, costruita su una rete di vie marittime e terrestri, e quindi di città che «si tengono per mano» (Braudel 1987).
Un sistema-mondo racchiuso in uno spazio stretto che riporta situazioni e accadimenti anche molto lontani. "Diaspora" difatti deriva dal greco διασπορά "dispersione", che a sua volta deriva dal verbo διασπείρω "disseminare".
«Ai margini del Mediterraneo maggiore sono così registrabili, in un certo modo, la grandezza e l'influenza propria del mare» (Braudel 1987).
In questo senso è possibile pensare «alla mediterraneità come chiave di lettura per le trasmigrazioni, delle metamorfosi, delle citazioni delle parole e delle idee da una lingua all'altra» (Semerani 1991).
Uno dei caratteri che contraddistingue questa "unità di spazio" è il senso di "incertezza"[3], provocato da stravolgenti condizioni ambientali, sismiche o vulcaniche, che condizionano una vita umana tesa alla trasformazione.

Molte diaspore di cui è stata scena la realtà storica, non solo dell'Europa ma del mondo intero, includono quelle dell'esodo, della fuga, dell'emigrazione, dell'esilio. Sono viaggi involontari, forzati, spesso senza possibilità di ritorno, e che comportano esperienze di spaesamento, sradicamento, disintegrazione, perdita della propria identità. Per i loro aspetti negativi si distinguono dal viaggio in genere (Braudel 1987).

Il Mediterraneo, infatti, nella sua geografia emersa e sommersa, è stato nel tempo un territorio "testimone" di eventi di distruzione e di morte, dai conflitti bellici alle catastrofi naturali, alla crisi migratoria dei nostri giorni. Scenari che mostrano questo luogo della terra, come "soglia" che mette in luce le differenze e le ingiustizie.
Il Mediterraneo stesso potrebbe essere considerato un "memoriale in sé". Un "archivio" (Matvejević 1992) che custodisce la vera storia dei popoli, dalle origini alla contemporaneità, e continua ad ampliarsi, stratificandosi in un palinsesto di contraddizioni.
L'idea progettuale è stata quella di costruire un monumento "nel" mare, lo spazio di mezzo, "terreno" di svolgimento dell'ordine degli eventi.
Costruire un'isola, a largo della costa lampedusana, che come un sedimento della geografia naturale, attraverso un processo geologico "per invenzione", emerge dal fondale della topografia marina.
Si afferma in superficie come testimone, delle vittime del naufragio, e di tutte le altre storie celate sotto il livello dell'acqua.
L'atto di "portare alla luce" un ulteriore frammento di terra emersa costituisce il tentativo di far sì che il monumento sia «partecipe delle vicende dell'elemento vivo della città [dell'isola], l'acqua»[4] (Scarpa 1968).
Costruire nell'acqua offre la possibilità di sperimentare una "durata" del monumento, in quanto esso si manifesta in forme diverse, interagendo con

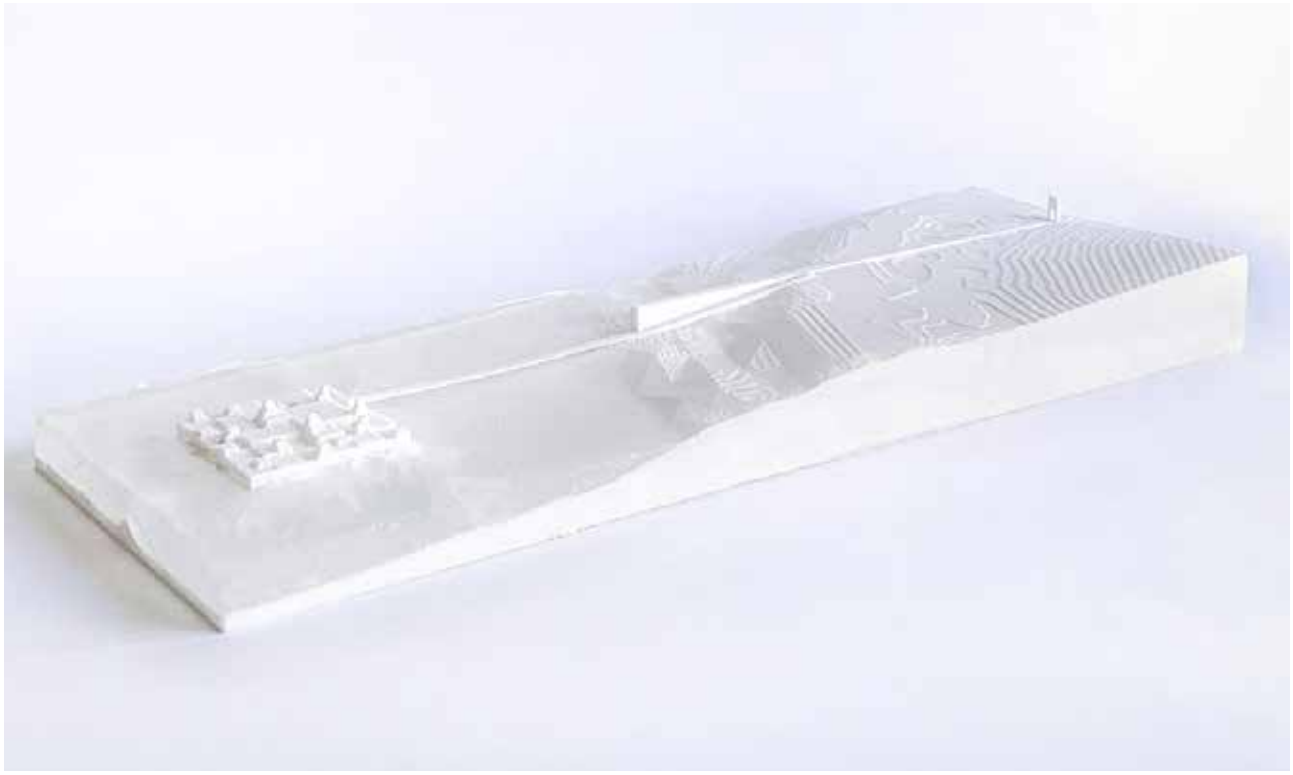
DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1018



Fig. 3
Stralcio di inserimento del monumento/memoriale sulla costa lampedusana. Modello in PLA e resina.

la materia nel quale insiste, attraverso il naturale innalzamento della marea. Una condizione di instabilità, che definisce un "monumento in movimento", obbligando a una duplice esperienza: in un primo momento, un sentimento di lontananza, attraverso la tensione visuale che si stabilisce dalla Terra all'isola, nell'osservazione di corpi scultorei, modellati dalle correnti, immersi in acqua. In seguito, la possibilità del raggiungimento dello spazio isolato in mare, quasi in forma processionale, come luogo di riflessione e memoria.
L'osservatore acquisisce il ruolo di attore, in quanto attraversa e "abita" lo spazio commemorativo.
Il memoriale abbandona la "funzione" di "immagine" da contemplare, per essere un monumento in-divenire, che muta più volte nell'arco della giornata.
La composizione per "livelli topografici" induce all'avvicinamento con difficoltà e "sacertà".
Il progetto, come per un fenomeno tettonico, modella il piano di calpestio attraverso dislocamenti verticali. Si definisce come morfotipo che vuole apparire "parte" di un arcipelago immaginario. Allude alla stessa figura di Lampedusa, nella sua totalità, con le pareti litiche "tagliate" a vivo, che si manifesta quale "zolla" di un sistema geografico più complesso.
La relazione del monumento con il luogo si fonda sul rito.
In corrispondenza del promontorio di Punta Spada, l'isola memoriale, si orienta in asse rispetto alla Porta d'Europa. Individua un "percorso rituale", che dalla porta scende sulla roccia, protraendosi in acqua come un "ponte" che, con la bassa marea, collega l'isola alla terraferma.
Il progetto intende "descrivere" fisicamente il luogo del "punto più a Sud d'Italia": una passerella lineare si imposta sulla soglia della scultura di Paladino e segna l'attraversamento per circa 50 metri, fino ad un podio

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1018





Figg. 4-5
Stralcio di inserimento del monumento/memoriale sulla costa lampedusana. Modello in scala 1:500.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1018





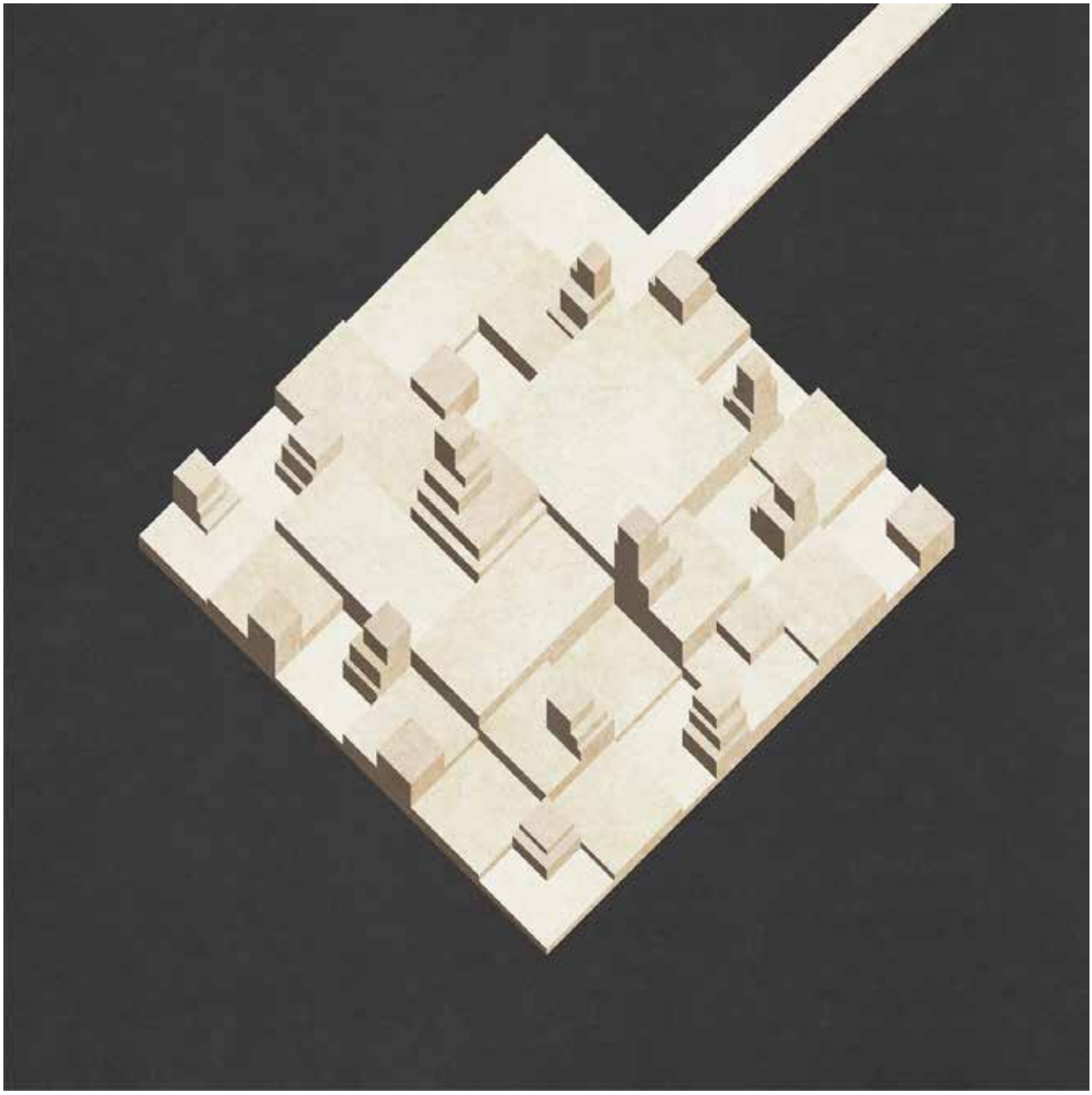
Fig. 6
Schema compositivo del monumento, in condizione di bassa e alta marea.

Figg. 7-8
Monumento/memoriale. Modello in scala 1:100.



in posizione sopraelevata. Ad esso si affianca una rampa, che risolve il salto di quota dalla roccia al bagnasciuga, dove il camminamento leggero continua sul mare, per un centinaio di metri, sino al raggiungimento del luogo-monumento.
Il rito, nei due momenti, contribuisce alla permanenza della memoria[5], ricostruendo per analogia, ma al contrario, l'esperienza delle vittime dei tragici eventi ricordati.
La composizione dei corpi scultorei nello spazio-monumento appartiene ad una "scrittura notturna", riprendendo le parole di Magris (2005). Se alla scrittura "diurna" della topografia della piattaforma coincide la verità di un "ordine", a quella "notturna" dei "testimoni" verticali corrisponde uno stato d'animo. Un ordine altro, che è guidato dalla verità del momento.
I destini degli esuli magrisiani provenienti da regioni diverse, in un modo o l'altro, sono vittime delle menzogne e tradimenti della società moderna, caduti nelle illusorie prospettive di terre promesse.
Cosi anche nel progetto, ciò che sembra una meta si disperde all'innalzarsi dell'acqua, e ritorna, con una nuova forma ad essere spazio calpestabile poche ore dopo. Scrittura notturna fa riferimento inoltre al carattere dei volumi scolpiti. Corpi muti, privi di dimensione espressiva.
Il progetto "accetta" una incompiutezza di forma della costruzione, che è solo frammento. Un frammento emerso che è interpretazione topografica della morfologia del territorio mediterraneo.
La forma della piattaforma e degli elementi scultorei è data da un processo "geologico". Nel senso che i volumi si modellano per sedimentazione e erosione, recuperando non le forme della natura in sé, ma la "tecnica" con le quali il tempo le ha modificate.
Da questo punto di vista, il progetto riflette sul rapporto tra la materia e il tempo. Le pietre di cui si compone la superficie della Terra ci appaiano come forme unitarie, pur conservando dentro e fuori di esse tutte le stratificazioni del tempo che le ha attraversate. In questo i corpi scultorei tendono ad una figuratività, nel senso che intendono mettere "in figura" alcuni elementi della realtà fisica, della costa lampedusana.
Che scala ha un monumento? Sebbene il monumento non abbia una scala geometrica di riferimento, esso in qualche modo "eredita" le proporzioni, dal "tipo" di costruzione, di architettura al quale guarda nella definizione del suo carattere. In questo caso, il luogo del memoriale è considerato uno spazio pubblico, "assomigliando" al tipo della "piazza" mediterranea. Una

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1018





Figg. 9-10
Assonometria del monumento/memoriale in condizione di bassa e alta marea.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1018

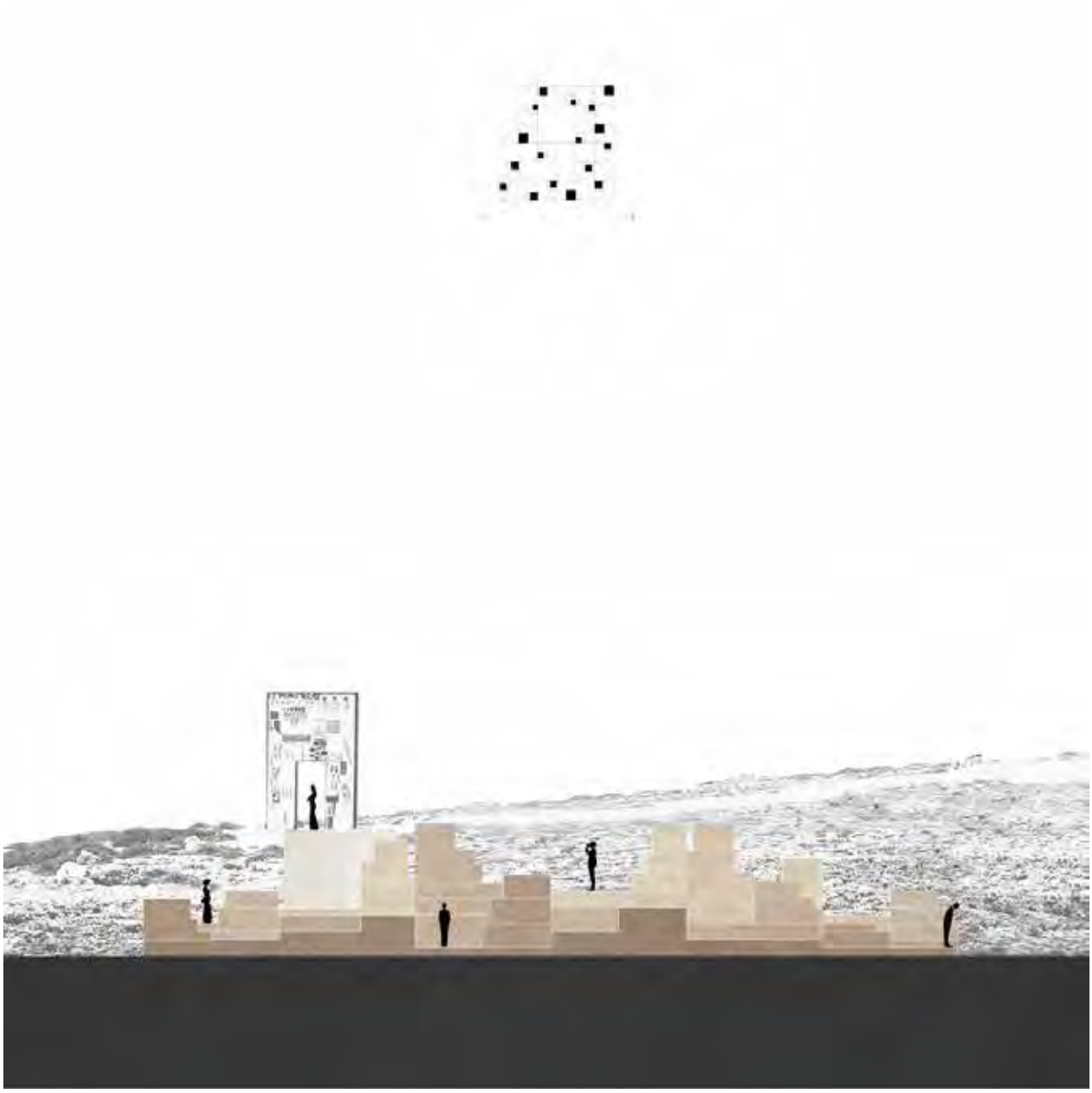
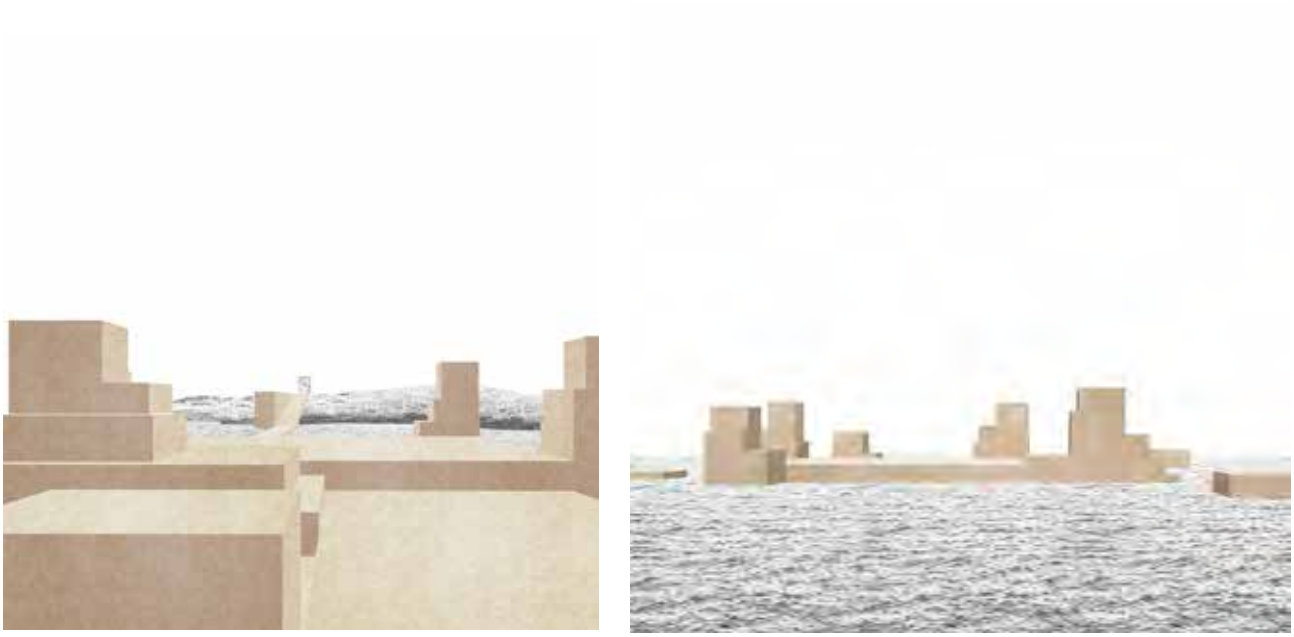


Fig. 11
Prospetto del monumento memoriale verso la terraferma.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1018



Figg. 12-13
Viste prospettiche del monumento memoriale, verso la terraferma e verso l'orizzonte.

piazza però tutta esterna, che si confronta solo con i limiti della costa di Lampedusa, da un lato, e dell'orizzonte, dagli altri.
L'isola di progetto è misurata in un quadrato di trenta metri per lato, modulato in una maglia di cinque metri per cinque.
Gli elementi della griglia si diversificano con piccoli slittamenti di altezza, simulando il movimento tettonico della topografia, come descritto precedentemente.
Il sistema è "rotto" da una serie di moduli doppi che insieme costituiscono la *promenade* verso il centro dello spazio, definito in un quadrato di dieci metri di lato che, come un podio rialzato, permette l'osservazione.
Su una seconda maglia, di matrice raddoppiata, poggiano dei corpi dello stesso materiale del suolo che, come per un processo di sedimentazione, si alzano in proporzioni più verticali, modellandosi plasticamente nel loro sviluppo. Come testimoni di cava, questi volumi "simbolici" si dispongono in posizioni precise e secondo un disegno a svastica intorno al podio centrale, in modo da orientare la vista e guidare la contemplazione verso i quattro punti cardinali.
All'innalzarsi della marea, i "testimoni" emergono, allontanandosi gli uni dagli altri, rivelando una composizione nuova e inattesa. Una costellazione, che nell'isolamento dei corpi "galleggianti" senza riposo, ci rammentano per analogia la tragicità del naufragio del 3 ottobre 2013.

Note

Il titolo del saggio è una citazione del testo del brano *Attraverso l'acqua* di Enzo Avitabile e Francesco De Gregori del 2016.
[2] Il disegno citato è una serigrafia presente in Monseingeon 2017.
[3] Il senso di "incertezza" è uno dei tre caratteri peculiari della vita nel Mediterraneo, assieme alla "frammentazione" dei paesaggi di terra e di mare, e la incredibile facilità di movimento, individuati da Horden e Purcell (2000).
[4] Riprendendo un brano della relazione di Carlo Scarpa esposta al consiglio comunale di Venezia in "difesa" della posizione del Monumento alla Partigiana.
[5] Nel rapporto tra rito, monumento e mito Aldo Rossi riprende alcune considerazioni di Fustel de Coulanges. (Rossi 1995, p.16).

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1018

Bibliografia

BELTRAMINI G. (a cura di) (2009) – *Carlo Scarpa e la scultura del '900.* Marsilio, Padova.

BRAUDEL F. (1987) – *Il Mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*. Bompiani, Milano.

CANIGGIA G. (1976) – *Strutture dello spazio antropico. Studi e Note.* Uniedit S.p.a., Firenze.

HORDEN P. e PURCELL N. (2000) – *The Corrupting Sea: A study of mediterranean history*. Wiley Blackwell, Hoboken.

MAGRIS C. (2005) – *L'infinito viaggiare.* Mondadori, Milano.

MATVEJEVIĆ P. (1992) – *Breviario Mediterraneo*. Garzanti, Milano.

MONSAINGEON L. (2017) – "Méditerranée(s)". Classeur, 02.

ROSSI A. (1995) – *L'architettura della città*, Città Studi Edizione. Milano.

SCARPA C. (1968) – *Dattiloscritto.* Centro Archivi di Architettura Maxxi (Maxxi), Fondo Carlo Scarpa, 217, Doc 01,03.

SEMERANI L. (1991) – "Reali concrezioni marine". Phalaris, 16, 1.

Paolo Fortini, (Bari, 1995). Architetto, dottorando presso il dipartimento Ar.Co.D, Poliba. Si laurea con Lode al Politecnico di Bari, con una tesi sulla riforma dei quartieri pugliesi di edilizia residenziale pubblica, dopo una collaborazione con lo studio LAN di Parigi. Attualmente sta conducendo una tesi di dottorato in composizione, sulla relazione tra porto e città nel Mediterraneo (Poliba/ETSA Sevilla).

Ana Muñoz-López, (Valladolid, 1995). Laureata in Architettura preso la università di Valladolid nel 2018 con Master in Architettura preso la stessa sede nel 2019. Intraprende il dottorato di ricerca in composizione architettonica nel 2021 presso il Politecnico di Bari in co-tutela con l'Università di Valladolid, dove è membro integrante del gruppo di ricerca GIR "Laboratorio de Paisaje arquitectónico y patrimonial".

Nicola Catella, (Bari, 1986) Si laurea con lode (Ar.Co.D/Politecnico di Bari) con una tesi sulla dispersione insediativa sulla costa pugliese. Ha partecipato a diversi concorsi di progettazione internazionali, alcuni dei quali hanno ottenuto riconoscimenti e menzioni (Linkeroever Antwerpen, con Moccia, Schroeder, Van den Berg). Dal 2022 conduce una ricerca di dottorato in composizione, sulla trasformazione dell'edilizia residenziale pubblica, presso il Politecnico di Bari.

Sergio Portela (scultore), (Madrid,1970). Nato in una famiglia di artisti e scienziati, entra da subito in contatto con l'architettura e l'arte. Nel 1990 intraprende gli studi in Belle Arti, che abbandona per viaggiare, dall'Asia all'America, imparando le diverse tecniche del processo creativo e dell'arte "in situ". Nel 1991 inizia la sua ricerca biennale sulle tecniche antiche al Museo del Prado di Madrid. Nel 2015 studia Architettura e Urbanistica in Portogallo.
Dal 2022 conduce una tesi di dottorato di ricerca in Arte e Patrimonio presso l'Università di Siviglia. Il suo lavoro come scultore è presente in diverse località della Galizia, riconosciuto a livello internazionale, con diverse partecipazioni e mostre in Europa, tra i quali l'Art Basel 2022.

Motto Fatto dall'uomo e scolpito dal mare

Progetto architettonico Marco Rosati

Scultore Francesco Arena



FAM

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1020

Marco Rosati, Francesco Arena (Scultore)

Piazza Mediterraneo fatta dall'uomo e scolpita dal mare

Abstract
Il Monumento-memoriale a Lampedusa, costruito dall'uomo per essere scolpito dal mare, si configura nel molo Favarolo, ultimo manufatto quando si parte e primo quando si arriva, approdo di migranti, intriso di alta valenza simbolica. Il memoriale si origina dalla relazione tra il naturale e l'artificiale, tra il mare e il porto, per attribuire allo stesso un significato carico di emozioni, di riflessioni e di percezione dei drammi consumati. Il Monumento, a memoria del naufragio del 3 ottobre 2013, riconfigura alla scala urbana il molo, ridisegna lo spazio aperto attraverso nuovi frangiflutti che, oltre alla loro mera funzione tecnica, divengono elementi dal valore scultoreo evocativo, spaziale e temporale in coevoluzione con l'acqua, così da restituire mutevoli immagini e fruizioni.

Parole Chiave
Paesaggio storico — Monumento-memoriale — Waterfront

Il Monumento-memoriale per le 368 vittime del naufragio avvenuto il 3 ottobre 2013 al largo delle coste dell'isola di Lampedusa assume rilevanza simbolica, figurativa e spaziale in un paesaggio storico già denso di relazioni tra elementi culturali, scultorei, archeologici, architettonici e naturali. Il progetto si struttura tra *rigore e poesia* in un luogo di passaggio e di sosta, di arrivi e di partenze, di speranze e di angosce; primo approdo per chi arriva dal mare e ultimo lembo di terraferma per chi parte: il *porto*.
Il memoriale Piazza Mediterraneo, nel molo Favarolo, stimola a una continua e intensa lettura di significati, percezioni, suggestioni e nuove interpretazioni sul paesaggio costiero e particolarmente sui trascorsi avvenimenti come *memoria* dei tragici eventi passati. Il molo è molto di più che mera barriera di protezione e di sicurezza dai moti ondosi del mare; è luogo intriso, già di per sé di alta valenza simbolica: qui, infatti vengono accolti i migranti, appena approdati sull'isola e quelli salvati in mare per ricevere i primi soccorsi, qui avviene la dolorosa constatazione delle vittime. Il memoriale intende celebrare lo specifico avvenimento e al contempo erigersi quale emblema per affermare il valore universale della dignità e dei diritti umani, la cui assenza o carenza in alcune nazioni induce grandi masse di popolazione alla fuga disperata, clandestina e rischiosa verso altri paesi, alimentando il costante flusso migratorio con troppo spesso conseguenti stragi, che si susseguono nella contemporaneità.
La nuova Piazza Mediterraneo lascia scorgere anche altri elementi puntuali isolati disseminati lungo la fascia costiera: tracce archeologiche, resti dell'insediamento neolitico, di necropoli paleocristiane, di bunker e di fortini risalenti alla Seconda guerra mondiale. I luoghi parlano di storie, di vicende, attraverso l'esperienza figurativa possono indurre a riflettere,

Fig. 1
Nella pagina precedente: Modello fisico di progetto.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1018

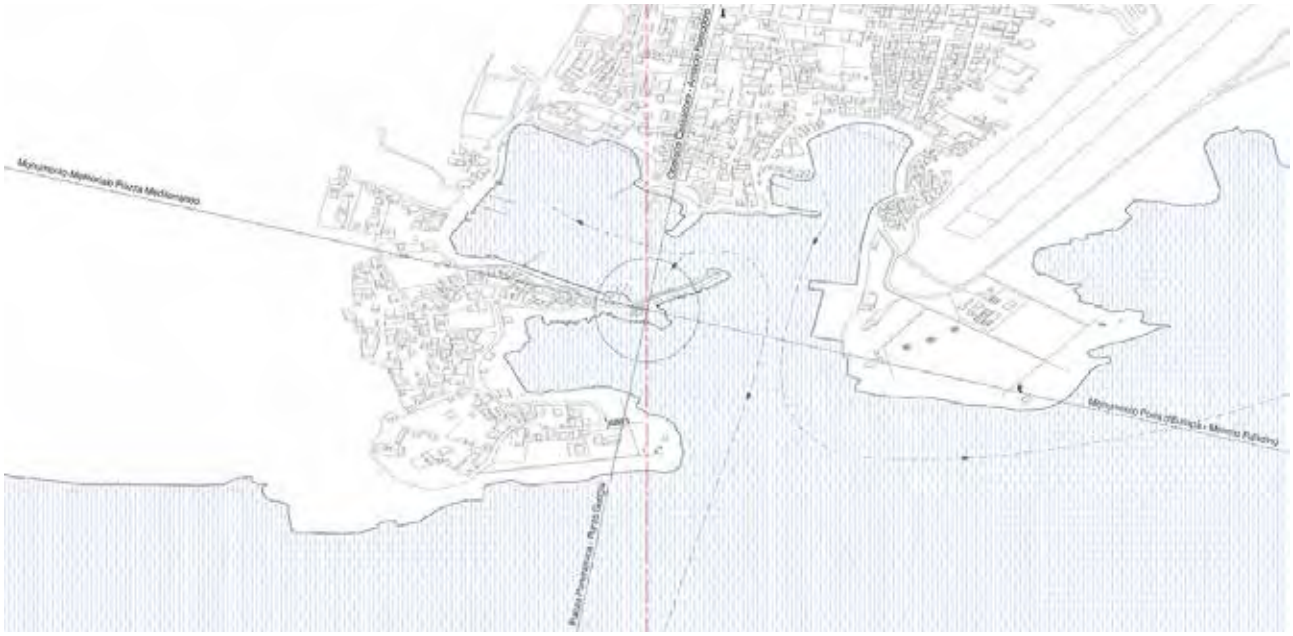


Fig. 2
Assonometria di insieme.

a risvegliare la coscienza, possono costituire un contributo per favorire la formazione di una visione del mondo inclusiva, rispettosa delle diversità.
Alla scala territoriale il progetto si configura in stretta correlazione agli elementi scultorei esistenti: a nord-est il belvedere, termine di via Roma sulla quale si erge verso l'entroterra l'obelisco Cassadoro, omaggio ai caduti delle guerre, dell'artista Arnaldo Pomodoro; ad est su Punta O' Spada, la Porta d'Europa dell'artista Mimmo Paladino; ad ovest su Punta Guitgia, la recente piazza panoramica, verso la città.
Alla scala urbana riconfigura il porto, ridefinisce il molo e mira a instaurare una relazione fisica, attraverso la complessità dello spazio aperto pubblico vivibile, tra la città, il molo e il mare godendo di suggestive vedute verso l'orizzonte, di odori e di suoni generati dall'infrangersi delle onde. Non è abituale che un memoriale appaia anche come immagine di vita quotidiana, esprimendo uno slancio fiducioso verso il futuro; ciò è reso possibile attraverso l'articolazione di un percorso, una vera e propria piazza pubblica, su differenti quote altimetriche verso il paesaggio storico, rendendo in tal modo fruibile un nuovo spazio in coevoluzione con l'acqua. Il memoriale, infatti, si origina dalla relazione tra natura e impronta umana, tra l'acqua del mare, la scogliera e il porto: così naturalità e artificiosità della materia e della forma architettonica coesistono in una relazione simbiotica che coinvolge senso passato e percezione attuale, per restituire l'immagine di una scultura che si erge sulla scogliera del molo emergendo, in forme diverse dall'acqua, come fosse un reperto archeologico, un rudere da immemore tempo integrato nel luogo.
Gli attuali *frangiflutti*, elementi prettamente funzionali di ingegneria per la sicurezza del porto, assumono nuovo valore e nuova identità che va al di là della loro funzione tecnica. Alcuni di essi vengono sostituiti e integrati da elementi scultorei con alto valore simbolico, costituiti da grandi cubi (dimensione lato pari a 2,5 m) di pietra calcarea locale, tagliata a spacco, di colore ocra, in continuità cromatica e materica con la diffusa tradizione esistente, integrandosi armoniosamente nel contesto. Le facce dei frangiflutti, lasciate scolpire dalla naturale, temporale erosione delle onde del mare e a evocare l'impossibilità dell'uomo di dominare la natura, riportano incise, in maniera scultorea, parole e segni artistici per indurre alla riflessione, a memoria dell'indelebile drammatico evento. I nuovi frangiflutti si

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1018

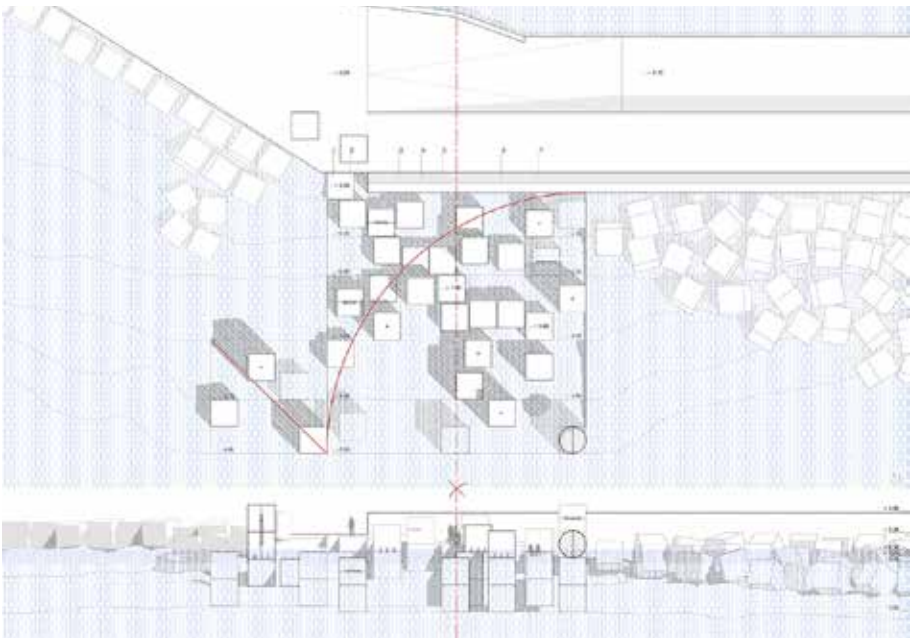


Fig. 3
Pianta (condizione livello medio dell'acqua q. ±0,00 m) e prospetto del Monumento-memoriale nel molo Favarolo.

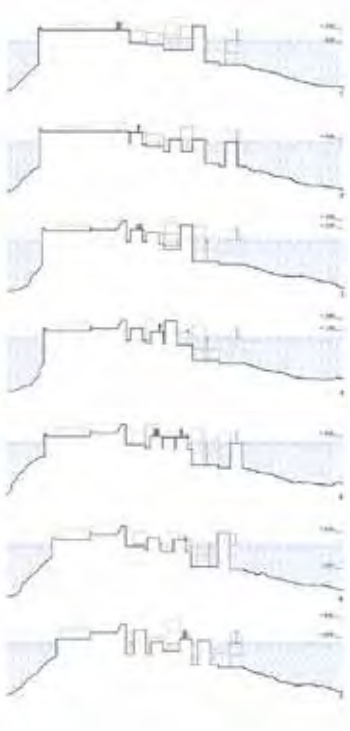


Fig. 4
Sezioni di progetto.

collocano per sovrapposizione a secco su un invaso, ottenuto da uno scavo sulla scogliera, evocando quello archeologico, e per sottrazione materica della roccia calcarea; è lo stesso invaso, modulato a gradoni dalle differenti altezze e profondità, a rendere maggiormente variabile la configurazione planivolumetrica del Monumento: a partire da specifici allineamenti su maglia ortogonale, la differente aggregazione e sovrapposizione dei singoli elementi cubici definisce diversi ambiti, pieni e vuoti, determinando scorci specifici e visuali mirate in stretta correlazione con il contesto emozionale paesaggistico. L'architettura del memoriale, con l'espressivo simbolismo dell'impianto rigoroso nel quale si articola la ripetizione e l'elevazione dei nuovi frangiflutti, è l'immagine stessa dei drammi consumati al largo delle coste, fissata nel tempo, tanto che le parti mancanti, i frangiflutti assenti lasciano vuoti all'apparenza irrisolti di percepibili mancamenti; a contrasto quelli pieni esaltano la figura di proto-rovine inserendosi armoniosamente nel contesto storico, artistico, archeologico dell'isola. Il progetto si interroga su questa umana corrispondenza al venir meno di qualcosa e lo fa attribuendo allo spazio cavo il valore di elemento capace di definire la presenza di ciò che lo spazio stesso contiene.

Gli elementi sono concentrati nel punto nodale, attualmente irrisolto e non vivibile, tra la strada e il camminamento, mediato da una cancellata, del molo Favarolo. L'area di sedime dell'invaso, piattaforma di forma planimetrica quadrata (dimensione lato pari a 24 m) con una "coda" anch'essa in pianta quadrata (dimensione lato pari a 10,5 m) verso il mare di Cala Guitgia, garantisce una continuità spaziale che media tra la giacitura planimetrica di sguincio del molo e quella differente della strada permettendo una continuità dello stesso molo attraverso il ricorso ai frangiflutti che divengono elementi figurativi, scultorei e materici strutturanti il progetto e caratterizzanti il porto.

Il Monumento-memoriale viene completato con una scultura sferica ruvida, collocata sulla superficie superiore del cubo più estremo verso sud-est, ottenuta per sottrazione e levigazione di materia da un frangiflutto, ad evocare la sfera terrestre, metafora di un infinito accogliente abbraccio di solidarietà tra i popoli del mondo.

Il memoriale degrada verso il mare con le sue piattaforme gradonate e le masse cubiche dei nuovi frangiflutti, questi ultimi appaiono come baluardi

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1018

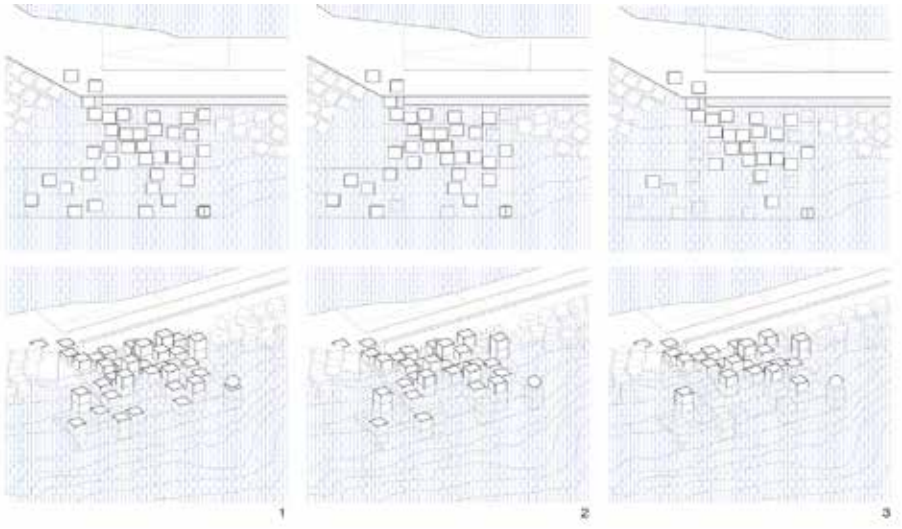


Fig. 5
Piante e assonometrie delle possibili configurazioni al variare del livello dell'acqua: 1. condizione bassa marea (q. -0,50 m); 2. condizione livello medio dell'acqua (q. ±0,00 m); 3. condizione alta marea (q. +0,50 m).

di rovine frammentarie e discontinue, erose dal tempo e dalla forza della natura espressa dal mare e dagli agenti atmosferici.
I nuovi frangiflutti non entrano mai in collisione, spesso disposti in modo ravvicinato, quasi adiacenti ma non uniti (distanza minima di 10 cm), dalla percepibile autonomia in un'unitarietà di progetto, in tal modo l'acqua può passare anche tra gli interstizi e erodere le facce rocciose dei frangiflutti continuando naturalmente l'iniziale lavoro scultoreo umano.
All'effetto mutevole che il disegno attribuisce al memoriale si combina sinergicamente l'elemento naturale di relazione con il mare, restituendo visioni spaziali sempre diverse con effetti visivi generati dalle trasparenze e dai riflessi cromatici dell'acqua sulle facce dei frangiflutti. Infatti, il diverso livello della presenza dell'acqua svela o nasconde i frangiflutti che si intravedono sotto il livello del mare, rimandando così a un'immagine sempre in movimento e in evoluzione, correlandosi al contesto storico dell'isola.
La *mutevolezza* del memoriale legata particolarmente al livello dell'acqua costituisce la metafora del mare che dona rigenerando a nuova vita e che allo stesso tempo la toglie: in alta marea, sommerge, sottraendo alla vista; in bassa marea invece, disvela restituendola. In relazione alle fluttuazioni del mare si ipotizzano tre possibili differenti configurazioni: la condizione di bassa marea (q. -0,50 m) rende visibili tutti i frangiflutti e la sfera; quella di alta (q. +0,50 m) ne rende visibili un numero inferiore, qui la sfera viene sommersa per una sua porzione; quella di livello medio dell'acqua (q. ±0,00 m) ne rende evidenti molti e la sfera sembra galleggiare a sfioro.
La naturalità connettiva e allegorica dell'acqua – vita, morte, rinascita – contribuisce alla solidarietà tra vecchio e nuovo, svela le figure affioranti dell'architettura e le richiama come oggetti di un passato perduto.
Il memoriale, nei suoi nuovi frangiflutti, riporta incise parole e segni scultorei verso l'acqua, verso la costa e sul piano di calpestio, per essere lette da chi arriva dal mare, da chi passeggia sul molo e da chi percorre il Monumento, a suscitare emozioni, sentimenti di solidarietà e di cooperazione, a indurre riflessioni sull'umana corrispondenza tra il senso dell'unicità della vita e la memoria degli eventi avvenuti. Sono incisioni di parole ambivalenti (~~per~~donare, ~~s~~offrire, ~~re~~stare, ~~tra~~mare, ~~in~~differenza, ~~con~~giungere), con significato opposto o diverso se si cancella un prefisso, a sottolineare che le questioni con l'intervento fattivo e propositivo dell'uomo, così come accade con alcuni vocaboli, celano prospettive e risoluzioni diverse, aprono al futuro e alla speranza. Alcuni frangiflutti, quelli che sono raggiunti dal livello dell'acqua durante l'alta marea, diventano dei veri e propri naturali

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1018

Figg. 6-7
Vista del Monumento-memoriale verso il mare; Vista della Piazza Mediterraneo dal molo Favarolo.



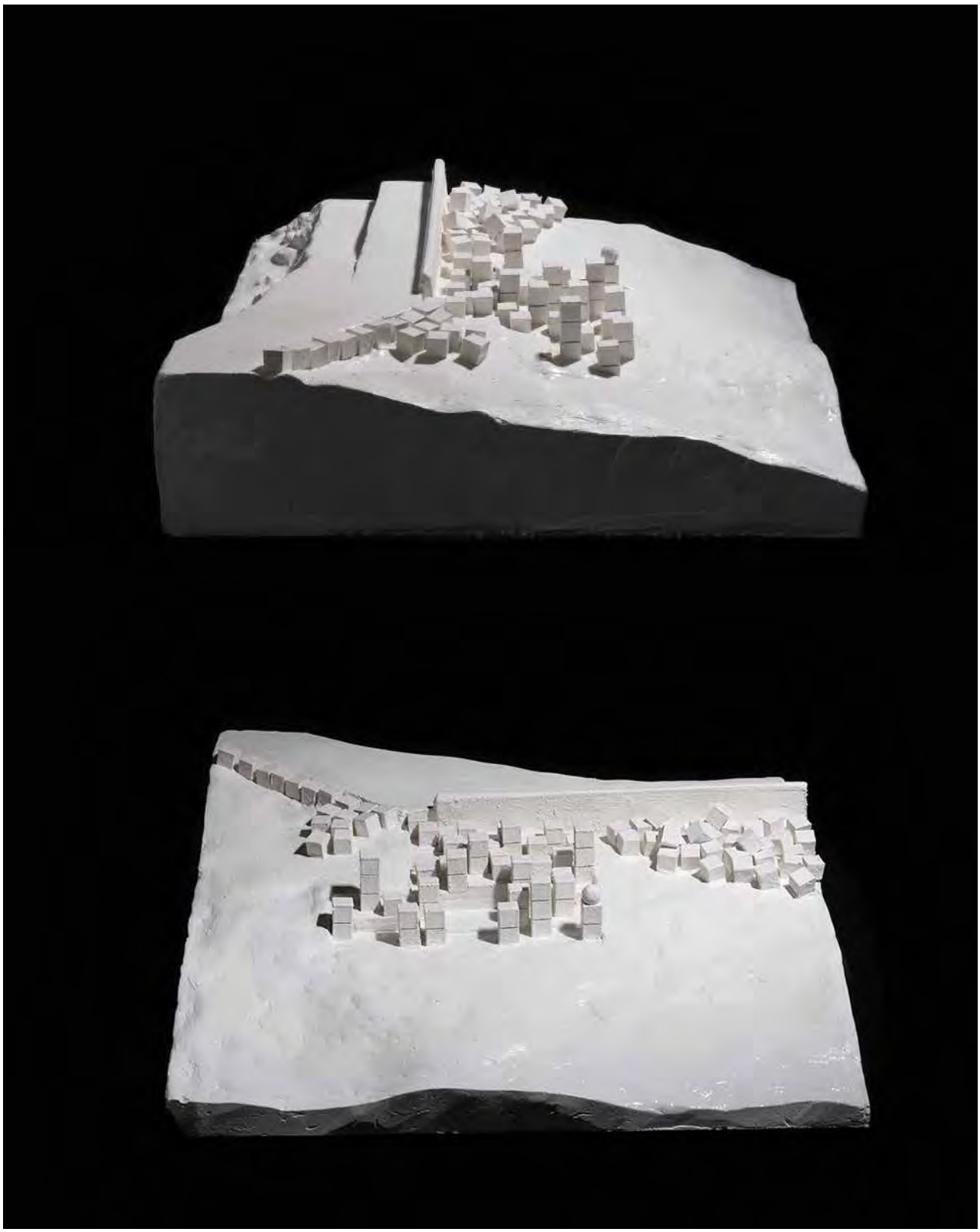


"strumenti musicali" che producono piacevoli effetti sonori in aggiunta alle mutevoli percezioni uditive. Le facce rivolte verso il mare e verso il cielo hanno dei fori continui comunicanti: la pressione causata dal movimento delle onde fa risalire il liquido sui fori comprimendo in tal modo l'aria e producendo il suono dato dallo sfiato generato dall'incavo. L'opera durante i momenti di alta marea, legati principalmente al tramonto, diviene un suggestivo e inedito "organo" del mare.

Il *materiale* utilizzato per il Monumento è la pietra calcarea locale, presente nell'isola, che possiede peculiarità intermedie rispetto alle altre pietre ivi esistenti come quella dolomitica, più dura e compatta, e quella arenaria che invece ha caratteristiche di durezza inferiore. La pietra calcarea si presta, in relazione al tempo, a restituire un effetto di erosione naturale, tipico della costa settentrionale dell'isola. La scelta della pietra calcarea è dettata anche dalla volontà di attribuire al Monumento durabilità nel tempo, evitando una rapida deteriorabilità e al contempo la necessità di ricorrere all'attitudine costruttiva locale, sovrapposizione e giustapposizione di pietre calcaree, e al coinvolgimento di specifiche maestranze per l'esecuzione di un'opera artigianale.

La *luce* gioca un ruolo importante nell'architettura del memoriale, il ritmo del disegno dei frangiflutti determina una diffusione di ombre disposte in modo diverso a seconda del movimento del sole durante la giornata. I raggi solari vengono assorbiti dalle superfici dei frangiflutti che riflettono e rimandano luci e colori diversi in base al variare della presenza o meno dell'acqua, delle incrostazioni di alghe e di sale; quelli che vengono sommersi più frequentemente diventano di colore più scuro e nelle condizioni di bassa marea si mostra una stratificazione cromatica originata dal bagna-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1018



Figg. 8-9
Modello fisico di progetto.

to all'asciutto, dal chiaro allo scuro. La luce notturna lunare, che restituisce al memoriale un'immagine globale di mistero, viene integrata portando in evidenza visiva l'unico elemento geometrico a forma sferica sul quale viene operato un taglio verticale luminoso visibile dai differenti belvederi della città e della costa, diventando un vero fulcro scultoreo nel territorio. L'intervento, in tal modo, si integra nella naturalità del contesto con elementi ugualmente naturali scolpiti prima dall'uomo e poi destinati ad essere scolpiti dal mare, da qui la forza evocatrice e la bellezza emozionale del progetto. Un gioco delle parti che trasforma in continuazione il memoriale il cui intervento esclude il ricorso a espressioni iconiche estranee all'essenzialità dell'opera e del luogo, legate alle vicende dei migranti e dei misteri eterni del mare.

Bibliografia

BASCHERINI E. (2017) – "Comporre il dolore. Il monumento alla Partigiana Veneta di Carlo Scarpa". In_Bo. Ricerche e progetti per il territorio, la città e l'architettura, 8 (12), 165-173.

BIGIOTTI S. e CORVINO E. (2015) – *La modernità delle rovine. Temi e figure dell'architettura contemporanea*. Prospettive Edizioni, Roma.

GALATEO S. (2016) – *I Waterfront. I grandi Temi dell'Architettura.* Hachette Fascicoli, Milano.

GUCCIONE M. (a cura di) (2008) – *Carlo Scarpa: il Monumento alla Partigiana ai Giardini di Castello, Venezia*. Maxxi, Roma.

FRAGAPANE G. (1993) – *Lampedusa. Dalla preistoria al 1878.* Sellerio Editore, Palermo.

MARTINEZ ARROYO C., PEMJEAN MUÑOZ R. e DELGRADO CÀMARA E. (2019) – "La línea del agua. El monumento a la Partisana de Carlo Scarpa en Venecia". Rita, 11, 36-43.

TAORMINA F. (2014) – *Il viaggio delle pietre. Una visita in Israele e l'architettura dei vuoti.* Aracne editrice, Roma.

TARANTO A. (2022) – *Breve storia di Lampedusa*. GraficaElettronica, Napoli.

Marco Rosati (Rieti, 1994), architetto, si laurea con lode, con una tesi in Progettazione Architettonica, presso l'Università di Roma Tor Vergata. Consegue con lode il Master di II livello in Progettazione Architettonica per il Recupero dell'Edilizia storica e degli Spazi pubblici presso l'Università Sapienza di Roma. Svolge un tirocinio al Mibact presso la Soprintendenza Archeologia, Belle arti e Paesaggio per l'area metropolitana di Roma e la provincia di Rieti. Collabora con studi di Progettazione Architettonica e urbana. Riceve premi e menzioni a concorsi internazionali di idee e di progettazione. Attualmente è dottorando in Paesaggio e Ambiente presso il Dipartimento Architettura e Progetto dell'Università Sapienza di Roma.

Francesco Arena (Brindisi, 1978), artista, scultore. Tra le sue opere: *Colonna* (2023); *Daily Stone* (Bangkok 2022); *Anello* (Roma 2020); *Ardesia con minuto* (2019); *Angolo stanco* (hommage à la mort de Walter Benjamin) (2018); *Passaggio* (2017). Tra le sue mostre: *Dieci minuti e un soffio* (Milano 2022); *Measured Stones* (Madrid 2022); *Otto angoli* (Napoli 2021); *Cubic metre of sea water as diagonal* (Londra 2019). Riceve premi: Italian Council, Parco Colosseo, Roma, MIBACT (2019); Frescobaldi Prize, Milano (2018); Henraux Prize (2018).

Motto Transiti

Progetto architettonico Thomas Pepino

Scultore Elio Garis



DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1008

Thomas Pepino, Elio Garis (Scultore)

Transiti. Abissi d'Oltremare

Abstract
Il progetto per l'isola di Lampedusa è articolato sull'idea di un segno forte che incide la crosta terrestre, la cui espressività formale può essere ricondotta a interventi quali il Cretto di Burri a Gibellina e il memoriale di Eisenman a Berlino. L'intervento è concepito come un'opera di land art che dialoga con il territorio attraverso i dispositivi analitici dell'architettura e si definisce con il sistema della percorrenza. La forma architettonica-territoriale del *monumento-memoriale* identifica e riconosce nel carattere del progetto di architettura il valore di significato che il lemma *transito* è in grado di trasferire ed esprimere attraverso la forma d'arte. Il percorso, incidendo la crosta terrestre, lascia un segno indelebile al suolo che rimanda al tema del labirinto e alle incisioni rupestri.

Parole Chiave
Territorio — Progetto — Monumento-memoriale

L'architettura del *monumento-memoriale*

Il memoriale, come architettura, è il luogo del ricordo dei morti. Pensato per essere testimonianza tangibile della tragedia di Lampedusa, che il 3 ottobre 2013 ha segnato indelebilmente la storia dell'uomo, il memoriale, dedicato alle 368 vittime del naufragio, tra cui bambini, donne e uomini, commemora e ricorda.
Attraverso l'incisione della crosta terrestre, mantiene viva, per le generazioni future, la memoria della tragedia quale monito e ha lo scopo di conservare e onorare il ricordo delle vittime, trasferendo nella permanenza del segno un significato profondo e duraturo[1].
Incarnare la memoria attraverso la forma, il segno e il simbolo, è un'operazione dell'architettura. Questo tipo di operazione riconduce il significato dei valori del *monumento-memoriale* al Mondo Antico[2], in cui il sistema di memorializzazione serviva a esprimere attraverso il corpo dell'architettura quello che le spoglie degli essenti semanticamente trasferiscono dalla figura corporea alla figura architettonica-monumentale, il cui scopo è quello di conservare i resti mortali[3].
La tomba, in origine fatta di terra e pietra, corridoi e spazi centrali, le cui forme rimandano a un'origine arcaica fatta di rapporti tra Uomo, Terra e volta celeste, si pone attraverso il progetto per l'isola di Lampedusa, in linea con l'idea di *monumento-memoriale* che ognuno di noi possiede.
Il passaggio tra la vita e la morte si esprime nelle relazioni di significato che si definiscono e costruiscono all'interno dell'idea stessa di monumento e, l'espressione formale della commemorazione – passata, presente e futura – si intreccia nel tragico epilogo dei migranti, definendo attraverso lo spazio fisico del progetto il rapporto dei valori tra sacro, storico e culturale.

Fig. 1
Nella pagina precedente: Thomas Pepino, porta Pax, modello in cartone vegetale, Lampedusa, 2023;

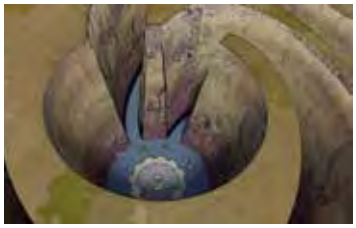
DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1008



Fig. 2
Elio Garis, porta Pax, acquerello, Lampedusa, 2023.

L'idea di progetto per l'isola di Lampedusa è lo spazio topologico che si costituisce memoria attraverso il procedimento analitico e monumento nell'atto tettonico, istituendo formalmente un luogo di sepoltura per tutte le vittime del mar Mediterraneo[4].
Attraverso il processo di memorializzazione[5], la crosta terrestre diviene riferimento geografico e luogo di pellegrinaggio. Una luce nel profondo abisso del mar Mediterraneo.





Figg. 3-4
Elio Garis, porta Pax, acquerello, Lampedusa, 2023; Il labirinto, acquerello, Lampedusa, 2023.

Descrizione del progetto

La forma del *monumento-memoriale* è caratterizzata da un segno[6] curvilineo che scava letteralmente nella crosta terrestre fino a raggiungere il livello del mare. La successione dei meandri con cui si articola la percorrenza marina all'interno della superficie terrestre, ostacola e rallenta il percorso come i fiumi degli inferi che ostacolano la strada che conduce all'oltretomba.
Al centro del percorso è collocata la casa dei morti e della memoria: il mausoleo, l'approdo, la zattera.
La via d'acqua, interamente navigabile, si sviluppa in trincea, all'interno di una gola scavata nella Terra. La traccia è inscritta in un trapezio rovesciato a forma di canyon che dalle coste libiche d'oltremare risale il Mediterraneo in direzione del Vallone dell'Acqua[7].
All'estremità di questo percorso, sono rispettivamente collocate a sud la porta d'ingresso *d'Oltremare* e a nord la porta d'uscita *Pax*; entrambe si innestano in corrispondenza delle insenature naturali della falesia e dialogano con i caratteri geografici dell'isola di Lampedusa.
Il tracciato rimanda al labirinto e al suo significato primigenio, al carattere intricato della serie di meandri di cui si compone, in analogia con le impervie difficoltà che i *transitati* affrontano nel buio della notte per approdare verso nuovi destini, al senso della vita, fatta di fatiche e speranza.
La porta sud è la porta della rimembranza; corrisponde all'inizio del percorso e rappresenta la destinazione della rotta marina che le imbarcazioni salpate dalla costa libica percorrono per raggiungere la riva dell'isola di Lampedusa.
Il disegno al suolo che incide la crosta terrestre è un *transito* obbligato che si percorre in una sola direzione, che dal mare a cielo aperto, imbocca nel cuore della notte la gola d'ingresso del tracciato.
Il *transito*, monodirezionale, fino all'estremità opposta della crosta terrestre dell'isola, provoca inquietudine e disorientamento. Qui la condizione umana, la tragedia in sé, diventa monumentale, diventa esperienza quando il problema della descrizione delle figure significa morte e ricordo. Il segno



Fig. 5
Elio Garis, Il mausoleo, acquerello, Lampedusa, 2023.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1008

Fig. 6
Thomas Pepino, porta Pax, modello in cartone vegetale, Lampedusa, 2023;



Fig. 7
Thomas Pepino, porta Oltremare, modello in cartone vegetale, Lampedusa, 2023.



DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1008

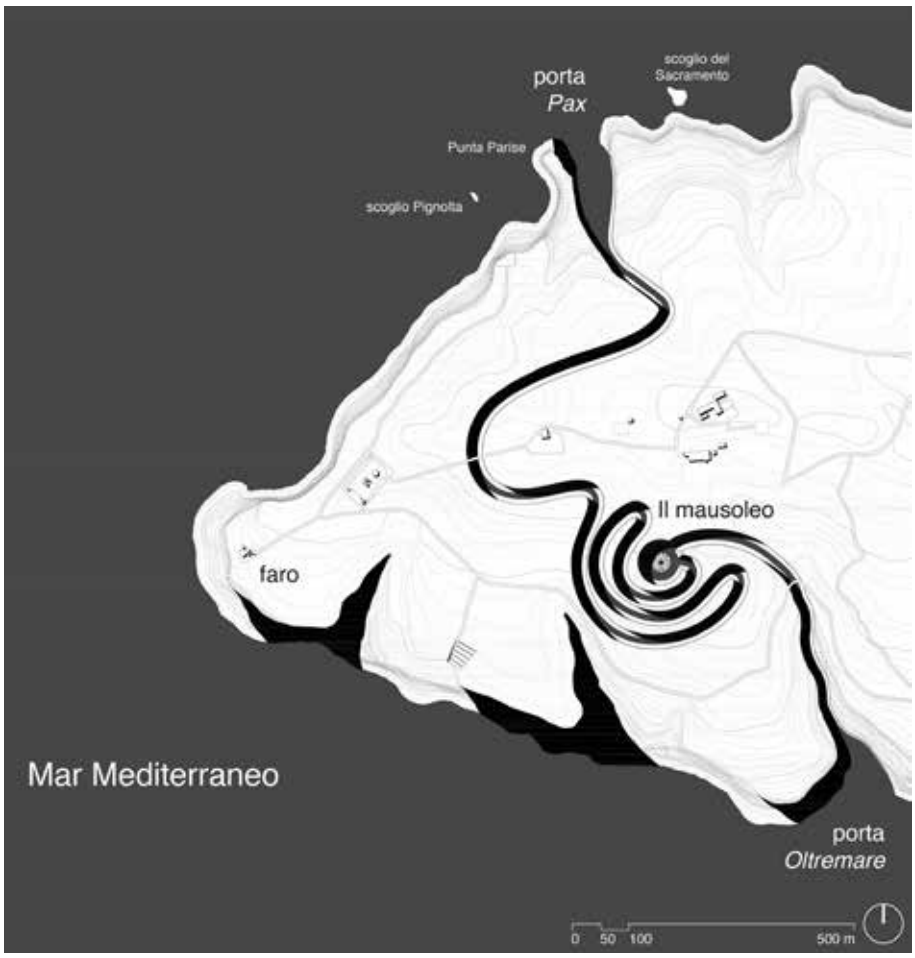
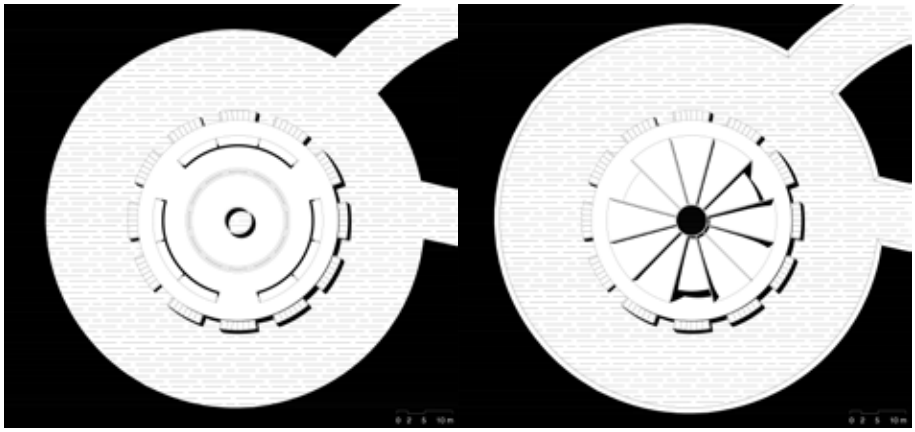


Fig. 8
Thomas Pepino, Il monumento-memoriale per l'isola di Lampedusa, planivolumetria, Lampedusa, 2023.



Figg. 9-10
Thomas Pepino, Il mausoleo, pianta a quota 1.20 m slm e pianta a quota 10 m slm, Lampedusa, 2023.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1008

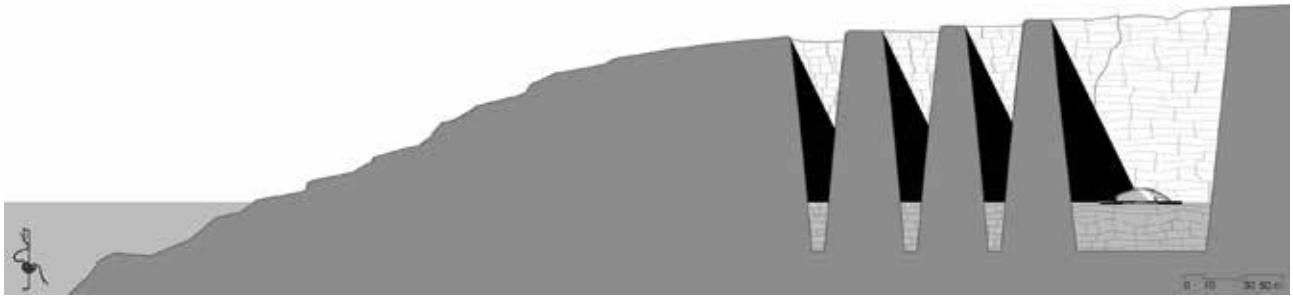


Fig. 11
Thomas Pepino, Il labirinto e il mausoleo. Sezione della macchina di progetto, Lampedusa, 2023.

al suolo, nell'incidere la crosta terrestre, apre strutturalmente una ferita nella terra. Questa ferita è l'interiorizzazione della condizione umana: la tragedia.
Il tracciato oltre a provocare deliberatamente una reazione nel senso più esteso del termine, opera atemporalmente in un dominio di transizioni antropiche e sociali che, oltre a manifestare la fatica e l'impossibilità di controllare il destino, necessita di esprimere nella percorrenza l'indicibile: la sofferenza, la morte, il lutto e, al tempo stesso, la rinascita nell'approdare a nuovi orizzonti.

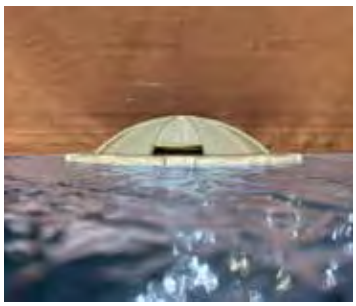
Il mausoleo

L'architettura del mausoleo si compone di due elementi: la zattera e la cupola. La prima è galleggiante e sorregge il peso della seconda; gradonata a metà verso il centro con all'estremità della circonferenza lo spazio destinato all'attracco delle imbarcazioni. La seconda è caratterizzata de tre aperture.
La soglia che definisce l'accesso a questo spazio è ribassata, obbligando alla genuflessione prima di entrare al di sotto della semisfera. Le tre soglie sono larghe sette metri e venti per un metro e cinquanta di altezza, a queste corrispondono gli accessi al mausoleo. Questo luogo è la casa della memoria.
Alla sommità della semisfera, in corrispondenza dello zenit, è presente l'*oculus* che simmetricamente dialoga con il rispettivo della zattera. L'*oculus* della zattera è delle stesse dimensioni di quello della copertura. All'interno di questo luogo, si svolgono le funzioni cerimoniali.
Il mausoleo è un'opera che appartiene alla collettività, allo stesso modo del percorso navigabile che incide la crosta terrestre.
Dal centro della cupola, la luce naturale che attraversa l'*oculus* della semisfera si riflette nello strato superficiale di acqua che riaffiora dall'*oculus* della zattera, irradiando le superfici perimetrali del mausoleo e riflettendo dal centro verso l'esterno il blu d'oltremare.
Il centro dell'architettura del mausoleo ha un significato molto profondo. Questo luogo è pensato per la purificazione dei peccati della comunità; l'acqua a filo dell'*oculus* rappresenta il bagno della rinascita dopo la tragedia. Le due figure architettoniche sovrapposte generano un fascio di luce largo cinque metri e quaranta.
Il mausoleo è un'architettura galleggiante che si alza e abbassa in funzione della marea. La struttura semisferica è larga trentatré metri e posa sulla zattera larga quarantacinque metri. La zattera presenta tre salti di quota a metà prima di raggiungere l'*oculus*. L'edificio è impostato su costoloni in lega di acciaio corten fissati sul piano zattera.
Il mausoleo è rivestito di 368 fogli di metallo bocciardati; ogni foglio di



Fig. 12
Thomas Pepino, Il mausoleo, sezione, Lampedusa, 2023.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1008





Figg. 13-14
Thomas pepino, Il mausoleo, modello in PLA, Lampedusa, 2023.

metallo, se conosciuto, riporta inciso a mano il nome del transitato, vittima della tragedia. L'impostazione del rivestimento superficiale della casa dei morti e della memoria permette di addizionare nel tempo ulteriori fogli di metallo. Auspicando che questo tipo operazione non avvenga mai, il *monumento-memoriale* si configura come opera aperta. L'interno del mausoleo è in cemento liscio di colore chiaro.

Incisione. Significato del *transito*

La scelta di trapassare fisicamente la crosta terrestre è un atto di denuncia. La cicatrice che attraversa l'isola di Lampedusa da un'estremità all'altra, graffia, incide, opera alla scala del territorio lasciando un segno indelebile e visibile dallo spazio.

Il *transito*, composto da *transĭtus*, deriva da *transire*, il cui significato è passare, e si compone da *trans* che significa oltre, attraverso, e *ire* che indica andare. Il memoriale *Transiti. Abissi d'Oltremare*, specifica e individua la necessità di passare oltre, nel segno e nel senso.

Oltrepassare è la condizione a cui si è sottoposti nell'esperienza del *monumento-memoriale*, altresì riconduce il senso alla tragedia, alla vita terrena ed extracorporea, alla necessità di abbandonarsi, di perdersi nel labirinto, traghettati all'interno della terra, nell'Ade, nell'oblio del ricordo fatto di memoria e architettura[8].

Il passaggio fisico, navigabile, ripercorre la tragedia, il cielo dialoga con l'acqua e la volta celeste riflette la luce degli astri nell'*oculus* e lungo l'incisione terrestre. Nel buio della notte le luci delle stelle costituiscono l'unico orientamento dei *transitanti*; l'unica speranza è quella di affidare la propria esistenza all'ignoto.

Abissi riporta al tema delle acque; la narrazione comincia dal mar Mediterraneo, dalla profondità letterale e letteraria che l'insondabilità della sofferenza, raggiunge profonde e oscure regioni; fisiche con la morte, inquiete con il dramma della tragedia che i sopravvissuti traghetteranno nella loro memoria per il resto della loro esistenza.

Oltremare riporta al centro del discorso la questione dell'esodo, l'infinito dramma umano dello spaesamento e del cammino biblico, l'ultimo canto del coro, la voce dell'emigrazione verso nuove rotte.

Oltremare solleva lo sguardo sul tema dei migranti, rappresenta la politica del mondo occidentale che osserva al di là di un confine, una distanza geografica e culturale, riconoscendo e individuando oltre il mare la linea di

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1008

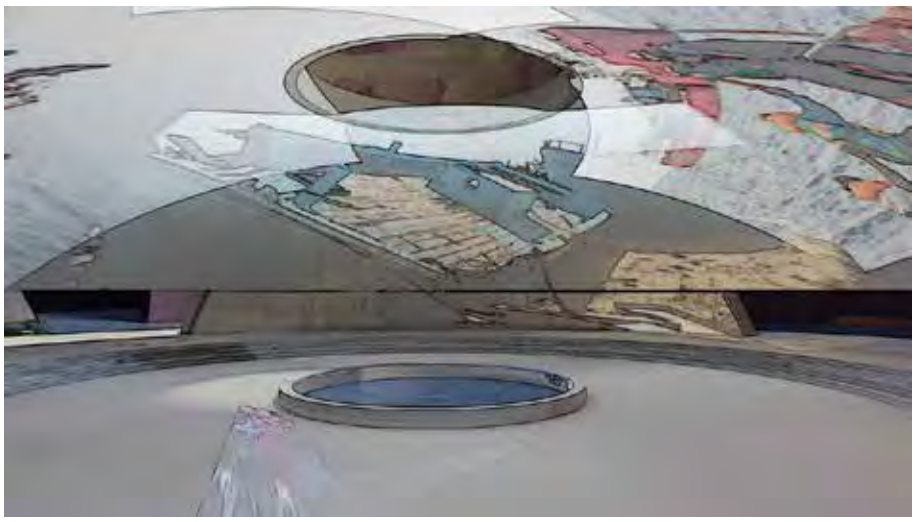


Fig. 15
Elio Garis, Il mausoleo, acquerello, Lampedusa, 2023.

confine e la figura della diversità e, allo stesso tempo, il riconoscibile. La porta d'*Oltremare* è un simbolo; fende la terra, inghiotte i migranti, apre una voragine lungo la falesia e costituisce l'indissolubile cicatrice del mondo.

Un mondo immaginato. Caratteri tecnologici

Lo smarrimento che si percepisce mentre si percorre lo spazio architettonico dello scavo, apparentemente senza via d'uscita, costituisce il grande tema dei migranti: l'esodo del genere umano, il transito, la fuga verso l'ignoto.
Il percorso navigabile conduce al tempio *en plein air* della reminiscenza, la casa dei morti, il luogo caro in cui la memoria, come il filo d'Arianna, riconduce la narrazione e il destino dell'uomo al punto interrotto in cui ogni epilogo giunge a un confronto. In esso le storie del popolo del mare diventano frammenti narrati da suoni e immagini in movimento che, come in un planisfero riportano al centro del discorso il luogo dell'approdo, sia nel senso etimologico che nella sua possibilità estensiva e transitiva di una figura archetipica in cui l'immagine del viaggio, l'origine, la fine, la commozione e la tragedia si incontrano per ripartire verso un altro ignoto: l'uscita. Da qui prende forma l'idea di avvalersi di un uso avanzato della tecnologia, in cui le pareti dello scavo, alte cento metri, larghe nove metri al livello dell'acqua e ventisette al piano di campagna, si prestano alle proiezioni del mondo immaginato dall'arte del video mapping. Proiezioni immersive che durante il transito nel canyon descrivono e trascrivono sulla superficie dell'acqua e lungo le pareti della crosta terrestre, la storia e la memoria degli uomini del mare. Immagini in movimento di un mondo immaginato, per rendere ancora più coinvolgente e immersiva l'esperienza del *transito*.
L'approdo diventa l'elemento simbolico omerico, la zattera di Ulisse, e in quanto tale simboleggia la capacità di adattamento e l'insaziabile desiderio di tornare a casa. Questo luogo, oscurabile tramite le pareti scorrevoli in corrispondenza delle tre soglie, combinato con l'arte performativa e il video mapping 3D, si trasforma in un'opera d'arte multisensoriale, in cui architettura e tecnologia trasformano l'esperienza dello spettatore.
Il progetto unisce alla figuratività l'impegno etico di denuncia sociale: il percorso silenzioso e disorientante diviene lo spazio per la memoria dei vivi. In quanto tale, l'opera si configura non solo come un luogo di passaggio e fruizione per l'intera collettività, ma anche come una frattura profondamente tangibile destinata a costituire un'eredità significativa per le generazioni future.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1008

Note

[1] L'uso dei termini *permanenza* e *segno* è rivolto alla loro estensione geografica, alla questione territoriale, non necessariamente definibile attraverso la condizione antropica. Tuttavia, attraverso l'opera dell'uomo, come nel caso del progetto per il *monumento-memoriale*, essi costituiscono la possibilità di istituire il ragionamento sulla forma a partire dalle figure terrestri. Ciò si configura come una rielaborazione di un oggetto soggiaciuto, la possibilità di leggere nei caratteri geografici il plausibile trasferimento di un sapere archeologico. I fatti geografici, insieme a quelli dell'uomo, si rendono disponibili a una lettura analitica per definire semanticamente e formalmente ciò che sta al di sopra della memoria del sottosuolo, stabilendo il rapporto tra architettura e geografia, testo e figura, trasferendo significato e memoria alle cose. Sull'importanza del segno e della significazione, si veda Carlo Sini (1985, pp. 46-50).

[2] Sul significato dei valori del monumento nel tempo e sul modo in cui la società percepisce e valuta i monumenti, si veda l'opera di Alois Riegl (2011, pp. 11-29).

[3] Il lemma memorializzazione appartiene al campo dei *luoghi della memoria*. Il significato conduce alla possibilità di trasferire nel corpo dell'architettura una forma della memoria, traghettando nel tempo la memoria di un evento significativo. Una forma di memorializzazione è rappresentata dalla costruzione di monumenti fisici e dalla creazione di siti commemorativi, con l'obiettivo di onorare e ricordare ciò che è stato, mirando a mantenere viva la memoria collettiva di eventi o individui che hanno avuto un impatto sulla storia. Sul concetto di memoria e memorializzazione, si veda l'opera in tre volumi sotto la direzione di Pierre Nora (1984-1992).

[4] Il progetto formalizza il luogo della memoria attraverso la modalità del racconto, in cui il corpo del testo identifica, trasferisce e significa nel corpo dell'architettura e nei caratteri distributivi la forma di un'identità mnemonica e figurativa fatta di archetipi. Il progetto per l'isola di Lampedusa costruisce i processi mnemonici per frammenti a partire dalle figure dell'antichità e conduce attraverso il sistema della percorrenza a una topologia della memoria. Sulla memoria e la questione topologica, si veda Frances A. Yates (1966).

[5] Sulla memorializzazione in quanto azione di trasferimento e configurazione della funzione segnica dell'oggetto del ricordo nella figura del monumento-memoriale, si vedano gli esempi descritti e forniti da Michela Bassanelli (2014, pp. 2-7). Per la definizione e la costruzione del senso della funzione segnica, si veda Louis Hjelmslev (1968, p. 52).

[6] Il segno del memoriale – formalizzato nel carattere distributivo – è l'esito di un «riconoscimento che ha luogo quando un oggetto o evento, prodotto dalla natura o dall'azione umana […] viene inteso dal destinatario come espressione di un dato contenuto […]». Inoltre, per divenire connessione tra significante e significato «l'oggetto deve essere visto come se fosse stato prodotto per ostensione, replica o invenzione, e correlato da un dato tipo di *ratio*. Quindi l'atto di riconoscimento ricostituisce l'oggetto come IMPRONTA, SINTOMO o INDIZIO. Interpretare l'oggetto riconosciuto significa correlarlo a una possibile causa fisica che funzioni come suo contenuto – essendo stato convenzionalmente accettato che la causa fisica agisce come produttore inintenzionale del segno» (Eco 1998, p. 289).

[7] Il Vallone dell'Acqua è una piccola valle situata lungo la costa sud dell'isola. Il tracciato per l'isola di Lampedusa, si origina a partire dalla lettura dai caratteri geografici.

[8] Come l'architettura di cui un libro si compone, la materia dei rimandi a cui il monumento-memoriale per Lampedusa è sottoposto – alla scala architettonica e territoriale – si esprime tra figure retoriche e linguistiche. Questo passaggio corrisponde all'articolata composizione di «linee di articolazione o di segmentarità, strati, territorialità; ma anche linee di fuga, movimenti di deterritorializzazione e di destratificazione [...] un *concatenamento*» come spiegato da Deleuze e Guattari (2003, p. 35), ed «è se stesso solamente in connessione con altri concatenamenti, in rapporto con altri corpi senza organi» (Deleuze e Guattari 2003, p. 36).

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1008

Bibliografia

BASSANELLI M. (2014) – "Forme della memoria: oltre il memoriale". DAStU Working Papers, 2, febbraio, 2-7.

DELEUZE G. e GUATTARI F. (2003) – *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*. Trad. it. G. Passerone, Cooper & Castelvecchi, Roma (ed. orig.: (1980) – *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris).

ECO U. [1975] (1998) – *Trattato di semiotica generale*. Bompiani, Milano.

HJELMSLEV L.T. (1968) – *Fondamenti di teoria del linguaggio*. [Trad. it. G.C. Lepschy, Giulio Einaudi, Torino] (ed. orig.: (1943) – *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse*. Bianco Lunos Bogtrykkeri, Kobenhavn).

NELSON R.S. e OLIN M. (a cura di) (2003) – *Monuments and Memory, Made and Unmade*. University of Chicago Press, Chicago; London.

NORA P. (a cura di) (1984-1992) – *Les Lieux de Mémoire*. Gallimard, Paris.

RIEGL A. (2011) – *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*. S. Scarrocchia (A cura di), trad. it. R. Trost e S. Scarrocchia, Abscondita, Milano (ed. orig.: (1903) – *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*. W. Braumüller, Wien-Leipzig).

ROSSI A. (1966) – *L'Architettura della città*. Marsilio, Padova.

ROSSI A. (1972) – "L'azzurro del cielo". Controspazio, 10, ottobre, 4-9.

SEMERANI L. (2013) – *Incontri e lezioni. Attrazione e contrasto tra le forme*. Clean, Napoli.

SINI C. (1985) – *Il tempo e l'esperienza*. UNICOPLI, Milano.

YATES F.A. (1966) – *The Art of Memory*. Routledge & Kegan Paul, London and New York.

Thomas Pepino, (Cuneo, 1984), architetto, si laurea alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino con il Professor Carlo Ravagnati con cui svolge attività didattica e di ricerca. Consegue il Master Interateneo di II livello in progettazione architettonica e urbana presso l'Università degli Studi di Padova e l'Università degli Studi di Catania – SDS Architettura. È Dottore di Ricerca in Composizione architettonica e urbana presso il Politecnico di Torino conseguendo il titolo nel 2023. Vincitore del premio internazionale della Fondazione Renzo Piano *Art of Construction: the importance of structural details*. Attualmente è collaboratore alla didattica in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura e Design del Politecnico di Torino.

Elio Garis, (Vigone, 1954), scultore, dopo la maturità artistica espone per la prima volta con una mostra personale nel 1975 presso la Galleria Floriana di Cossato (BI). Alterna l'attività di ceramista a quella di pittore fino al 1978, anno in cui realizza la bottega di Mastro Mahel. Nel 1984 viene scelto dalla J.C. Penny di New York per rappresentare l'Artigianato Italiano negli USA. Ha lavorato a Dallas, Kansas City, St. Louis e New York. Dal 1989 al 2021 ha realizzato 30 opere pubbliche. Le sue ultime mostre personali sono state alla Galleria Charlick e Piero Passet di Londra, alle Gallerie Losano e Storello di Pinerolo, alla Galleria la Nave di Grugliasco e al Museo Casa del Conte Verde a Rivoli. È stato invitato a partecipare alla Sesta Biennale *Scultura Internazionale* a Racconigi.



Un Monumento memoriale per il «non finito» d'autore

Milano, Baggio.
L'istituto minorile Marchiondi-Spagliardi, 1953-57, di Vittoriano Viganò

Progetti di

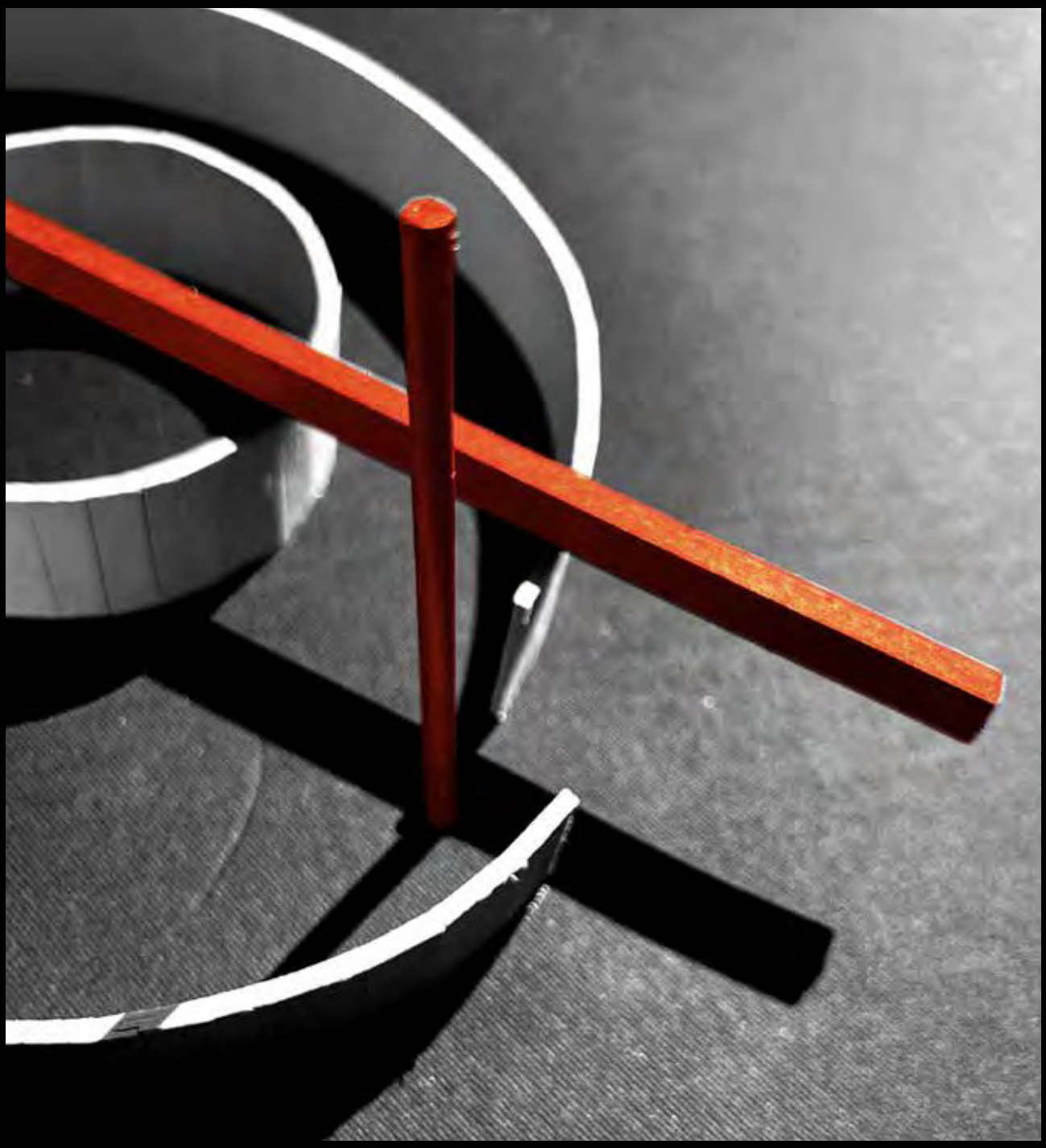
Riccardo Rapparini, Pinuccia Bernardoni | Silvia Binetti, Ludovica Landi, Katharina Stepper | Maurizio Villata, Paolo Delle Monache

FAM

Motto «Senza titolo»

Progetto architettonico Riccardo Rapparini

Scultore Pinuccia Bernardoni



DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1009

Riccardo Rapparini, Pinuccia Bernardoni (Scultrice)

Per Fantasmata

Abstract
Il progetto del monumento-memoriale *Per fantasmata* esplora il concetto di *non finito* nelle sue intersezioni tra architettura e arte relazionandosi al non finito inteso sia come caratteristica del progettare di Vittoriano Viganò sia come termine in grado di riassume le peripezie che hanno portato uno dei suoi progetti più celebri, l'Istituto Marchiondi-Spagliardi, ad essere considerato contemporaneamente *rovina* e *incompiuto*. Il *non finito* è una scelta di vita, una «valenza aperta», uno strumento a reazione poetica che si traduce in un'architettura fluida, disorientante, e in una materia grezza che si lascia plasmare dal tempo. Materia, forma e spazio ma anche luogo e contesto diventano l'occasione per stabilire un legame profondo tra il *non finito* del memoriale e quello del progetto di Viganò realizzando un luogo della spiritualità, previsto ma mai realizzato, in grado di stimolare l'interpretazione individuale e la presa di coscienza, trasformando gli spettatori in autori dell'esperienza stessa.

Parole Chiave
Monumento — Memoriale — Marchiondi — Viganò

Dico a ti, chi del mestiero vole imparare, bisogna danzare per fantasmata.
(Domenico da Piacenza, *De la arte di ballare et danzare*, 1425)

È facile perdersi nei meandri delle definizioni, nell'ansia di classificazione… Si parte dal domandarsi cosa si intenda per *rovina* e cosa per *non finito*, da lì poi è un attimo e ci si ritrova a spolverare i Walter Benjamin, i Georg Simmel, i Marc Augè, i Didi-Huberman, qualcuno tornerà inevitabilmente alle visioni di Piranesi mentre altri addirittura alle *sette lampade* di Ruskin, chi invece ama intersecare l'architettura con altre discipline non potrà rinunciare a Michelangelo o a Rodin. Un interessante tentativo per superare questa difficoltà, questa incertezza teorica, è stato proposto da Francesco Venezia (2011, p. 92) quando, durante una lezione propedeutica a un esercizio didattico, ha sostenuto che il «non finito» è come «una conchiglia infranta: l'interno, svelato, ci fa scoprire un mondo affascinante». Dal *non finito* come mistero da svelare del Venezia giungiamo *in medias res* al *non finito* come «scelta di vita» con il quale Attilio Stocchi (1999) definisce una componente fondamentale della poetica del Viganò, figura di riferimento nell'elaborazione di questo progetto. Prosegue Stocchi:

Fig. 1
Nella pagina precedente: Fotografia del modello.

> il non finito è una scelta di vita, in apparente contrapposizione con il desiderio di definire. È una valenza aperta. È la voce dell'ombra che si accosta alla vitalità, si sente la voragine di un'attrazione oscura esercitata dalla paura che si disvela – forse per contrappunto in uno stadio ampio, disteso. […] il non finito rappresenta la libertà, la possibilità che lo spazio e la materia non siano compiuti e la disillusione che esista un finito, un perfetto compiuto. Il risultato è un non finito in spazio: architettura fluida, che continua, che ha un momento di arresto, che si sposa con l'aria; e un non finito in materia: materia grezza, opaca, che si lascia plasmare dal tempo (Stocchi 1999, p. 7).

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1009

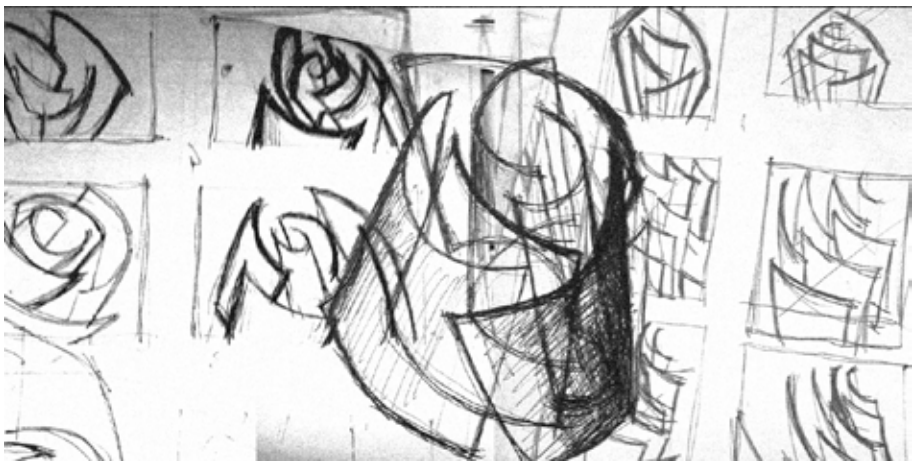


Fig. 2
Bozzetti preparatori.

Come Venezia anche Viganò riconosce al *non finito* una condizione da esaltare, da ricercare e stimolare attraverso il progetto, un innesco a reazione poetica in grado di svelare nuovi *mondi affascinanti*, di riflettere simultaneamente su spazio, tempo e materia.
Queste prime suggestioni sul tema del *non finito* sono state proiettate sul "Marchiondi" la cui non finitezza si complica assumendo la doppia condizione di *incompiuto* e *rovina*, condizione che ha prodotto in noi un profondo stato di fascinazione. Il mistero e l'ambiguità di una archeologia industriale invasa da una vegetazione spontanea che continuamente la nasconde e rivela non è forse addirittura più suggestiva del progetto compiuto? È possibile separare la poesia dal reale? Il fascino dal dramma dell'abbandono? In fondo non sono poetiche le scarlatte scale a chiocciola che accompagnavano i bambini nelle loro camere oggi ridotte a vertebre che eroicamente sembrano sostenere l'intero peso dell'edificio? Non sono poetiche le vetrate divelte del prospetto quando bagnate dalla luce di un tramonto arancione riflettono l'intera storia di un progetto, di un luogo, di innumerevoli peripezie, in altre parole dell'architettura?

I primi bozzetti

Abbiamo deciso di abbandonarci a queste prime fascinazioni per trovare una comunione di intenti, un terreno in cui far interagire scultura e architettura. Ed ecco che sfogliando alcuni bozzetti di Pinuccia Bernardoni sono emersi degli studi preparatori trascurati dal tempo ma che inaspettatamente sono entrati in dialogo proprio con quelle scale scarlatte che avevano attirato le nostre attenzioni fin dal principio. Abbiamo dunque deciso di approfondire questa tensione tra i due elementi affiancandoli come i protagonisti di una *pièce*, come il testo a fronte di un componimento in lingua originale, per stimolare nuove vie da sperimentare. Questi primi tentativi ci hanno condotti a una serie di composizioni costituite da elementi sottili piegati come fogli di carta e caratterizzati da una concentricità ascensionale che sembrava ben dialogare formalmente con l'elemento scala del Viganò. Tentativi che, come si dimostrerà, si sono rivelati fondamentali nella genesi formale del progetto oltre che occasione di fare omaggio all'elemento architettonico dell'architetto milanese che fin da subito ha stimolato le nostre riflessioni.

Il percorso, suggestioni spaziali

Il primo approccio, di natura analogica ed emotiva, ha fatto poi emergere, oltre alle citate considerazioni formali, alcuni caratteri che sarebbero

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1009

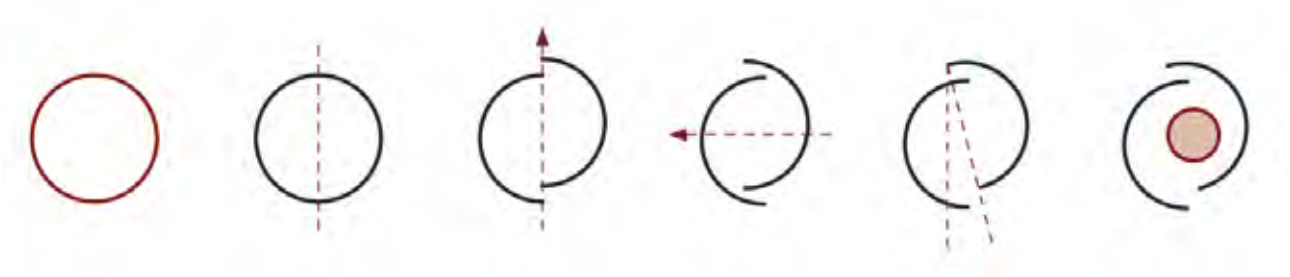


Fig. 3
Diagrammi che illustrano la genesi formale del progetto.

diventati costanti nelle fasi successive dello sviluppo del nostro lavoro. In primis la definizione, a partire dai contributi precedenti, del *non finito* quale campo in grado di aprire a molteplici interpretazioni, atto di consapevolezza e presa di coscienza che conduce lo spettatore, attraverso la sua partecipazione attiva, da semplice osservatore ad autore stesso. Il *non finito*, ancora, come «valenza aperta» (Stocchi 1999). A partire da queste considerazioni è parso fin da subito fondamentale che tale percorso di interpretazione individuale e presa di coscienza assumesse una dimensione realmente fisica attraverso la progettazione del monumento-memoriale non solo come scultura ingigantita alla scala architettonica ma come luogo con una spazialità percorribile internamente. In questo senso abbiamo proceduto a plasmare i bozzetti che avevamo precedentemente realizzato riconoscendo che già alludevano a una percorribilità interna organizzata per moti circolari scanditi da elementi verticali in grado di costruire delle spazialità curvilinee e ascendenti oltre che disorientanti e vertiginose. Nella costruzione dello spazio attraverso la gravità, l'energia e la tensione dei materiali oltre che nella capacità di centralizzare lo spazio per indurre esperienze differenti agli spettatori è inevitabile riconoscere in Richard Serra un riferimento chiaro oltre che un indiscusso maestro. Ma il debito è anche nei confronti di Costantin Brancusi, alle sue colonne *infinite*, così come alla possibilità di mettere in relazione scultura ed esperienza dello spazio attraverso la composizione, la forma, il vuoto, tentativo che in passato è stato molto a cuore ai vari Tatlin, Malevič, El Lissitzky.

La definizione della forma

Procedendo nella descrizione della genesi del progetto, i bozzetti hanno trovato la loro naturale definizione in un disegno planimetrico in cui si è voluto razionalizzare il sistema di vele che nelle prime sperimentazioni stava assumendo una immagine metafisicamente troppo vicina al mondo vegetale e floreale. Anche in questo caso abbiamo deciso di stimolare il tema del *non finito* attraverso l'alterazione arbitraria del cerchio, figura geometrica che più di tutte rimanda alla compiutezza, al finito, all'unità, alla perfezione. La circonferenza di partenza, con diametro di 20 metri, viene divisa sull'asse verticale in due semicirconferenze. Quella a sinistra rimane fissa mentre a quella a destra viene imposta una traslazione verticale di 2 metri, questo gesto genera due intercapedini, una superiore e una inferiore, che diventeranno gli accessi al monumento-memoriale. Successivamente, la semicirconferenza traslata verticalmente subisce un ulteriore spostamento di 3 metri lungo l'asse orizzontale per avvicinarsi al suo doppio e una successiva rotazione di 15 gradi generando uno spazio triangolare, cono prospettico, oltre che occasione per differenziare i due ingressi descritti precedentemente.

Dal piano si passa al volume, gli archi delle circonferenze generate per via geometrica si inspessiscono, diventano muri di cemento, un'esibizione muscolare il cui eccesso richiede di essere limitato attraverso la leviga-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1009



Fig. 4
Vista prospettica che illustra il monumento nella relazione con l'Istituto Marchiondi.

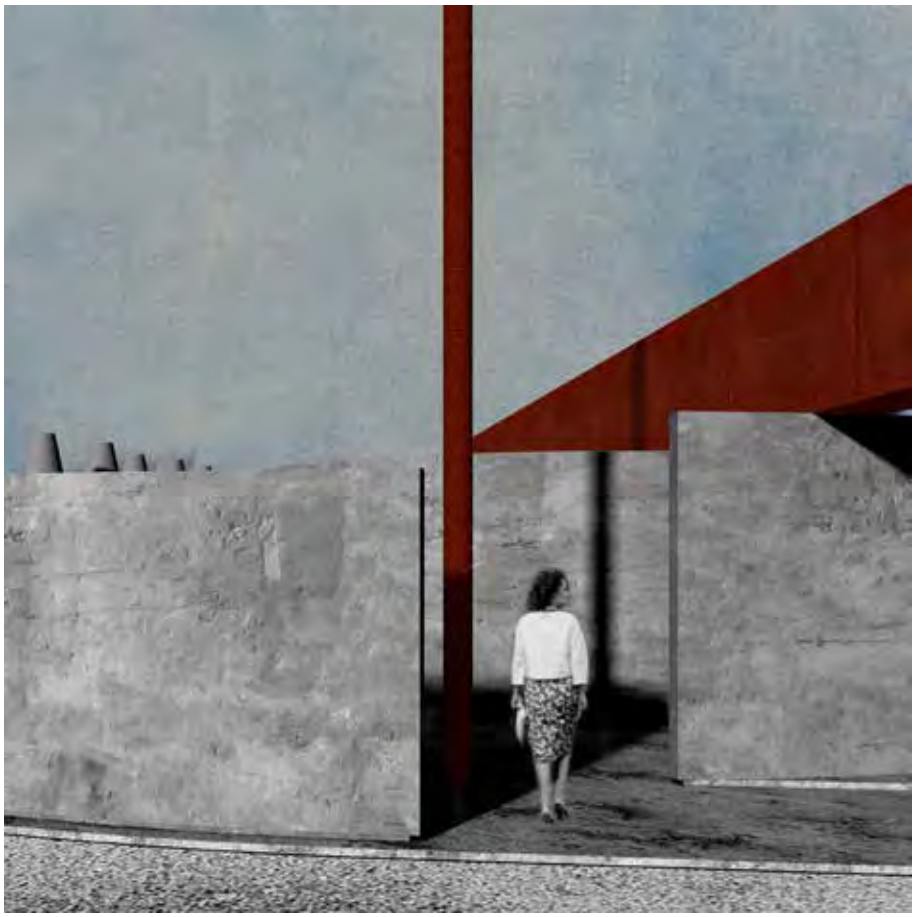


Fig. 5
Vista prospettica dell'ingresso principale al monumento lungo via Noale.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1009

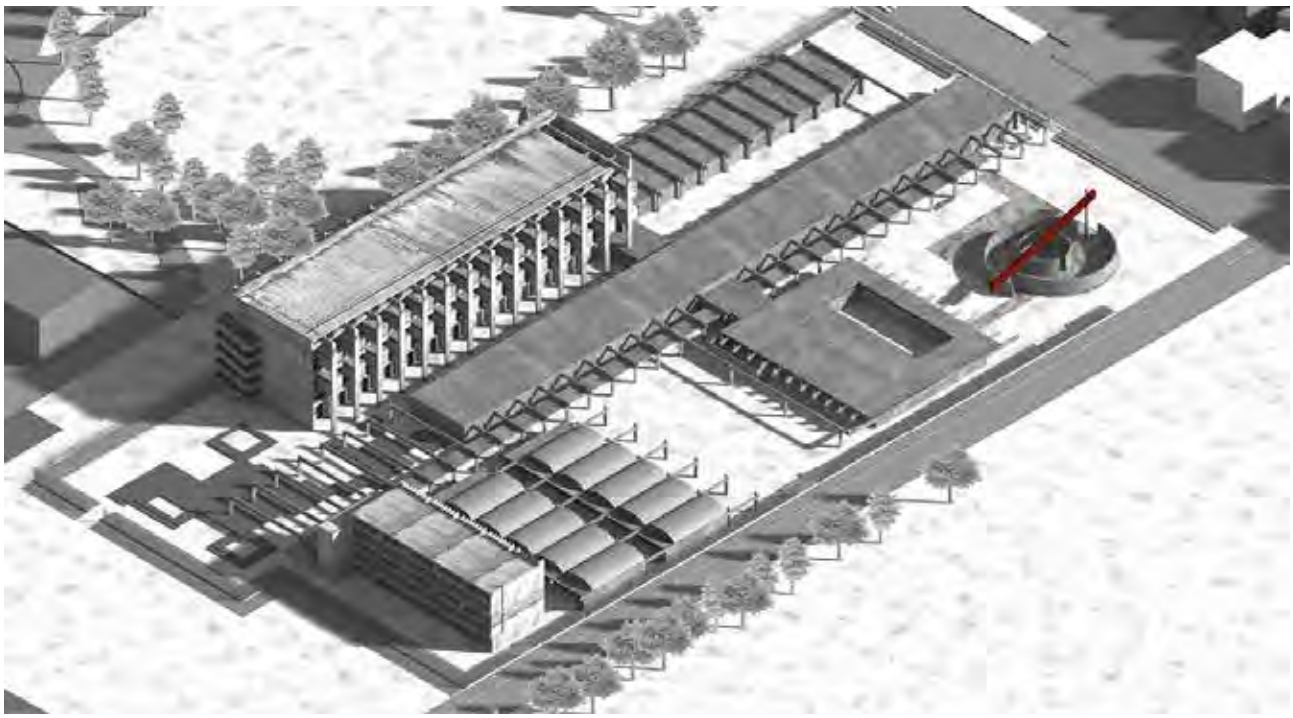


Fig. 6
Assonometria generale.



Fig. 7
Sezione prospettica trasversale al volume originariamente destinato a “Foresteria e centro psicotecnico”.



Fig. 8
Sezione prospettica trasversale al volume originariamente destinato a “presidenza e direzione”.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1009

zione del profilo che da piano diventa ascendente, l'apice maggiore tocca quota 3 metri, quello inferiore 2.4 metri. Le due vele curvilinee, confrontandosi una fronte all'altra generano una tensione tale da indurci a inserire un ulteriore elemento nello spazio centrale venutosi a creare, un elemento anch'esso curvilineo, un corpo inerte, cuore da svelare, esperibile solo percorrendo l'interno del monumento-memoriale.
Si potrebbe pensare che la marcata concentricità alluda al tema del labirinto, a quello per esempio progettato dai BBPR poi dipinto da Saul Steinberg, ma da questo equivoco ci si è voluti distaccare fin da subito attraverso l'inserimento di un segno forte, orizzontale, memoria costruttivista. Una trave di acciaio che grava obliquamente sulle vele curvilinee (alla quota maggiore di 3 metri) secondo la diagonale di 15 gradi già colpevole della precedente rotazione di uno dei due semicerchi. Questo elemento sfida la gravosità delle vele poggiandosi in equilibrio sopra di esse rendendo così evidente la propria essenza vibratile. Questo elemento, dunque, oltre a complicare l'esperienza spaziale interna non più limitata ai soli elementi verticali dichiara fin da subito, come un filo rosso, gli ingressi al monumento-memoriale ponendo fine all'ipotetico malinteso del dedalo.

I materiali
Si è detto della forma, della composizione e dello spazio, meno del materiale. È stato anticipato che le vele sono di calcestruzzo armato, seppur nelle prime fasi di studio fossero state ipotizzate soluzioni in acciaio, in lamiera forata addirittura alcuni disegni avevano affrontato il tema del vetro opalino, altri ancora si erano spinti verso materiali plastici dalle cromie lattiginose, come a voler evocare una immagine fantasmagorica. Alternative che però non sembravano in grado di restituire quel carattere di *non finito* riscontrato successivamente nel calcestruzzo, in particolare nella sua capacità di lasciarsi plasmare dal tempo, di assumere un carattere eroico e senza tempo soprattutto se lasciato a sé stesso, in rovina. Un materiale grezzo, schietto, che diventa inevitabile se ci si confronta con l'opera di Vittoriano Viganò, ancora di più se nel contesto dell'Istituto Marchiondi-Spagliardi. Al calcestruzzo armato si affianca l'acciaio corten, materiale che mostra i segni dell'ossidazione con cui si protegge dai fenomeni corrosivi degli agenti atmosferici assumendo una superficie ruvida e una cromia rossa brunita. Il rosso, inoltre, è sempre stato fondamentale nell'opera di Vittoriano Viganò, principalmente abbinato al nero in quanto ritenuto un «interlocutore necessario» del nero «per ridargli vita e plasticità come la fiamma con la fuliggine» (Viganò in Stocchi 1999). Pur non ricorrendo direttamente al nero, l'adozione di una cromia rossa per l'elemento trave e per quello verticale, di cui si dirà successivamente, è stato mosso da un medesimo desiderio di conferire una energia e un vigore in grado di entrare in dialogo cromatico col nudo e freddo cemento.

Il luogo
Infine, una considerazione relativa al rapporto con il contesto di riferimento. La relazione tra il monumento-memoriale e il "Marchiondi" è stata affrontata più volte da un punto di vista figurativo (il rapporto tra i primi bozzetti e la scala a chiocciola), da uno evocativo (il tema del *non finito* tra rovina e incompiuto), da uno materico (il calcestruzzo in dialogo col colore rosso). Le nostre attenzioni si sono però rivolte anche nella scelta del luogo fisico, all'interno dell'Istituto, in cui mettere in scena il progetto. Si è deciso infatti di posizione il monumento in un luogo specifico

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1009

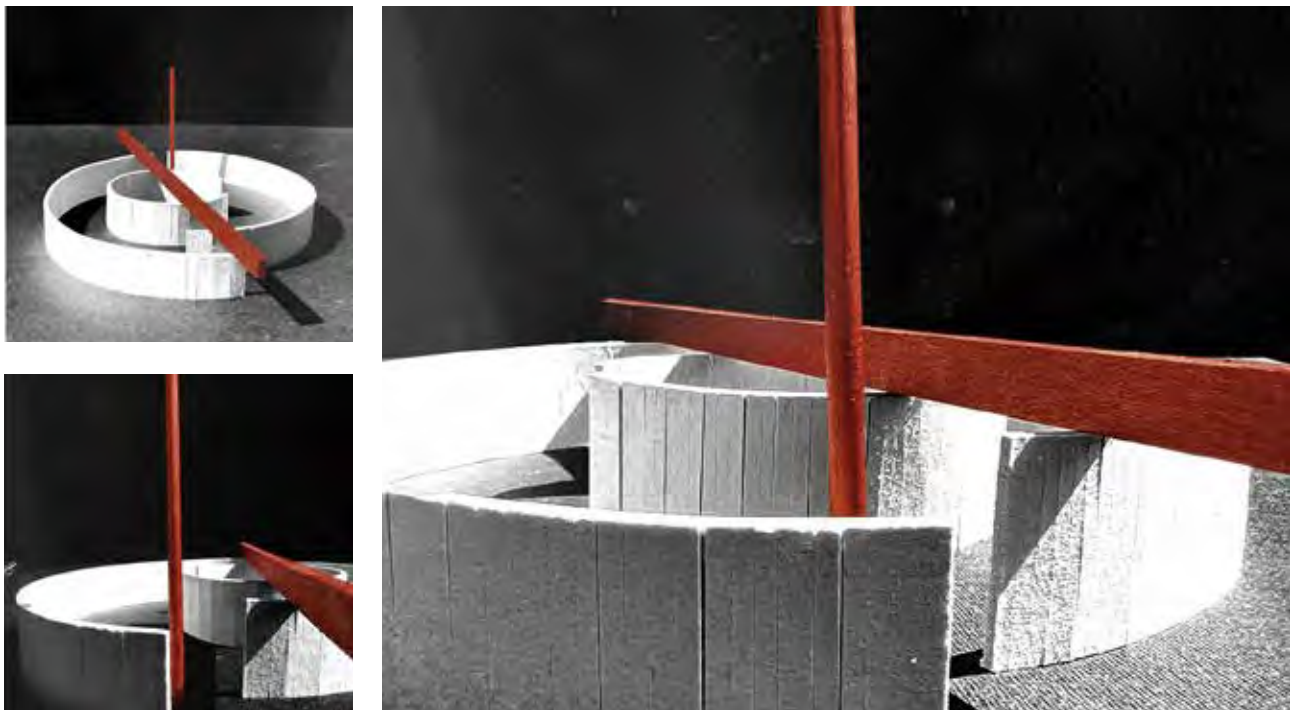


Fig. 9
Foto da varie angolazioni del modello.

dell'area del Marchiondi ovvero nel lembo di terra lungo via Noale su cui sarebbe dovuta sorgere la Chiesa dell'Istituto. Questa scelta è stata dettata dalla volontà di risarcire l'impianto originario progettato da Viganò mettendo in dialogo il *non finito incompiuto* del progetto con il *non finito* del nostro monumento. Questa operazione oltre a lavorare su un piano fisico e mnemonico, lavora su uno semantico restituendo al progetto originario un luogo della riflessione e della sacralità, seppur laica. Questa intenzione è sottolineata anche dall'introduzione di un elemento verticale, tubolare in acciaio corten, che oltre a segnalare l'ingresso principale del monumento-memoriale e rivendicare una verticalità che sembrava negata dalla trave orizzontale, richiama il campanile che sarebbe dovuto sorgere come da progetto preliminare.

***Nota a margine del titolo**
Il concetto di *fantasmata* si riferisce a una teorizzazione di Domenico da Piacenza contenuta nel suo trattato *De la arte di ballare et danzare* (1441-1450). Tra i sei elementi che descrivono l'arte oltre alla *misura, memoria, agilità, maniera e misura del terreno* Domenichino annovera la *fantasmata*, un concetto complesso recentemente descritto da Giorgio Agamben (2007, p. 12) come un «un arresto improvviso fra due movimenti, tale da contrarre virtualmente nella propria tensione interna la misura e la memoria dell'intera serie coreografica». Questa possibilità di riassumere in un solo movimento, sospeso e interrotto, la memoria di una coreografia ci sembrava ideale per descrivere il nostro progetto, *non finito* ma che ambisce a sua volta a riassumere in un'unica esperienza spaziale la memoria di un luogo, passata, presente e futura.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1009

Bibliografia

AA. VV. (1963) – "Concorso nazionale per il Monumento alla Resistenza a Cuneo. I dieci progetti ammessi al 2° grado". L'architettura. Cronache e Storia, 90, 810- 823.

AGAMBEN G. (2007) – *Ninfe.* Bollati Boringhieri, Torino.

BERNARDONI P. (2008) – *da 1 a 10*. Aspasia, Bologna.

BERNARDONI P. (2021) – *Scolpire geometrie.* Danilo Montanari Editore, Bologna.

CANELLA GE. e MELLANO P. (a cura di) (2019) – *Il diritto alla tutela. Architettura d'autore del secondo Novecento*. FrancoAngeli, Milano.

GRAF F. e TEDESCHI L. (a cura di) (2009) – *L'Istituto Marchiondi Spagliardi di Vittoriano Viganò*. Mendrisio Academy Press, Mendrisio.

STOCCHI A. (1999) – *Vittoriano Viganò. Etica brutalista.* Universale di architettura, Testo & immagine, Torino.

VIGANÒ V. (1995) – "L'architettura dell'esperienza". In *Dialoghi di Architettura* a cura di E. Faroldi, M. Pilar Vettori. Alinea, Firenze.

VENEZIA F. (2011) – "Rovine e non finito". In: Id, *Che cosa è l'architettura. Lezioni, conferenze, un intervento*. Electa, Milano.

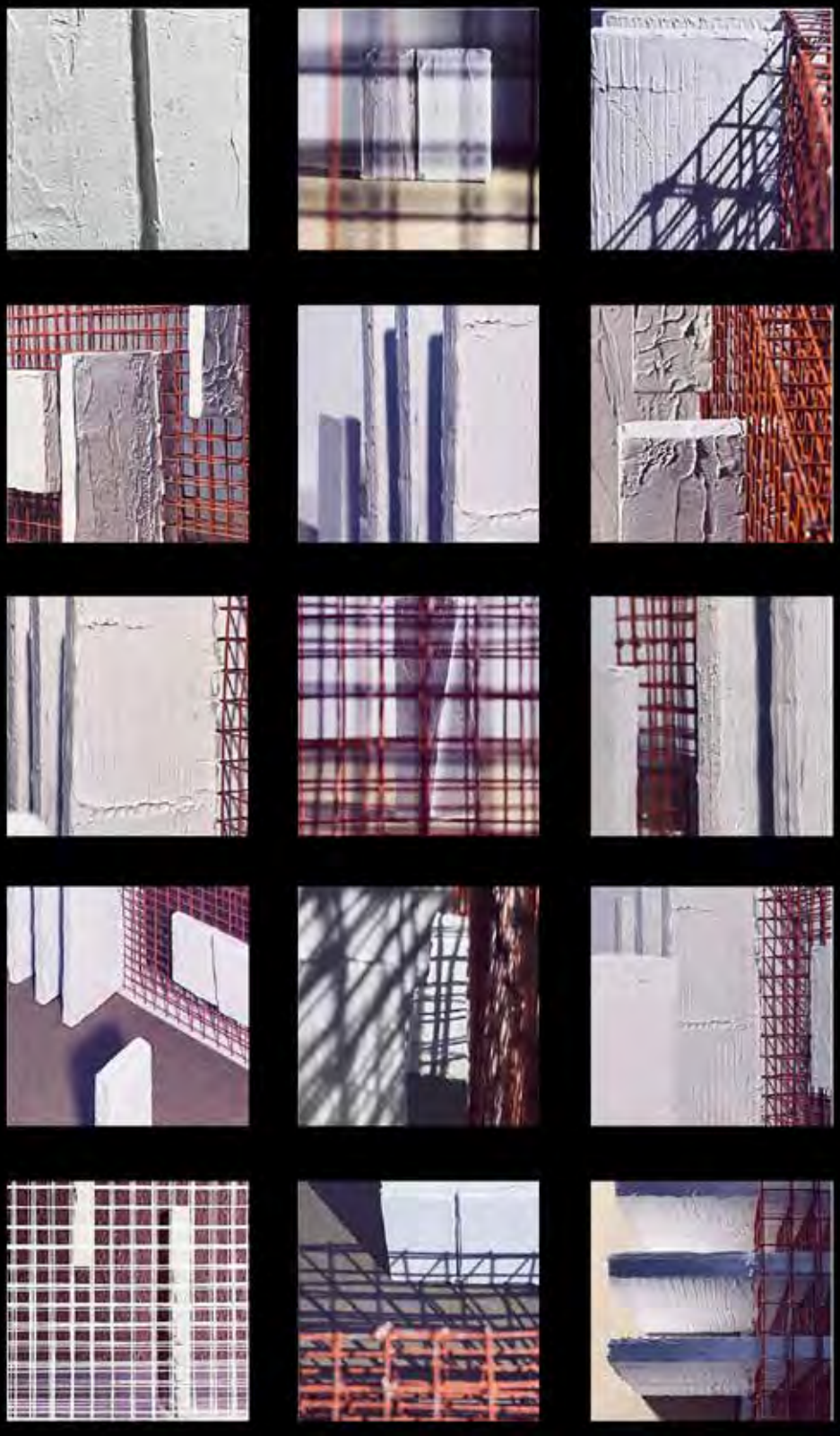
Riccardo Rapparini, 1995, è architetto e dottorando di ricerca in "Architettura e Città" presso l'Università di Parma. Si è laureato in "Architettura, Ambiente costruito e Interni" al Politecnico di Milano discutendo una tesi intitolata "Frammenti di un discorso architettonico e urbano" che affronta il tema della rigenerazione delle periferie urbane attraverso il dialogo tra progetto urbano e architettonico. È dal 2017 assistente alla didattica in composizione architettonica presso il Politecnico di Milano e dal 2020 presso l'Università di Parma, ha svolto anche il ruolo di tutor in workshop internazionali quali ArchèA (2020) e MIAW (2021). La sua attività di ricerca verte attualmente sulle tematiche della trasmissibilità del progetto architettonico attraverso critica storica, teoria e didattica.

Pinuccia Bernardoni, 1953, si diploma in scultura all'Accademia di Belle Arti di Firenze con Quinto Ghermandi, nel 1976 si trasferisce a Bologna come assistente alla cattedra di Anatomia Artistica all'Accademia di Belle Arti della città dove successivamente, dal 1997 al 2017, insegnerà "Disegno contemporaneo". Esordisce nel 1975 nella X Quadriennale dei Giovani a Roma con una installazione denominata "Segno come Segno". La sua prima mostra personale "La torre e i suoi doppi" è a Bologna, nel 1978, presso la Galleria 2000. Dal 1982 inizia a collaborare regolarmente con la Galleria Studio G7 di Bologna e con quella Primo Piano di Roma. Ha esposto in Italia a Bologna, Bolzano, Catania, Ferrara, Forlì, Milano, Parma, Ravenna, Roma, Torino, Trieste, Venezia; all'esterno a Bruxelles, Innsbruck, Salonicco, Stoccarda, Vaduz, Vienna. Alcuni riferimenti bibliografici sono: *Pinuccia Bernardoni* (monografia), Ginevra Grigolo Edizioni, 1984; *Bernardoni* (monografia), Essegi, 1991; *P. Bernardoni, Scolpire geometrie*, Danilo Montanari editore, 2021.

Motto Dimensione libera

Progetto architettonico Silvia Binetti
Ludovica Landi

Scultore Katharina Stepper



FAM

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1007

Silvia Binetti, Ludovica Landi, Katharina Stepper (Scultrice)

Dimensione libera

Abstract
L'occasione di progetto per un monumento al non finito d'autore introduce al dibattito molti temi a differenti scale: questo testo vuole accompagnare il processo di ideazione lungo il suo svolgersi, da un campo più generale di ragionamento – la riflessione sul non-finito in arte – alla specificità del progetto e all'architettura a cui esso è dedicato, l'Istituto Marchiondi Spagliardi di Vittoriano Viganò. Viene proposto un confronto con la scultura della Pietà Rondanini, opera non finita per eccellenza, rispetto alla quale si tracciano analogie e si ricercano principi di rappresentazione del frammentario. L'analisi della composizione dell'edificio di Viganò e quella del monumento sono svolte parallelamente, in un persistente rapporto di continuità. Il tema del non-finito è stato indagato anche nella sperimentazione grafica di rappresentazione del progetto.

Parole Chiave
Monumento — Istituto Marchiondi Spagliardi — Non-finito

Fig. 1
Nella pagina precedente: Particolari scultorei. Fotografie del modello.

La scultura sarebbe il farsi-corpo di luoghi che, aprendo una contrada e custodendola, tengono raccolto intorno a sé un che di libero che accorda una dimora a tutte le cose e agli uomini un abitare in mezzo alle cose.
(Heidegger 1979)

Osservazioni su il non-finito in arte

L'Istituto Marchiondi-Spagliardi progettato da Vittoriano Viganò viene costruito tra il 1953 e il 1957. Del progetto originale non verranno mai realizzati la chiesa, il teatro e il centro sportivo, ma solo gli edifici destinati ad aule didattiche e laboratori, il refettorio, gli uffici della dirigenza e il convitto, che consentono lo svolgimento dell'attività dell'istituto per più di venti anni. Nonostante la costruzione del complesso non sia del tutto rispondente al progetto, l'architettura si presenta come un'opera compiuta, «un 'piccolo mondo moderno', il tentativo riuscito di costruire per una comunità non solo la casa ma una piccola città» (Portoghesi 2021).



Fig. 2
La Pietà Rondanini di Michelangelo. Zöllner F., Thoenes C. (2022) – Michelangelo. Pittura, scultura, architettura. Taschen. Stampa con solvente.

La condizione di non finitezza dell'architettura è determinata dall'interruzione di un procedimento artistico, che restituisce un'opera incompiuta. Tuttavia, la trasmissione del senso di un'opera non sembra essere legata inscindibilmente alla sua finitezza formale. Si pensi, ad esempio, alla Pietà Rondanini di Michelangelo: l'immagine della Pietà, sebbene scolpita in tratti abbozzati, risulta chiarissima e con essa il significato dell'opera. L'elaborazione incompleta e la composizione frammentaria non sottraggono potenza alla trasmissione del significato, tutt'al più amplificano il racconto, enfatizzando l'espressività.
Secondo Giulio Carlo Argan (1970), «il non-finito di molte parti» conferisce all'opera un'altezza lirica che l'artista «raggiunge attraverso un

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1007

estremo tormento documentato dai pentimenti e dalle distruzioni lasciate in vista […]. E qui il valore è dato proprio dal suo essere presentata come un frammento: quasi un pensiero che non può essere espresso se non per frasi mozze e per accenti tronchi, per subiti attacchi ritmici che altrettanto subitamente si spengono».
Sulla spinta di questo ragionamento, in modo analogo, si ritiene che le parti non costruite del Marchiondi Spagliardi nulla tolgano alla compiutezza dell'architettura, descritta da Portoghesi (2021) come «un capolavoro […] un edificio capace di raccontare la sua ragion d'essere attraverso la sua forma e – cosa fondamentale – di parlarci in modo convincente di come l'architettura può contribuire a migliorare la vita dell'uomo».
Il non-finito viene reputato un valore, una condizione in grado di porre l'attenzione sul procedimento creativo, di riflettere nel vivo – nel suo farsi – sull'espressività di un'opera, lasciando margine di libertà sulla sua esperienza. E sempre pensando alla Rondanini, proprio perché lasciata in sospeso, l'opera non finita è in grado di raccontare negli spigoli, nei solchi tralasciati, il modo di lavorare dell'artista, invisibile nelle altre opere (ri) finite. D'altra parte, questa condizione si traduce in una qualità che la pone su un livello di significato più generale di qualsiasi altra Pietà: l'astrazione della figura, come processo di riduzione all'essenziale della forma, è un principio capace di condurre ad un carattere di generalità, riconoscibile e condivisibile dai membri di una comunità, che suscita un sentimento[1]. In questo modo un'opera acquisisce un carattere di continuità storica, ovvero è capace di trascendere il particolare momento storico della sua produzione per esprimere un valore continuativo di modernità. Una forma significativa diviene comunicazione stabile di un valore nel tempo, e in questo modo assume una *infinitezza* che è la sua qualità di *non finitezza* portata al limite.
Questi ragionamenti risultano tanto più significativi se si considera l'ideazione di un monumento, opera non progettata per un fine pratico, la cui presenza rammenta all'uomo un'esigenza: di ricordare qualcosa.



Fig. 3
Successione di luoghi distinti. Stampa con solvente.

Principi di composizione

Il valore del non-finito d'autore rappresenta in termini generali il tema di narrazione del monumento; contemporaneamente, a testimonianza particolare, si vuole rimandare all'architettura specifica del Marchiondi-Spagliardi. L'intenzione è di comprendere nella progettazione il passaggio da generale a particolare e restituire distinti i due livelli di significato; pertanto, i ragionamenti alla base della composizione si fondano su principi di astrazione e analogia.
Il carattere di generalità si ricerca nell'applicazione di un principio di astrazione riportando nella forma di alcuni tratti essenziali, in grado di comprendere e riassumere il non-finito in senso lato[2].
Una figurazione possibile può essere un percorso, inteso come traduzione in proprietà spaziali della dimensione temporale[3], un frammento di tempo lungo il quale si avvicendano diversi avvenimenti, anch'essi tradotti in spazi.
Con la volontà di esprimere un legame profondo con l'architettura si ricercano le ragioni della composizione del Marchiondi, le regole di disposizione dei volumi e di combinazione degli elementi della costruzione, fino ad arrivare alla cifra geometrica, modulo regolatore dell'uniformità così come della variazione dei rapporti. L'ideazione del monumento procede secondo un rapporto di analogia dei principi. Nell'Istituto Marchiondi-Spagliardi grande importanza è attribuita all'articolazione formale del complesso

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1007

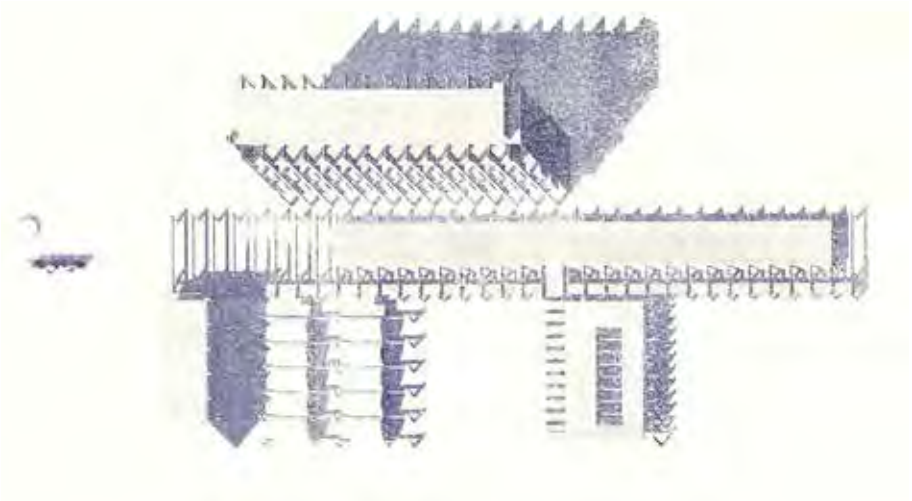


Fig. 4
Collocazione del monumento al non finito nello spazio dell'Istituto Marchiondi Spagliardi. Stampa con solvente.

scolastico, significativa del senso proprio dell'architettura[4]; nell'alternarsi dei diversi edifici adibiti alle funzioni necessarie, nei vuoti generati dalla distanza tra gli stessi che divengono luoghi verdi, nella continua variazione contenuta in un insieme misurato, si svolge e si esprime la vita comune di educandi e educatori[5].
Infine, il procedimento analogico è mediato, ancora una volta, da una forte volontà di astrazione: da un lato per evitare una riproposizione formale, dall'altro per ricercare una riduzione all'essenziale[6].

Dimensione libera

Nel monumento un elemento lineare definisce un percorso che ordina il disporsi alternato delle parti, dei pieni e dei vuoti della composizione. Analogamente all'architettura di riferimento, viene tracciata una direzione, una strada che diviene elemento di rapporti tra luoghi. Il percorso è concretizzato da questo elemento lineare costruito in tondini di acciaio, a formare il reticolo spaziale, un volume traguardabile[7]. Il reticolo accompagna l'incedere del visitatore, il cui sguardo osserva attraverso la maglia metallica l'ambiente circostante. Lungo il percorso si alternano volumi solidi disposti vicini e lontani, trasversali o paralleli al reticolo, a definire una successione in grado di dare forma a spazi evocativi di esperienze diverse, avvenimenti lungo il percorso.
Le proporzioni del monumento sono rapportate alla scala umana (*modulor*) e i volumi solidi nella loro disposizione e dimensionamento definiscono spazi interni, in continuità con l'esterno[8].
Il monumento viene posto in continuità con l'architettura del Marchiondi, lungo il percorso lineare, elemento ordinatore di tutta la composizione, come sua continuazione. Raggiunta la fine della strada coperta è possibile vedere il monumento, disposto a segnare l'estensione del percorso. È in questo rapporto di continuità, volendo fare del monumento la riconoscibile prosecuzione del Marchiondi, e nello stesso tempo di alterità, poiché costruzione astratta dell'idea di consequenzialità dello spazio, che si esprime un senso di non finitezza.
Nella costruzione del Marchiondi il sistema costruttivo rende l'insieme unitario e caratterizza ogni parte come elemento autonomamente definito. Il portale diviene sostegno delle coperture degli edifici e intervallo degli spazi vuoti; nelle sue differenti articolazioni è fonte di variazione lungo tutto il progetto. È una parte elementare che in virtù della sua ripetizione diviene fortemente rappresentativa dell'intero edificio[9].

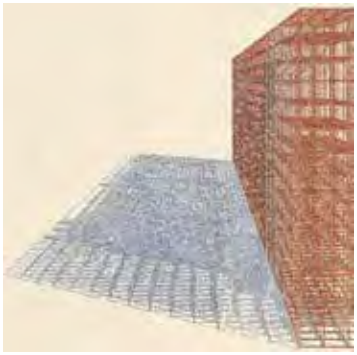


Fig. 5
Fronte del monumento rivolto al giardino. Stampa con solvente.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1007

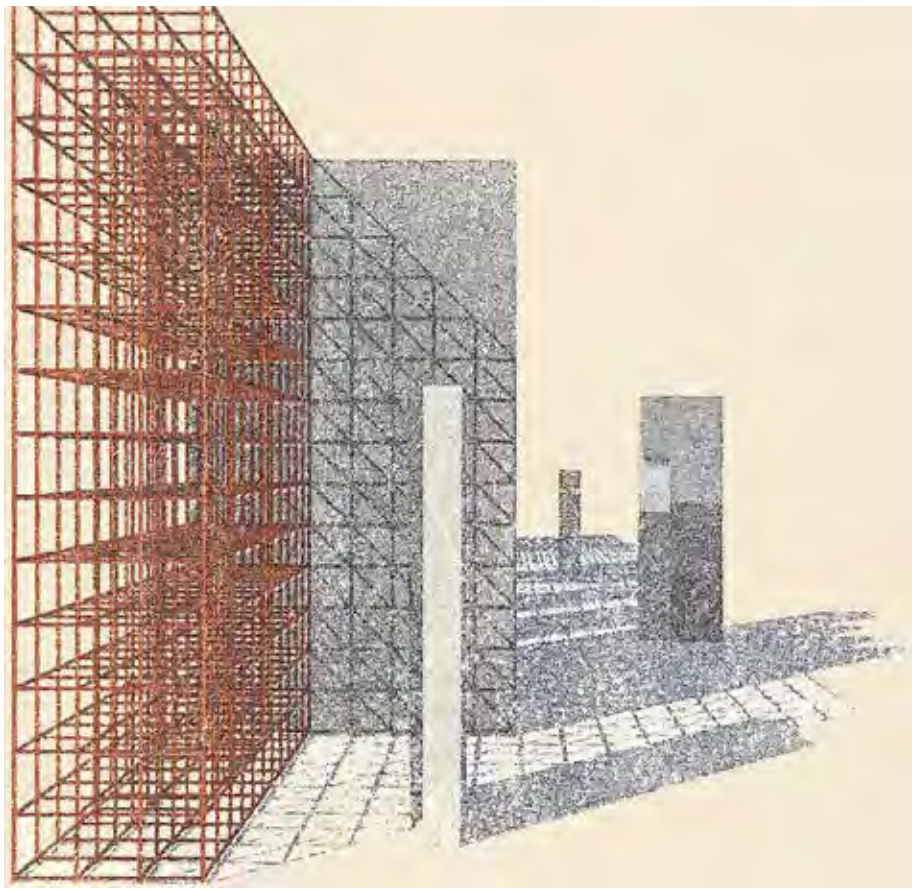


Fig. 6
Punto di vista all'inizio del percorso. Stampa con solvente.

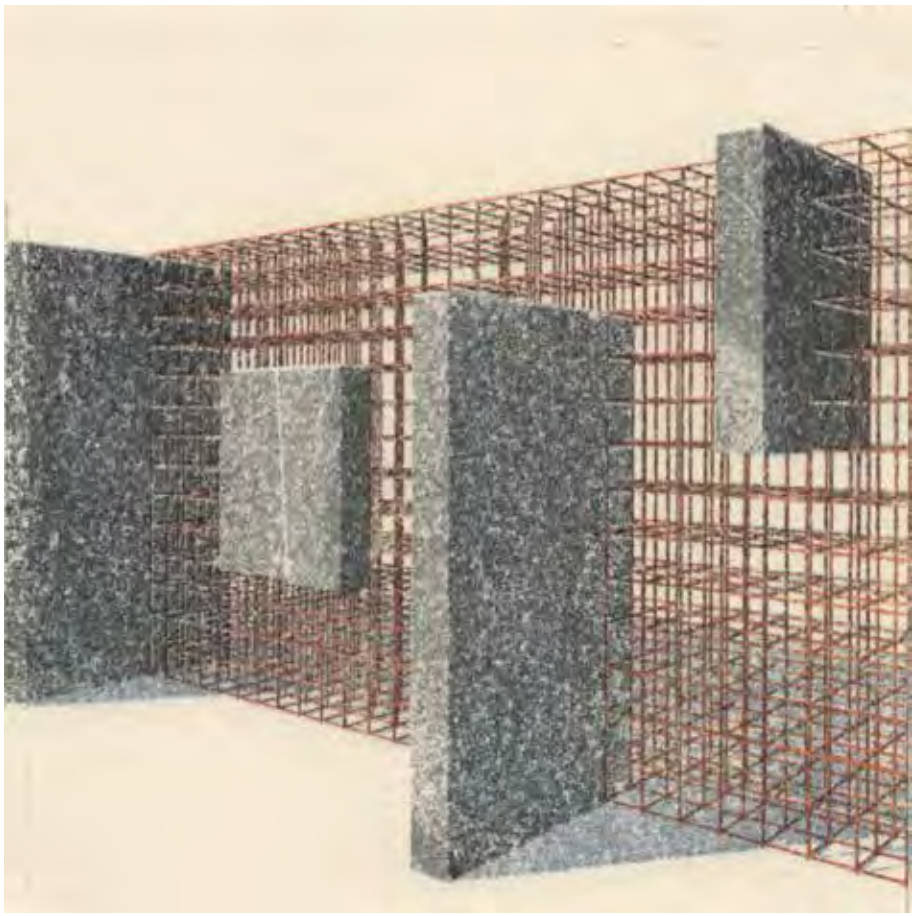


Fig. 7
Vista di un momento accolto. Stampa con solvente.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1007

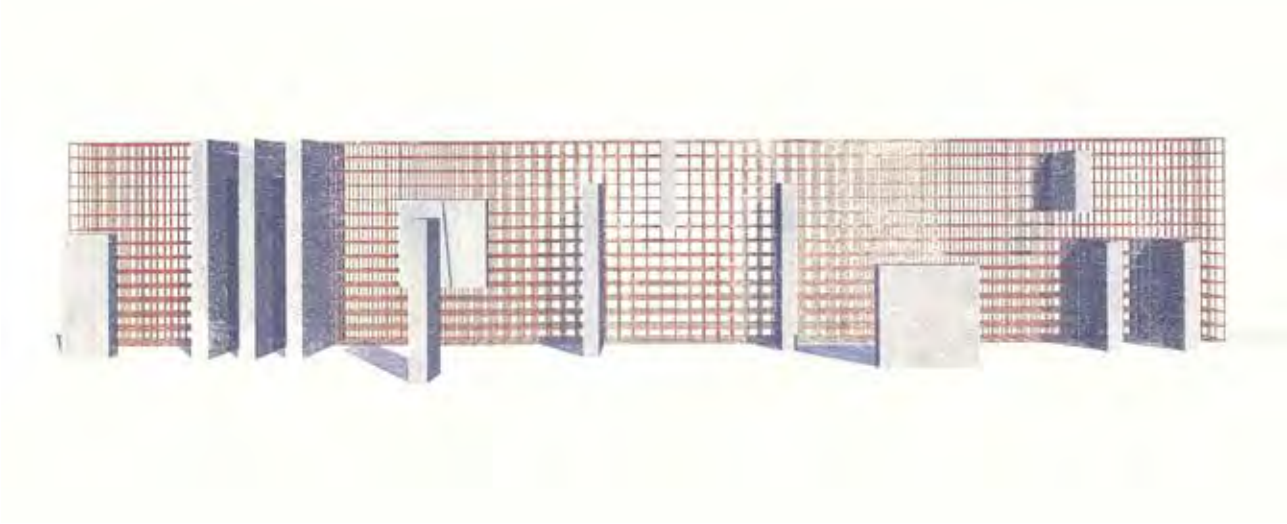


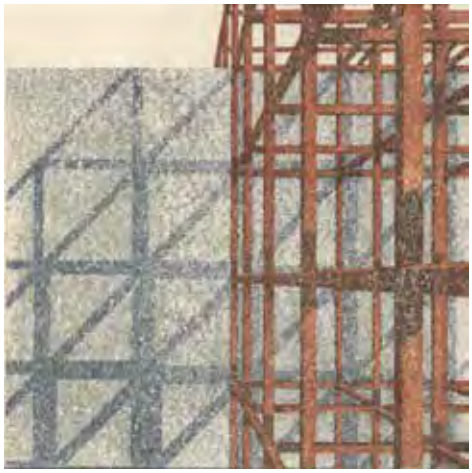
Fig. 8
Vista complessiva della composizione. Stampa con solvente.

Un analogo principio di combinazione e ripetizione genera variazione nel progetto e rappresenta la logica capace di ordinare la tensione plastica, l'energia che caratterizza e diviene identificativa dell'opera. Il contrasto tra il vuoto compreso nell'elemento reticolare e il pieno dei solidi lapidei, incastonati o disposti in rapporto con esso, sottolinea una prima gerarchia tra gli elementi. Nella disposizione dei pieni è rintracciabile una seconda gerarchia, basata su un «ordine significativo di luoghi individuali distinti» (Norberg-Schulz 1979), che scandiscono il percorso in momenti definiti. Si ricerca un'espressività analoga a quella del Marchiondi dove «protagonista diventa lo spazio come vuoto umanizzato attraverso il ritmo, il colore, le proporzioni, capace di travolgere ogni chiusura dell'involucro volumetrico» (Portoghesi 2021).
La qualità scultorea del monumento è in primo luogo apprezzabile nell'utilizzo del materiale scabro; secondariamente si riconoscono sulla superficie dei volumi i segni della lavorazione. Si riconosce la superficie spoglia del calcestruzzo lasciato a vista, i segni impressi dai casseri, gli inerti non perfettamente annegati, l'ossidazione della rete nei punti di giunto: sono dettagli che arricchiscono la plasticità dell'elemento e ne raccontano la storia. Come blocchi semilavorati, abbandonati in cava, manifestazione di un procedimento di lavorazione, in alcuni punti rimasto in sospeso.
Sono infine operate alcune sottrazioni, che modellano i volumi puri dotandoli di chiaroscuri e corrispondenze geometriche.
In questo modo l'espressione è originata dal carattere specifico del materiale e, così come affermato da Vittoriano Viganò (1982), «il modo di trattare lo spazio, così come può risultare dalla lettura dell'Istituto Marchiondi, [...] proviene probabilmente: [...] dalla fiducia nella bellezza e nella nobiltà proprie di ogni materiale, anche di quelli umili», qualità che sempre nell'opinione dell'autore, appartiene a quella poetica di «Brutalismo: come fatto diretto, esplicito, non finzione spaziale e materica».

Nota sulla rappresentazione

La continua riflessione sul procedimento artistico, tema parallelo all'indagine sul non-finito, ha profondamente ispirato i metodi di rappresentazione del progetto. I disegni sono costruiti secondo un procedimento di assemblaggio, tramite una tecnica di impressione a stampa con solvente. Tale

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1007





Figg. 9-10
Particolare del punto di unione tra elementi della composizione. Stampa con solvente; Dettaglio giunzione tra la rete e le fondazioni; vista assonometrica dall'alto. Stampa con solvente.

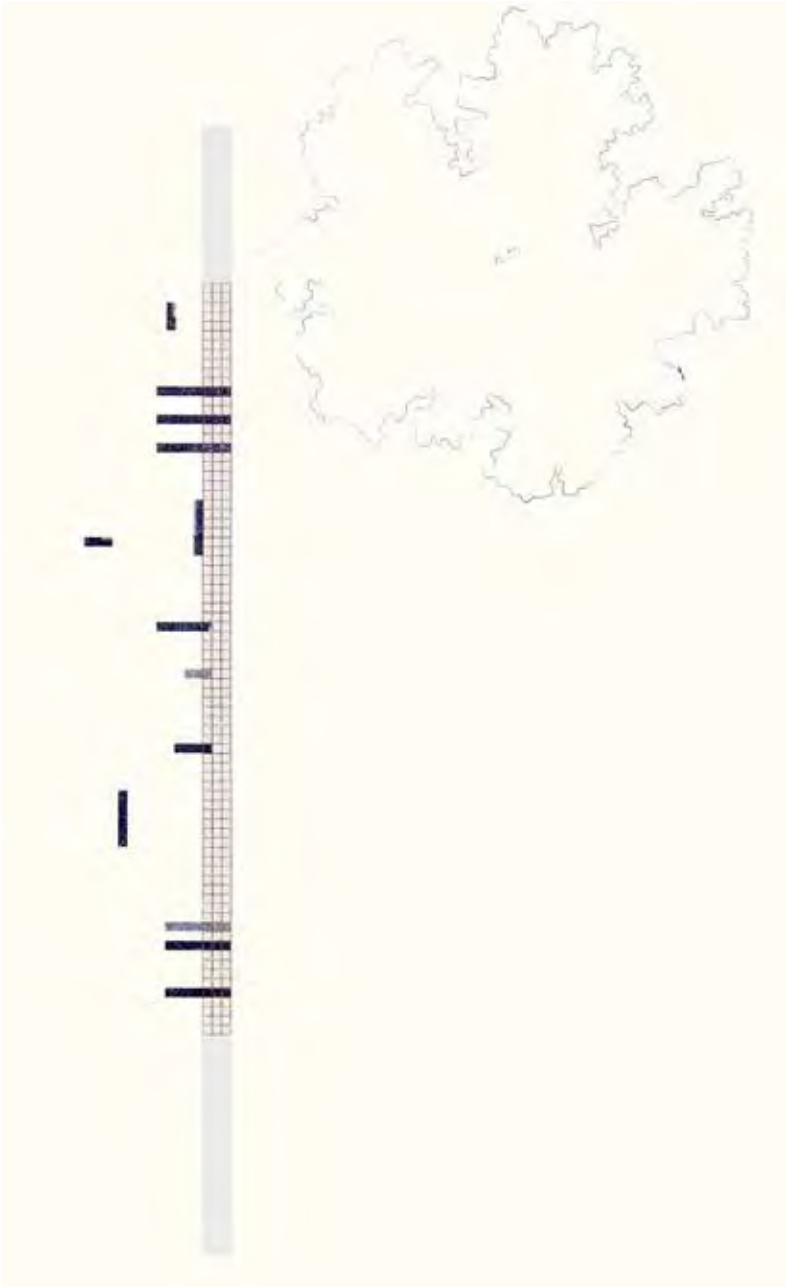


Fig. 11
Variazione ritmica lungo il percorso. Stampa con solvente.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1007

tecnica tralascia la precisione al dettaglio, rende possibile il trasferimento di un'immagine essenziale, di comunicazione immediata. L'immagine vibra, arricchendosi ad ogni nuova impressione di un ulteriore livello di profondità.
Le fotografie inquadrano frammenti della composizione, punti su cui porre l'attenzione; i fotogrammi raccontano attraverso singoli momenti l'azione del percorrere il monumento.

Note

[1] «Occorre ripartire da zero, dalla semplicità, dalla essenzialità delle cose. Anche dall'astrazione, perché l'astrazione per la cultura occidentale moderna, vuol dire generalità, possibilità di enunciare con maggiore essenzialità i concetti, le idee» citazione di Arturo Martini pubblicata in Neri R. (2020) – "La modernità del classico". In: *Il filo di un pensiero: scritti, appunti, lezioni*. CLEAN, Napoli, p. 29.
[2] Un principio di astrazione che operi una «riduzione dei fenomeni della natura ad alcuni tratti essenziali che non appartengono a nessuno di quei fenomeni, ma li comprendono e rappresentano tutti» (Monestiroli 2002, p. 118).
[3] «Nondimeno l'uomo è riuscito a costruire il tempo, traducendo fondamentali strutture temporali in proprietà spaziali. La vita è innanzi tutto movimento, e come tale possiede direzione e ritmo. Il percorso è quindi simbolo esistenziale di base, che concretizza la dimensione del tempo» (Norberg-Schulz 1979, p. 56).
[4] «La proporzione è il principio generale su cui si fonda l'architettura; è intesa come sistema di rapporti fra le parti, rivelatrice del senso dell'edificio» (Monestiroli 2002, p. 17).
[5] «Convinti che in architettura le forme debbano rendere possibile il riconoscimento del senso generale degli elementi, proprio come nel tempio, dove l'abilità dello scultore consiste nel definire l'espressione esatta di tali elementi» (Monestiroli 2002 p. 91).
[6] Secondo quel procedimento di «semplificazione monumentale» di cui parla Giorgio Grassi nel saggio *La costruzione logica dell'architettura* (Padova, 1967), inteso come «un processo che conduce alla conoscenza della qualità essenziale dell'opera, una qualità duratura nel tempo, una qualità che rende l'opera monumentale» (Monestiroli 2010, p. 13).
[7] «Un volume è avvolto in una superficie, superficie che è divisa secondo le linee generatrici e direttrici del volume, mettendo in risalto l'individualità di questo volume» (Le Corbusier 2013, p. 23).
[8] «Spazio in quanto tale e non sommatoria di superfici – non è mai finito, è un continuum – l'interno è un frammento di spazio, di uno spazio più grande – e da qui l'economicità degli elementi, delle voci costruttive», citazione di Vittoriano Viganò pubblicata in Pedio R. (1969) – "Itinerario di Vittoriano Viganò: il Marchiondi a Milano". Architettura. Cronache e storia, 166, 231.
[9] Il principio di ripetizione dell'elemento essenziale, elemento costruttivo, che rende unitaria l'architettura dell'Istituto Marchiondi-Spagliardi, viene assunto nel progetto come strumento d'ordine della composizione del monumento che consente di rilevare le variazioni che avvengono lungo il suo sviluppo, e arricchiscono il percorso di luoghi sempre diversi. «In un lavoro basato sull'uniformità degli elementi, le più sottili delle sfumature della nostra inventiva hanno lo spazio necessario per esprimersi» (Tessenow 2003, p. 94).

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1007

Bibliografia

ARGAN G.C. (1970) – *Storia dell'arte italiana.* Vol. 3. Sansoni, Firenze, pp. 69-78.

DORFLES G. (1959) – "L'Istituto Marchiondi Spagliardi a Milano". Edilizia moderna, 67, 35-46.

GRAF F. e TEDESCHI L. (a cura di) (2009) – *L'Istituto Marchiondi Spagliardi di Vittoriano Viganò*. Mendrisio Academy press, Mendrisio.

HEIDEGGER M. (1979) – *L'arte e lo spazio.* Il Melangolo, Genova.

LE CORBUSIER (2013) – *Verso una Architettura.* Longanesi, Milano.

MONESTIROLI A. (2010) – *La ragione degli edifici: la Scuola di Milano e oltre.* Marinotti, Milano.

MONESTIROLI A. (2002) – *La metopa e il triglifo: nove lezioni di architettura.* Laterza, Bari.

NERI R. (2020) – *Il filo di un pensiero: scritti, appunti, lezioni.* CLEAN, Napoli.

NORBERG-SCHULZ C. (1979) – *Genius loci: paesaggio ambiente architettura.* Electa, Milano.

PEDIO R. (1969) – "Itinerario di Vittoriano Viganò: il Marchiondi a Milano". Architettura. Cronache e storia, 166, 230-231.

PEDIO R. (1969) – "'Brutalismo' in funzione di libertà: Il nuovo Istituto Marchiondi a Milano". Architettura. Cronache e storia, 40, 683-689.

PORTOGHESI P. (2021) – "Istituto Marchiondi Spagliardi". In: M. Biragh e A. Granato (a cura di), *L'architettura di Milano*. Hoepli, Milano, pp. 394-399.

STOCCHI A. (1999) – *Vittoriano Viganò: Etica brutalista*. Testo & immagine, Venaria (TO).

TESSENOW H. (2003) – *Osservazioni elementari sul costruire.* FrancoAngeli, Milano.

VIGANÒ V. (1956) – "Un Istituto per trecento ragazzi". Domus, 318, 4.

VIGANÒ V. (1992) – *A come architettura: Vittoriano Vigano*. Electa, Milano.

ZEVI B. (1982) – "Il nuovo Marchiondi di Milano. Capolavoro del brutalismo di Vittoriano Viganò". L'architettura. Cronache e storia, 199.

Silvia Binetti (Milano, 1991), architetto, si laurea con il massimo dei voti alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano con Raffaella Neri, con cui svolge attività didattica e di ricerca. È Dottore di Ricerca in Composizione architettonica presso l'Università IUAV di Venezia (2023) con tesi "Edificio alto e composizione dei luoghi. Tre progetti di Ivan Leonidov per la città di Mosca".

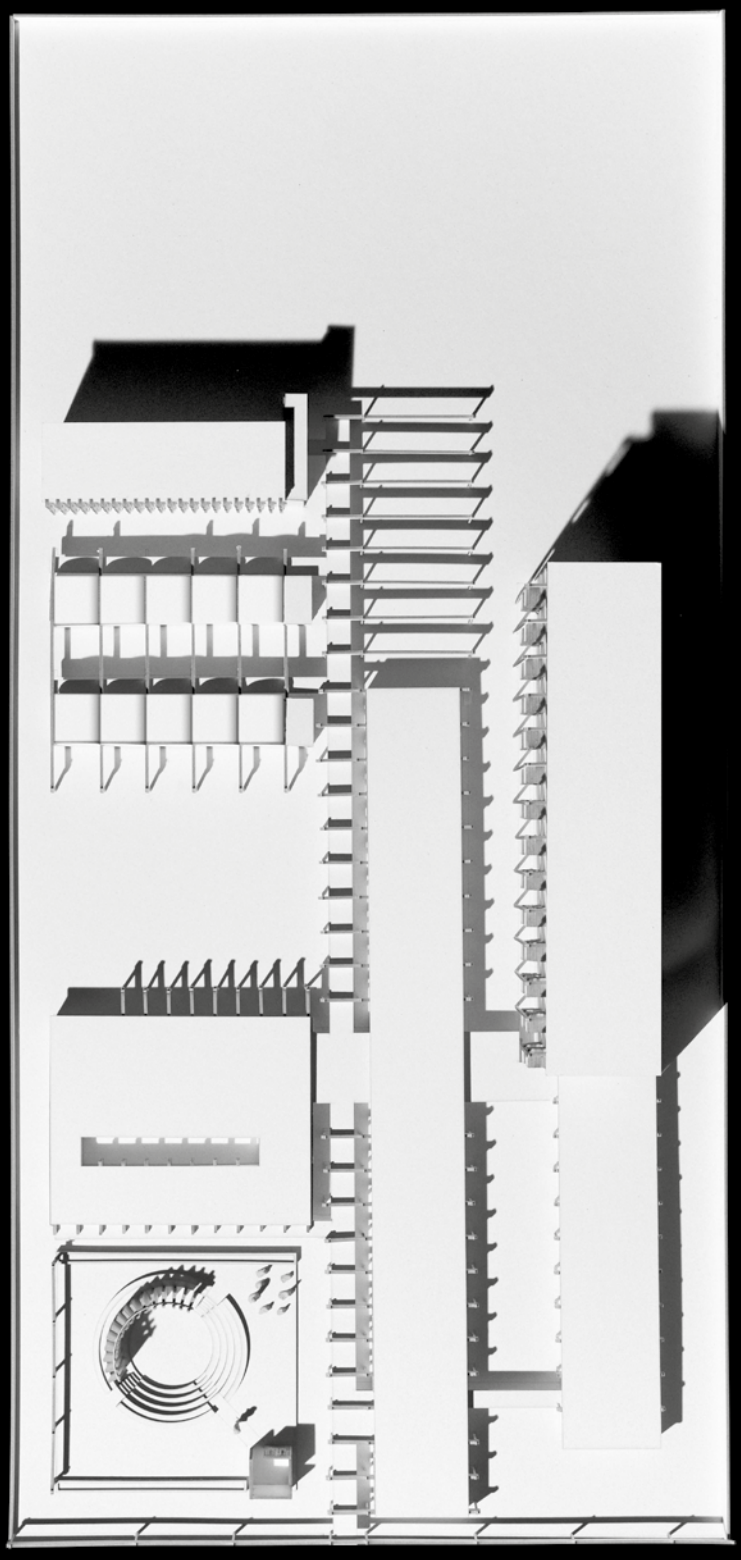
Ludovica Landi (Milano, 1995), architetto, si laurea con il massimo dei voti alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano con Raffaella Neri, con cui svolge attività didattica e di ricerca. È dottoranda di ricerca (XXXVIII ciclo) in Composizione architettonica presso l'Università IUAV di Venezia, con tesi dedicata alle architetture costruite da Luigi Carlo Daneri nella città di Genova.

Katharina Stepper (Pforzheim, DE, 1991), architetto, si laurea con il massimo dei voti alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano con Raffaella Neri, con cui svolge attività didattica e ricerca. Katharina sviluppa la tesi di laurea triennale alla Universität Stuttgart, 'Formverschneidung am römischen Brutalismus' con la prof. Sybil Kohl. Espone nelle mostre personale "D'istante" nel 2021 a Milano e "Sichtweisen" nel 2023 in Germania.

Motto La simmetria del non speculare

Progetto architettonico Maurizio Villata

Scultore Paolo Delle Monache



DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/971

Maurizio Villata, Paolo Delle Monache (Scultore)

Un *extra-luogo* come monumento-memoriale per il non-finito d'autore

Abstract
Il progetto di un monumento-memoriale per l'ex-Istituto minorile Marchiondi-Spagliardi di Vittoriano Viganò si è sviluppato a partire dalla volontà di configurarsi come esaltazione simbolica ed espressione evocativa di quelle parti dell'Istituto, come la chiesa o la palestra-teatro, progettate da Viganò ma mai realizzate. L'obiettivo è stato quello di definire un *extra-luogo* in grado di accogliere sia il ruolo attivo dell'osservatore che vive e percorre questi spazi, sia il suo atto contemplativo rivolto ad una presenza scultorea diffusa nelle aree ancora libere del sito. Il teatro all'aperto con i propilei e le sculture definiscono un nuovo spazio urbano, esito di un processo progettuale articolato su cinque punti fondamentali: il bosco, le sculture, un *extra-luogo*, il verde, la comunicazione.

Parole Chiave
Non-finito — Monumento — Scultura

Non un monumento per soddisfare l'ambizione plastica ma uno spazio da consegnare al cittadino affinché ne prenda possesso personalmente e in comunità[1].

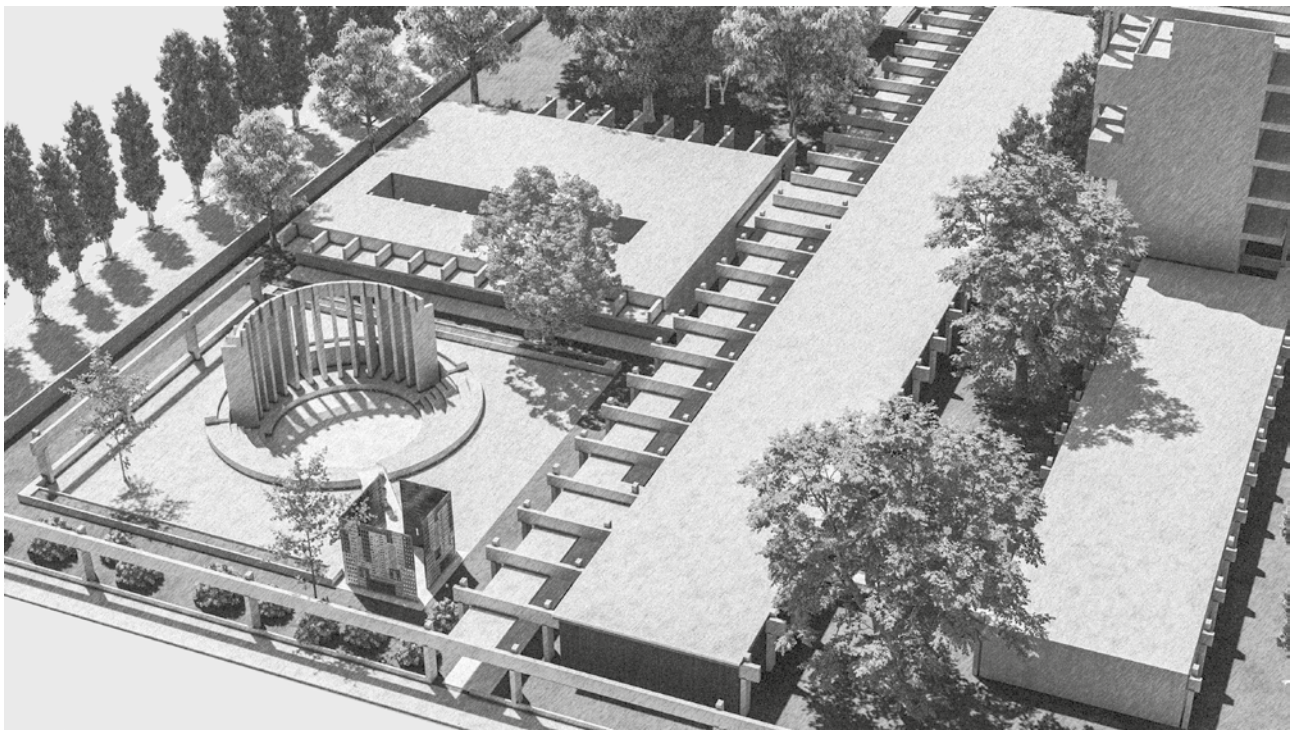
Vittoriano Viganò insieme allo scultore Nino Franchina suggeriscono ed esprimono progettualmente la tensione, il dialogo e la complementarietà tra l'apporto scultoreo e quello architettonico nella relazione del progetto ammesso al secondo grado per il *Concorso nazionale per il Monumento alla Resistenza di Cuneo* del 1962-63 qui citata in esergo. La scelta eticamente e saldamente orientata di definire uno spazio tanto per l'individuo quanto per una comunità di persone rappresenta la volontà e la premessa al progetto, di seguito illustrato, di un monumento-memoriale per il non-finito d'autore.
La duplice condizione di incompiutezza e abbandono invita a considerare l'ex Istituto minorile Marchiondi-Spagliardi di Vittoriano Viganò un caso emblematico di non-finito in quanto opera "aperta" sia dal punto di vista della possibilità di interpretazione di quegli spazi non ancora realizzati secondo il progetto e le intenzionalità iniziali, sia per il valore che esprime il suo mandato civile pur in attesa oggi di un superamento dello stato di stasi e abbandono in cui versa.

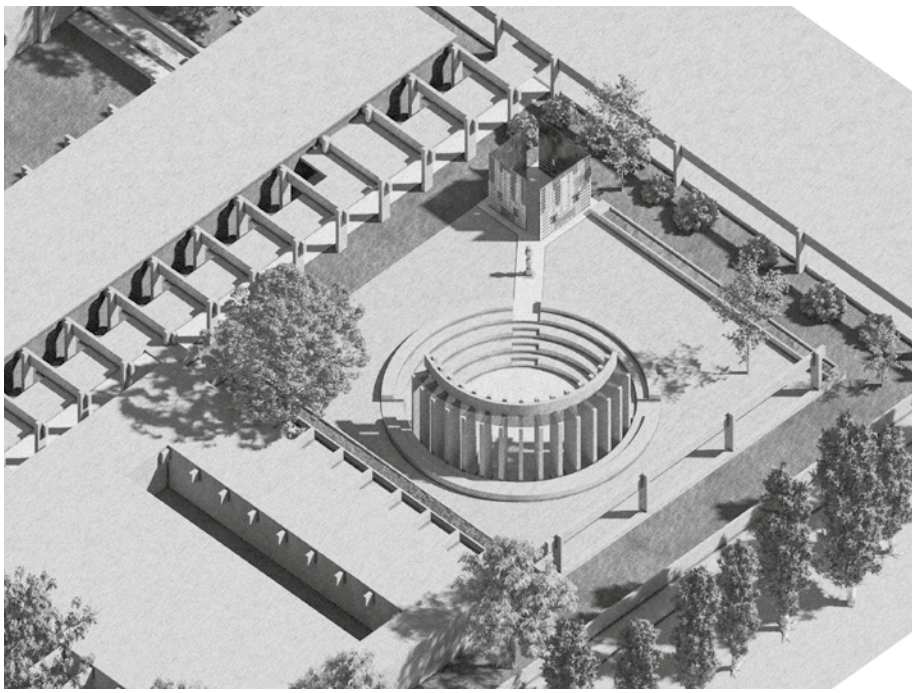


Fig. 1
Vista dall'accesso alla piazza verso la statua "Tra memoria e oblio".

L'istanza della sicurezza si riflette anzitutto nel sistema delle strutture portanti, in cemento armato in vista, all'esterno e all'interno. Una rigida alternanza di pilastri e travi sfinate copre l'intero terreno, trasmettendo valori di elementarità e primitività che gli psichiatri giudicano stimolanti per la strutturazione della personalità. […] indirizzando non tanto a compensare la mancanza di una famiglia, quanto ad invitare virilmente il ragazzo *misplaced* a divenire un cittadino (Zevi 1971, p. 42).

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/971





Figg. 2-3
Viste a volo d'uccello (da nord-est e da sud-ovest) della piazza con accesso-propilei e teatro all'aperto sul sedime della cappella mai costruita.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/971



Fig. 4
Vista del teatro all'aperto posto al di sotto del piano di campagna del sito.

Così descrive Bruno Zevi il nuovo Istituto minorile per ragazzi difficili, evidenziandone i valori innovativi tradotti in un'esperienza urbana che attivamente accoglie e forma gli abitanti di questa «città dei ragazzi»: «Da ciò deriva il senso urbano del complesso, la sua scala umana, la sua attrattiva artistica tutta determinata dalla intenzione di spronare alla libertà» (Zevi 1971, p. 42).

Il progetto per un monumento-memoriale trae da queste premesse la volontà di configurarsi come esaltazione simbolica ed espressione evocativa di quelle parti dell'Istituto mai realizzate, ovvero la chiesa, la palestra-teatro, i centri di interesse, i soggiorni per gruppi, la direzione scolastica e le officine. Intende in quest'ottica rileggere in particolare lo spazio incompiuto della cappella, posta in adiacenza con l'ingresso a sud-est del complesso, attraverso la ricerca di inedite relazioni tra i frammenti dell'opera e la sua fruizione da parte della comunità che oggi vive questi luoghi di abbandono. Il tentativo risultante è quello di definire degli *extra-luoghi* che accolgano sia il ruolo attivo dell'osservatore che vive e percorre questi spazi, sia il suo atto contemplativo rivolto ad una presenza scultorea diffusa nelle aree ancora libere del sito.

Il monumento-memoriale diviene quindi *piazza*: una scultura di Paolo Delle Monache percorribile ed attraversabile ne definisce l'accesso, da questi propilei si accede ad un piccolo teatro all'aperto posto ad una quota inferiore del sedime della cappella dell'Istituto mai realizzata. Questo ne evoca la memoria, ritagliando una porzione di cielo, spostano la linea dell'orizzonte. Le opere in bronzo (*Tempio,* 2003; *Tra memoria e oblio,* 2004) richiamano il tempo sospeso che è proprio dell'opera incompiuta, poste sugli assi tra il complesso e il teatro all'aperto. La presenza diffusa di opere di terracotta (*Soffio, Animula, Sole, Vertigine, Stelle, Infinito, Luna, Orizzonte, Tramonto*, 2021) su tutta l'area del Marchiondi come pietre d'inciampo concedono e invitano ad un'infinita possibilità di aggiunta.

Il teatro all'aperto con i propilei e le sculture definiscono un nuovo spazio urbano in grado di accogliere i giovani che oggi frequentano le rovine moderne del Marchiondi. I pilastri che ne definiscono il fronte scenico diventano supporto per teli per la videoproiezione serale.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/971



Fig. 5
Vista del teatro all'aperto, particolare dei teli per le video-proiezioni notturne.

Nuovi arbusti, erbacee perenni e piante da frutto si sommano alla vegetazione spontanea che prevale su tutta l'area del complesso, seguendo lo stesso processo iterativo plastico. Un *bosco orizzontale* di sculture in espansione, come di forme e di immaginari, un *hortus conclusus* per isolarsi, la disorientante sopraffazione che si rinnova come nel mondo onirico del Sacro Bosco di Bomarzo.

Cinque punti per un *extra-luogo*
Il progetto è caratterizzato da cinque punti fondamentali:
1. Il bosco
2. Le sculture
3. Un *extra-luogo*
4. Il verde
5. La comunicazione

1. *Il bosco*
Immaginando l'Istituto minorile Marchiondi l'equivalente in miniatura di una città abbandonata, abbiamo ipotizzato che il Tempo grande scultore (e architetto) tornasse a ridisegnarla attraverso la vegetazione e la composizione di un bosco. Con opera aperta intendiamo suggerire una realtà in divenire, qualcosa di vivo, che si espande, che prevede l'innesto di piante nel tempo e la coltivazione di un orto botanico. Ovvero gli odori e le sensazioni della natura: la creazione di un bosco composto da spezie, fiori, piante e nuovi alberi. Il fine è quello di insegnare alle persone che fruiranno di questa area a conoscerli e ad averne cura, interagendo, ci auguriamo, con una Facoltà di Biologia o di Agraria.

2. *Le sculture*
Abbiamo individuato alcune mie sculture per realizzare un percorso nell'area dell'Istituto. *Tra Memoria e Oblio, Tempio* e un gruppo di grandi volti a occhi chiusi e a occhi aperti compongono il filo di Arianna da seguire all'interno del parco, che desidera essere un'eco contemporanea del Sacro Bosco di Bomarzo.
I titoli di queste opere sono fondamentali per intuirne il senso.
Considero infatti il titolo di una mia opera (o di una mia mostra) un dialogo con chi osserva, una chiave di lettura con cui gettare un ponte con chi guarda.
Non si può fare un applauso con una mano sola. Opera e spettatore sono le

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/971



Fig. 6
Vista della scultura d'accesso in acciaio traforato e trattato e la statua Tra memoria e oblio.

due mani. Non è quindi un caso se una di queste opere si intitoli *Tempio*.
Il Tempio era anticamente uno spazio del cielo, uno spazio immaginario, che l'augure segnava con la sua bacchetta, il lituo, ed entro quello spazio azzurro doveva interpretare gli arabeschi disegnati dai volatili e, a seconda se si svolgevano da una parte considerata fasta, o dall'altra nefasta, prevedere, presagire e auspicare il futuro. A questo spazio immaginario ne corrispondeva uno identico in terra che veniva perimetrato, consacrato, ovvero separato (è noto che sacro vuol dire separato) dal resto, entro cui si doveva svolgere l'attività del con-templare, ovvero di guardare lungamente il cielo.
Tutto questo per dire che abbiamo cercato di perimetrare uno spazio intimo, di silenzio e contemplazione, di osservazione del cielo, suggerito ed evocato dalle sculture che circoscrivono alcune aree e ne connotano altre. Abbiamo pensato inoltre di collocare all'entrata una ulteriore presenza scultorea, una città libro aperto da attraversare, inizio e termine del percorso. Una sorta di filtro spartiacque, di *limen* per segnare l'*extramoenia* e l'*intramoenia*.

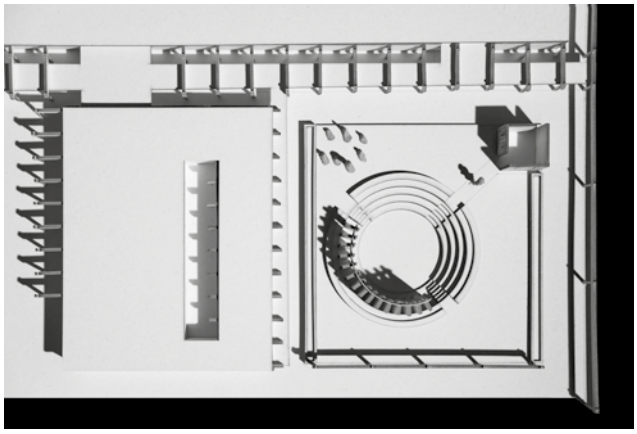
3. *Un* extra-*luogo*

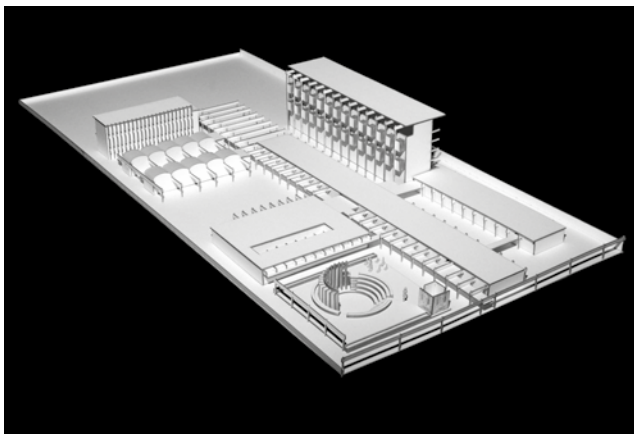
Quando, molti anni fa, mi sono trovato di fronte al termine "non-luogo" ho pensato che lì dovevano esserci non-uomini, con non-desideri, non-senso, non-amore. Il "non-luogo" è in effetti un luogo di passaggio con cui è impossibile instaurare un legame. Scrivo questo perché la nostra idea di Monumento-memoriale è l'esatto opposto: un *extra*-luogo, ovvero un luogo dove si va per stare e pensare, per avvertire pensieri *extra*-ordinari.
La domanda che ci siamo posti è stata: nella contemporaneità cosa realmente manca ad ognuno di noi? La nostra risposta ed essenza del concept per il Monumento-memoriale è: un luogo che ci separi dal caos calmo (che ci avvolge in un presente continuo iperconnesso) e che ci doni una pausa di silenzio e di intimità con noi stessi, a contatto con la natura, con le sculture binocolo[2] e con un capolavoro dell'architettura quale l'Istituto Marchiondi.

4. *Il verde*

L'idea, in estrema sintesi, è quella di immettersi brutalmente in un luogo come l'area dell'Istituto Marchiondi con l'obiettivo di piantare piante dato che è scientificamente provato che un bosco alza il livello di benessere di una persona. Dove e cosa fare? Indubbiamente immettere alberi con un

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/971





Figg. 7-8
Viste del modello (zenitale e da sud-est).

criterio logico, ma anche:
- alternare zone abbandonate e zone coltivate per creare il contrasto tra natura libera e natura "educata";
- dare in affido a dei bambini, in una zona selezionata e predisposta, una porzione di terra di 100x100 cm per piantare semi e insegnare loro come coltivarli, al fine di apprendere il reale senso della parola Cultura;
- studiare un sistema di raccolta dell'acqua piovana per autoalimentare e innaffiare le piante, educando a non sprecare questo bene fondamentale e prezioso.

5. *La comunicazione*

Il concetto di opera aperta coinvolge anche la comunicazione con i fruitori. Videoproiezioni con scritte introduttive ed esplicative possono essere proiettate a seconda dei casi a terra, sulle sculture o a parete, per fornire al visitatore le varie direzioni e peculiarità di questo spazio.
Sono frasi in divenire, non fisse, che possono anche contenere frammenti di questo stesso concept per narrare il senso dell'*extra*-luogo.
Potrebbe essere collocata inoltre una ulteriore segnaletica fatta dal susseguirsi di ciottoli incastonati a terra, da seguire come i sassi di Pollicino, per indicare il cammino da una scultura all'altra, il filo di Arianna da percorrere all'interno dello spazio.

* Il primo paragrafo introduttivo è stato redatto da Maurizio Villata, il secondo, dal titolo "Cinque punti per un extra-luogo", da Paolo Delle Monache.

Note

[1] Il progetto relativo al concorso nazionale per il Monumento alla Resistenza a Cuneo di Vittoriano Viganò e Nino Franchina, scultore, ammesso al secondo grado così come presentato in «L'architettura. Cronache e storia» (1963), n. 90, p. 815.
[2] Sculture binocolo: desidero con la mia ricerca realizzare una scultura da mettere davanti agli occhi come un binocolo, che faccia vedere qualcosa che c'è, ma non visibile o intuibile ad occhio nudo. Non è un gioco semplice, non è da tutti il riuscirci. Traguardare dentro una scultura richiede uno sforzo simile al fare silenzio dentro di sé. I binocoli possono essere anche dei manufatti non necessariamente appaganti o gradevoli esteriormente, ma puoi trovarci dentro il mare, una stella o un paesaggio lontano. Cerco di suggerire con il mio lavoro che la scultura non finisce con il suo contorno, ma è una proiezione oltre la forma: un trampolino di lancio per riflettere. La scultura è un binocolo e una bussola con cui orientarsi, con cui dare senso a quello che ci circonda. «L'arte non insegna nulla, tranne il senso della vita», Henry Miller.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/971

Bibliografia

AA. VV. Redaz. (1963) – "Concorso nazionale per il Monumento alla Resistenza a Cuneo. I dieci progetti ammessi al 2° grado". L'architettura. Cronache e storia, 90 (aprile), 810-823.

DEZZI BARDESCHI M. (2004) – "L'istituto Marchiondi di Vittoriano Viganò: paradigma del Moderno". In: Id., *Restauro: due punti e da capo*. FrancoAngeli, Milano, pp. 168-175.

GRAF F. e TEDESCHI L. (2009) – *L'Istituto Marchiondi Spagliardi di Vittoriano Viganò*. Mendrisio Academy Press, Mendrisio.

MENZIETTI G. (2017) – "Istituto Marchiondi Spagliardi. Vittoriano Viganò, Milano 1954-1957". In: Id., *Amabili resti d'architettura. Frammenti e rovine della tarda modernità italiana*. Quodlibet Studio, Macerata, pp. 40-45.

PEDIO R. (1959) – "'Brutalismo' in funzione di libertà. Il nuovo Istituto Marchiondi a Milano, architetto Vittoriano Viganò". L'architettura. Cronache e storia, 40 (febbraio), 683-689.

STOCCHI A. (1999) – *Vittoriano Viganò. Etica brutalista*. Testo & Immagine, Torino.

VIGANÒ V. (1955) – "Institution a Milan". L'Architecture d'Aujourd'hui, 63, 101.

VIGANÒ V. (1955) – "L'internato per ragazzi difficili". Comunità, 57 (febbraio), 64-70.

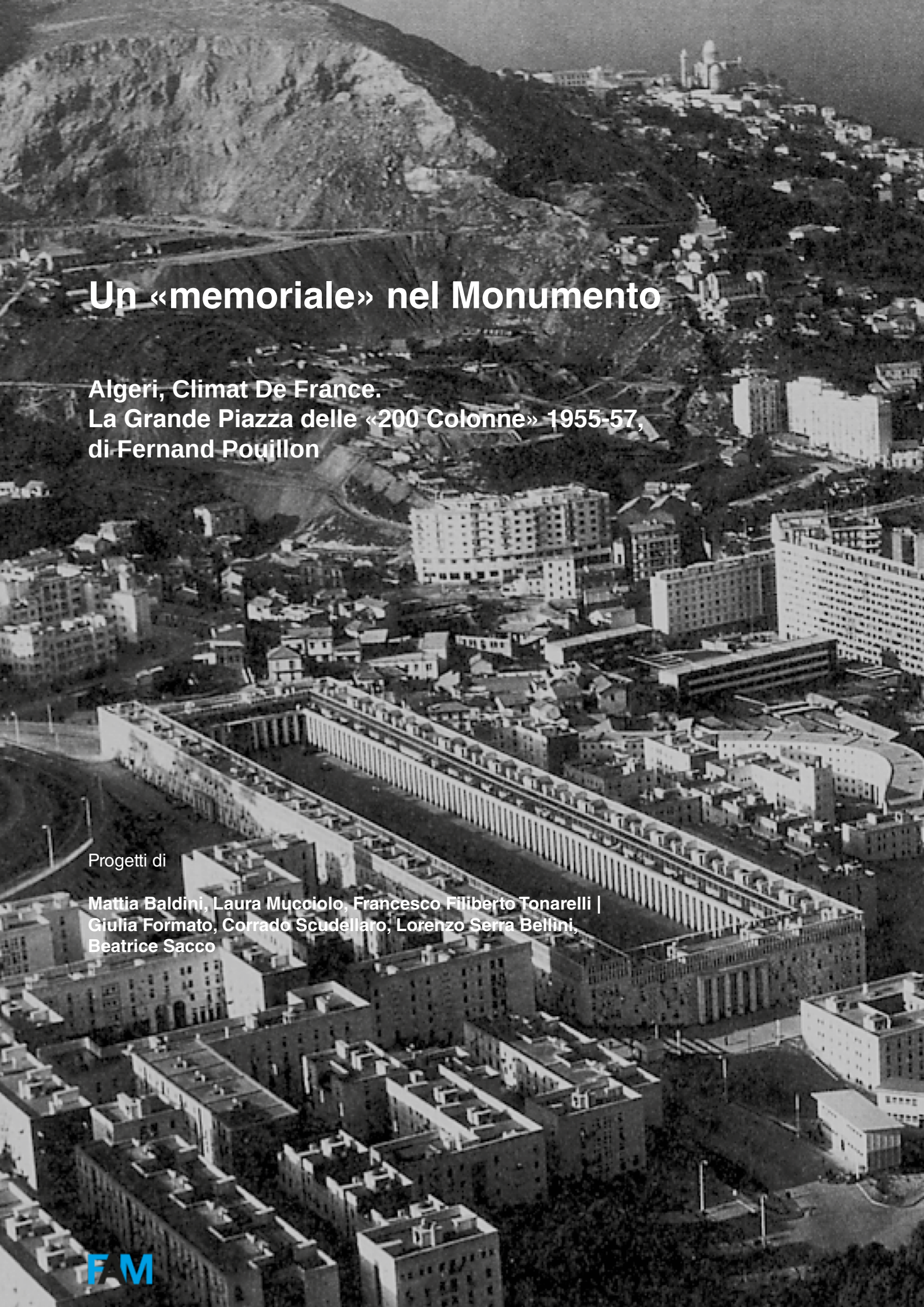
VIGANÒ V. (1956) – "Un istituto per trecento ragazzi". Domus, 318 (maggio), 4.

ZEVI B. (1958) – "I ragazzi non scappano. Il nuovo Marchiondi di Milano-Baggio. Capolavoro del Brutalismo di Viganò". L'Espresso, 2 marzo. Ora in Id., *Cronache di Architettura, III*. Laterza, Bari, 1971.

ZEVI B. (1971) – *L'Istituto Marchiondi di Milano-Baggio. Capolavoro del brutalismo di Viganò*. In: Id., *Cronache di Architettura, III*. Laterza, Bari.

Maurizio Villata (Torino, 1991), architetto, è diplomato alla Scuola di specializzazione in Beni architettonici e del paesaggio presso il Politecnico di Torino. Dopo aver conseguito il Master di I livello "Museografia, architettura e archeologia, progettazione strategica e gestione innovativa delle aree archeologiche" all'Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia Onlus, si iscrive nello stesso Ateneo al XXXVI ciclo di Dottorato in Beni architettonici e paesaggistici. Si interessa ai temi propri del restauro orientati alla conservazione del patrimonio architettonico d'autore del secondo Novecento, sviluppando ricerche riguardanti fenomeni contemporanei di autorialità, trasmissibilità ed eredità nell'intervento di trasformazione e restauro di tale patrimonio.

Paolo Delle Monache (Roma, 1969), ha studiato scultura all'Accademia di Belle Arti di Bologna, diplomandosi nel 1992 con il maestro Franco Mauro Franchi. Nel 1993 vince il *Primo Premio di scultura H.C. Andersen* all'Accademia Nazionale di San Luca a Roma. Nel 2007, nel 2010 e nel 2019 vince un concorso nazionale per opere d'arte e realizza tre sculture in bronzo di grandi dimensioni per il Ministero delle Infrastrutture e dei Trasporti. Nel 2010 è invitato alla mostra *La scultura italiana del XXI secolo* alla Fondazione Pomodoro di Milano. Nel 2013 espone *Non-finito, infinito* alle Terme di Diocleziano di Roma con il regista Benoit Felici. Nel 2014, sempre con Benoit Felici, realizza la mostra *Fragments* alla Base sous-marine di Bordeaux. Nel 2017 è invitato alla mostra *Sculture Moderne alla Venaria Reale*, dove espone la scultura *Diario*. Insegna Plastica Ornamentale all'Accademia di Belle Arti di Brera, Milano.



Un «memoriale» nel Monumento

Algeri, Climat De France.
La Grande Piazza delle «200 Colonne» 1955-57, di Fernand Pouillon

Progetti di

Mattia Baldini, Laura Mucciolo, Francesco Filiberto Tonarelli | Giulia Formato, Corrado Scudellaro, Lorenzo Serra Bellini, Beatrice Sacco

F.M

Motto Plan Oblique

Progetto architettonico Mattia Baldini
Laura Mucciolo

Scultore Francesco Filiberto Tonarelli



DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1004

Mattia Baldini, Laura Mucciolo, Francesco Filiberto Tonarelli (Scultore)

Plan Oblique

Abstract
La riflessione progettuale sul tema del monumento-memoriale individua nella scelta del "campo chiuso" di Climat de France un terreno per riflettere sul ruolo del monumento, rilevando e rivelando, attraverso una strategia "sovversiva", incongruenze, limiti, forzature dell'impianto simmetrico. Una lama obliqua e calpestabile, ruotata rispetto alla simmetria del recinto del monumento, fende lo spazio interno della "piazza delle duecento colonne" come fosse una grande ferita. L'obiettivo del memoriale attraversabile è l'uscita dal recinto e l'uso della piazza come parte d'ombra. L'adozione dei "puntelli" come parte "mostrata" del memoriale contribuisce a rendere "scultoreo il progetto" e "tecnica la scultura", scambiando le parti e i ruoli che gli ambiti hanno solitamente occupato nel tempo.

Parole Chiave
Frattura — Obliquo — Puntello

Climat de France[1], nome dato al complesso di edilizia popolare, nel quartiere di Climat de France, oggi Oued Koriche, era un voluto caso di omonimia geografico-politica, usato durante la colonizzazione francese dell'Algeria, per confermare come la Francia fosse necessaria se non insostituibile nelle scelte politiche e quotidiane del paese. Realizzato durante gli anni della guerra d'indipendenza dell'Algeria (1954-1962)[2], si inserisce come progetto "civilizzatore" per dare casa alle popolazioni musulmane (allora chiamate in francese *indigene*) che affollavano le baraccopoli di Algeri. Climat de France usa strategie progettuali come la rigidità d'impianto, la ripetizione seriale di elementi della sintassi compositiva, la forma chiusa del "recinto", il fuori-scala urbano, plasmando assertivamente la risoluzione di uno spazio che accoglie l'abitare per necessità, conferendo all'architettura compiti civili che sorpassano quelli privati.

Da queste premesse, prende le mosse il progetto di un *memoriale nel monumento*, la volontà di giocare con le strategie definite dal progetto, rivelando paradossalmente incongruenze, limiti e forzature dell'impianto simmetrico.

Una lama obliqua e calpestabile, ruotata rispetto alla simmetria del recinto del monumento, fende lo spazio interno della "piazza delle duecento colonne" (anche nota come *meidan*) come fosse una grande ferita, che allegoricamente tenta di rappresentare il difficile e conflittuale rapporto tra l'Algeria e le popolazioni musulmane. L'obiettivo del memoriale abitato e attraversabile è l'uscita dal recinto, l'uso della piazza come parte anche d'ombra, la conquista dell'orizzonte sia celeste sia ctonio, in opposizione alla statica composizione della facciata quindi dell'intera architettura di Climat de France.

Fig. 1
Nella pagina precedente: Modello in marmo nella sua versione definitiva. Vista assonometrica.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1004



Fig. 2
Inquadramento planimetrico di Climat de France, Algeri.

L'esistente: il monumento

Nella piazza delle duecento colonne del Climat de France, la colonnata di pietra si dispiega su un modulo di un metro, mentre la facciata interna in mattoni rossi, con le sue aperture, è strutturata su un modulo di sessanta centimetri. Le campate dell'una e dell'altra si ricongiungono ogni tre metri. Dalla piazza, il ritmo dei mattoni emerge trionfalmente al di sopra della colonnata di pietra. Pouillon ha riattualizzato anche altri sistemi millenari di composizione. Cosa non trascurabile, in quanto fonte gratuita d'incremento della qualità architettonica e urbana (Sayen 2018, p. 31).
Come confermato dalle parole di Catherine Sayen, le tattiche compositive del monumento riaffiorano mettendo in risalto il valore architettonico dello spazio chiuso, compresa la sua attualità contemporanea.
La piazza delle duecento colonne, seppur nata con intenti privati, è la parte vuota di Climat de France che costruisce sia il progetto sia la parte pubblica della costruzione. Se si pensasse paradossalmente di cancellare l'enorme macchina del progetto, ne conseguirebbe l'annullamento di un sistema secondario di piazze, accessi, spazi e declinazioni tipo-morfologiche che ad esso si ancorano per esistere: è destino di un edificio pubblico diventare monumento per queste ragioni, cioè per il grado di relazione che impone ai rapporti progettuali circostanti. Climat de France stabilisce un ulteriore curioso paradosso, cioè quello di ammettere, nel suo spazio d'esistenza, una percentuale di quotidianità domestica che si contrappone, per natura, al monumento:

> The monument 'Climat de France' was born. It encompassed thirty hectares. What to think today of this composition? Is it a success or a failure? I could not say… Nevertheless, I am certain that this architecture was without contempt. Perhaps for the first time in modern times, we have installed human beings in a monument (Pouillon 1968, p. 207).

Lo spazio interno, il *paysage intérieur* (Pouillon 1968, p. 207), diventa il centro della riflessione di Pouillon: la grande piazza pensata come spazio di relazione di duecentotrentatre per trentotto metri, risulta essere dominata dalla dimensione orizzontale, che restringe drasticamente il campo

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1004



Fig. 3
Collage progettuale del memoriale interno al Climat de France, Algeri.

percettivo dell'abitante, chiudendolo all'interno di un perimetro fortemente regolato. Le accuratissime proporzioni geometriche, basate sui numeri uno, tre, cinque, sette, stabiliscono per la corte del Climat de France in un limitato rettangolo come viene descritto dallo stesso autore:

> The composition of this monumental "meidan" of the humblest settlement of the world can be described by the numbers 1 to 9… 1, was the side of the columns and the height of the base. 2, the space in between the columns. 3, the dimension of the monolithic lintel. 4, the width of the portico. 5, that is multiplied by 8, the dimensions of the square. 6, that is multiplied 40 (the dimension of the square) the length. 7, that is multiplied by 40, the overall length. 8, the height of the columns. 9, the height of the portico (Lucan 2003, p. 26).

Climat de France è anche un'architettura della numerologia, e perciò propriamente monumentale: le duecento colonne si contrappongono alle quattromila cinquecento unità abitative[3], ai due metri d'altezza di ogni interno, e ai quindicimila metri quadri di piazza che traducono una domesticità sovraffollata e nascosta nella fortezza "ottomana"[4] in Algeri. Nell'idea che il monumento-simbolo abbia funzioni civili, Climat de France va oltre questa univoca definizione e ammette la presenza pubblica e domestica nel monumento, declassato nella sua autorevolezza e contemporaneamente elevato nei suoi usi.
Dalle parole di Pouillon, che chiama monumento il quartiere residenziale, emerge una fondamentale controtendenza, che scardina i principali connotati di Climat de France: la domesticità dell'anti-monumento.
Le bianche lenzuola stese, le antenne paraboliche di ripetizione del segnale televisivo (quasi una per ognuna delle duecento colonne), la struttura di una rete che determina la fine di un ideale campo di calcio temporaneo allestito all'interno della piazza e le altrettante automobili contribuiscono alla rottura della solennità di un monumento abitato.
Questi paradossi interni al progetto-monumento hanno contribuito a delineare le mosse per il progetto di un memoriale che nella piazza insistesse e provasse a far emergere, anche conciliandole con la realtà, gli stessi corti circuiti.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1004



Fig. 4
Sezione progettuale del memoriale interno al Climat de France, Algeri.

All'obliqua: un memoriale

Qualche anno fa, non esistendo ancora questo fenomeno – l'autore Claude Parent si riferisce al fenomeno delle migrazioni delle folle –, i piccoli mondi chiusi dell'agorà, del foro e della piazza pubblica erano sufficienti a contenere la folla. Esisteva la disciplina dello spazio. Attualmente alla folla straripa. Non si deve, non si può ostacolare il suo dispiegarsi quotidiano o stagionale. Canalizzarla è una soluzione di ripiego provvisoria, assolutamente inammissibile e insufficiente sotto la pressione della dinamica popolare (Parent 1978, p. 65).

Le immaginative parole di Parent contribuiscono a costruire un immaginario di riferimento per il progetto del "memoriale". Gli spazi urbani consolidati, come la piazza, andranno a superarsi con il crescente aumento del numero di abitanti. Sostiene Parent che la piazza, intesa come spazio che blocca, che chiude piuttosto che aprire, diventa configurazione urbana obsoleta anche come modello sociale. Condizioni simili hanno investito anche la piazza delle duecento colonne, usata oggi come rimessa privata dagli abitanti, che non la utilizzano come piazza, probabilmente anche per le condizioni d'ombra assenti.
Nel 1970, Parent sosteneva l'idea della circolazione pedonale come nuovo motore principale per abitare lo spazio, soprattutto urbano. Estendere la circolazione, quindi l'esplorazione urbana così come l'abitare anche alle facciate[5] permette di considerare lo spazio urbano come un territorio totalmente dominabile, dove senza ulteriori strumenti se non il proprio corpo sarebbe stato possibile andare, conoscere, eventualmente abitare.



Fig. 5
Bozza del modello fisico in marmo nel laboratorio, Massa.

La conseguenza più interessante di questa contrazione di spazio è di permettere di ritrovare la CALMA del percorso lineare del pedone restando tuttavia nell'ambito di tempi di spostamento possibili, inferiori ad una mezz'ora. La velocità non è più il vettore essenziale delle nostre città. Lo spostamento può essere nuovamente VISSUTO e non SUBITO come una fatalità, come un tempo perduto[6] (Parent 1978, p. 69).

La proposta del memoriale fa proprie le considerazioni di Parent individuando nell'obliquità del piano di calpestio, nell'uso esplorativo del corpo e nella rilettura dell'architettura esistente come strumento "attraversabile" i punti cardine della riflessione che investe la piazza delle duecento colonne di Climat de France.
Un piano obliquo, ruotato di quattordici gradi rispetto all'asse di simmetria del lato longitudinale, attraversa tutta la piazza per la sua lunghezza, arrivando a toccare la quota sommitale raggiunta dal braccio orizzontale del recinto rivolto verso ovest. Il piano obliquo, oltre a estendersi per tutta la lunghezza della piazza, stabilisce un attraversamento orizzontale del suolo in corrispondenza dell'angolo rivolto a sud est, lavorando la sezione con lo

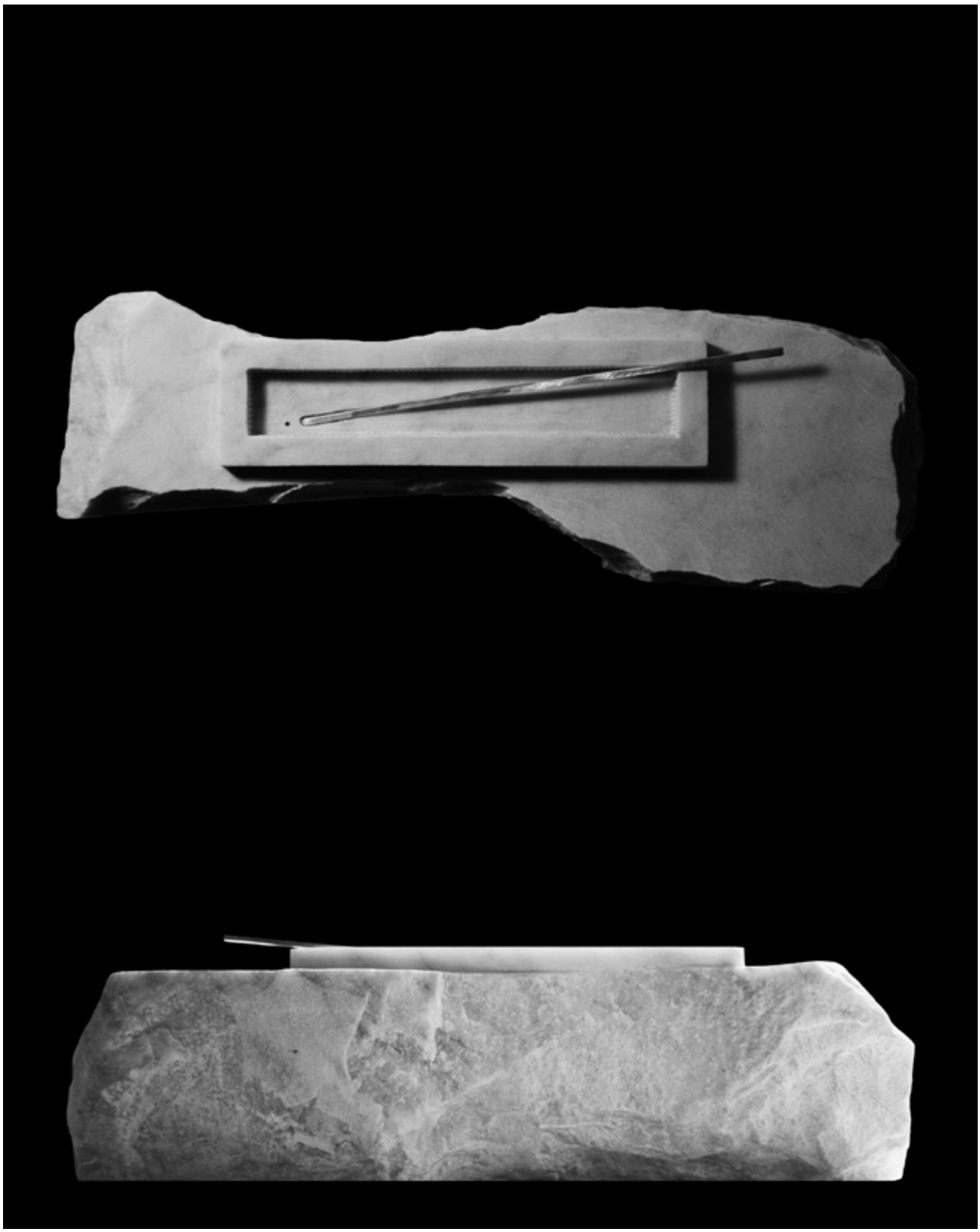
DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1004



Fig. 6
Fase di misura del modello fisico.

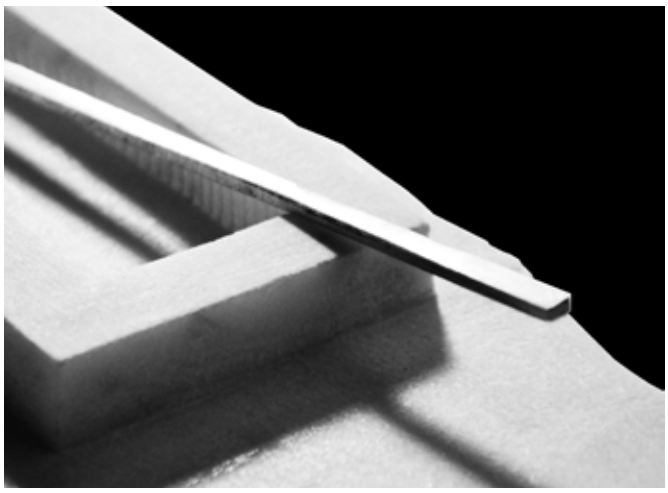
scavo quindi definendo coordinate spaziali esplorative ipogee e non. Dal piano delle coperture, la lama obliqua e ruotata si pone nettamente in contrasto con la rigorosa articolazione compositiva del monumento, arrivando quasi a toccare il recinto sacro. Dall'alto il memoriale svela qualcosa della sua natura compositiva antitetica: una superficie calpestabile pedonale parte dalla quota zero della piazza per arrivare alla quota sommitale del quartiere; mentre all'opposto sempre dalla quota zero, un percorso pedonale cinque volte più piccolo di quello fuori terra raggiunge la quota sotterranea, e si ancora al cielo per mezzo di un oculo che in pianta, diventa l'ideale testa del silenzioso *cadavre exquise* adagiato all'interno di Climat de France.
Il raggiungimento del cielo, la sua conquista, quindi la costruzione di punti alternativi per raggiungere l'azzurro, diventa il pretesto progettuale per la composizione della passerella.
La pianta, disegnata sulla reiterazione di un modulo sempre tripartito e basato sul numero tre fende lo spazio interno come una grande ferita, che allegoricamente rimarca sia la definitiva indipendenza dell'Algeria nei confronti della Francia, sia le contraddizioni e le dinamiche conflittuali all'interno della comunità algerina e musulmana.
La passerella fuori terra, costituita da una struttura con profilo a "C" scatolare calpestabile e svasata verso il cielo, è di metallo opacizzato e riflettente: riflette, cioè, continuamente la vita all'interno dell'edificio, il colonnato che la circonda e il cielo. Questa struttura si interrompe esclusivamente in corrispondenza dei fori di uscita verso l'esterno, a ricordare costantemente la controversa funzione divisoria del colonnato, che contrariamente al motivo per cui ha origine si riduce effettivamente ad un muro impermeabile.
La salita verso la cima è lenta e priva di ostacoli, la pendenza è dolce, il percorso è graduale. Una volta raggiunta la sommità, che traguarda al di là delle imponenti mura del Climat de France si riacquista nuovamente la vista verso l'esterno, ritrovando la relazione con l'elemento naturale, lo spazio esterno. Al lato opposto, invece, il camminamento intercetta la quota del terreno, individuando un attraversamento del suolo e il raggiungimento di uno spazio ctonio, che, come per il pozzo nuragico di Santa Cristina, dispiega una sezione che riflette attraverso l'acqua depositata sul fondo, il cielo.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1004



Figg. 7-8
Il modello in marmo nella sua versione definitiva. Vista zenitale, prospetto frontale.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1004





Figg. 9-10
Modello in marmo del progetto del memoriale sul dettaglio d'angolo; vista del puntello strutturale.

Il memoriale, inserendosi in un grandissimo recinto che esclude tutto ciò che rimane fuori, attraverso la sua obliquità tenta di denunciare la caduta di un sistema così ossessivamente preciso e schematico.

I puntelli scultorei come tecnica architettonica

Il sistema di sostegni che governa la passerella e ne permette l'esistenza è ideato a partire dall'uso dei puntelli scultorei. Il puntello[7], l'idea di una parte autonoma in marmo costituita da eccessi di materiale volutamente lasciati a sostegno e mascherati (si veda la mano che tocca il ginocchio nel *Discobolo* di Mirone, oppure la frombola nel *David* del Bernini) oppure lasciati a vista (come in *Hermes con Dioniso* di Prassitele), diventa la componente tecnica che permette il sostegno della passerella. I puntelli acquisiscono una forma, in prospetto, di "Y", attraverso un'ampia base di sostegno che, nel corpo centrale del puntello si assottiglia quasi fino a strozzarsi e si divarica nuovamente verso l'alto ospitando la sagoma della passerella al suo interno. La frequenza dei puntelli, in pianta, è scandita dalla necessità tecnica di sostegno, generando un curioso caso di alternanza ritmica aleatoria estranea al progetto di Pouillon. Il puntello, liberato così dalla necessità di diventare maschera di qualcosa, rivela la sua componente tecnica attraverso l'applicazione architettonica. I supporti scultorei, lungamente ignorati dalle fonti in quanto tali o camuffati anche nel nome, hanno teso spesso verso l'invisibilità, per «rettificare l'immagine dell'opera» (Anguissola 2018, p. 596).
Il puntello, a sostegno della passerella, congiunge idealmente il suolo con il piano inclinato, facendo diventare il suolo della piazza parte integrante del memoriale. L'adozione del supporto come parte visibile e "mostrata" del memoriale contribuisce a rendere "scultoreo il progetto" e "tecnica la scultura", scambiando le parti e i ruoli che gli ambiti hanno solitamente occupato nel tempo.

*In memoria di Alessandro Mosti "Indian"

Note

[1] Coordinate geografiche dell'area di progetto: 36.78409840917006, 3.0470636861083786.

[2] Le vicende culturali che hanno investito l'indipendenza di Algeri e il conflittuale rapporto con le popolazioni mussulmane sia e con il regime francese sono state rappresentate dal regista Gillo Pontecorvo in *La battaglia di Algeri* (1966).

[3] Il giornalista francese e critico anticolonialista Albert-Paul Lentin fornisce una descrizione accurata delle unità: «deux pièces à plafond bas (2 m de haut), l'une de 2 x 3 m, l'autre de 3 x 3 m, une cuisine minuscule, un cabinet d'aisance, des fenêtres

étroites» (Lentin 1963, pp. 146-147).
[4] La scala e i rapporti tra le architetture algerine costruite durante la dominazione ottomana divennero un riferimento progettuale per Pouillon (Pouillon 1968, p. 205).
[5] Si noti, inoltre: «L'habitant, circulant sur la ville, sur les façades, non seulement n'est plus canalisé, mais bénéficie de connexions si directes qu'il peut choisir la voie piétonne sans être handicapé, car le temps de parcours diminue» (Parent 1978, p. 69).
[6] Le parole in maiuscolo sono dell'autore.
[7] «Puntèllo. Bastone o trave di legno da puntarsi, ossia mettersi a contrasto per l'ÚNTA, cioè per ritto, onde serva di sostegno (V. Puntare)» (Pianigiani 1907, voce puntello). Anche: «Puntello. Sbarra di legno o di metallo, opera muraria e, in genere, elemento ad asse verticale, o anche inclinato alquanto rispetto alla verticale, che, fissato a un solido punto d'appoggio, serve come sostegno di strutture (muri, armature di gallerie, scavi ecc.), soprattutto quando esse si trovino in condizioni statiche incerte, usato anche in nautica» Enciclopedia Treccani online, consultato in data 15/07/2023.

Bibliografia

ANGUISSOLA A. (2018) – "I Limiti Del Marmo I Supporti Della Scultura

Antica Nella Storia Della Critica". Archeologia Classica, 69, 579-613.

AVERMAETE T. (2007) – "*Climat de France: Fernand Pouillon's Re-invention of Modern Urbanism in Colonial Algiers*". OASE Journal, 74, 118-138.

CARUSO A. e THOMAS H. (a cura di) (2013) –*The Stones of Fernand Pouillon: An Alternative Modernism in French Architecture*. ETH Hönggerberg, Zurigo.

DUBOR B.F. (a cura di) (1987) – *Fernand Pouillon. Architetto delle 200 colonne*. Electa, Milano.

LENTIN A-P. (1963) – *L'Algérie entre Deux Mondes. Le Dernier quart d'heure*. Parigi, 146-147.

LUCAN J. (2003) – *Fernand Pouillon Architecte*. Editions A. & J. Picard, Parigi.

PARENT C. (1978) – *Vivere "all'obliqua"*, LEMBO F. (a cura di). Calderini, Bologna.

PIANIGIANI O. (1907) – *Vocabolario etimologico della lingua italiana*. Società editrice Dante Alighieri, Roma.

POUILLON F. (1964) – *Les Pierres Sauvages*. Èditions du Seuil, Parigi.

POUILLON F. (1968) – *Mémoires d'un Architecte*. Èditions du Seuil, Parigi.

SAYEN C. (2018) – *Il mestiere dell'architetto*, in PATRONO F., RUSSO M., SANSÒ C. (a cura di), *Fernand Pouillon Costruzione, Città, Paesaggio*. Clean, Napoli, pp. 28-31.

Mattia Baldini (Pietrasanta, 1995), architetto, si laurea con lode e dignità di pubblicazione alla Facoltà di Architettura di Firenze con il prof. Michelangelo Pivetta, con cui svolge da anni attività didattica e di ricerca in veste di cultore della materia. Attualmente dottorando del XXXVIII ciclo in Architettura. Teorie e Progetto (SSD: ICAR/14) presso La Sapienza, Università di Roma. Ha condotto ricerca in Italia (Firenze, Roma, Venezia) e all'estero (Siviglia). Il principale campo di applicazione della ricerca riguarda la relazione tra i pretesti teorici del progetto e le relative applicazioni nella prassi compositiva. Tra le pubblicazioni si riportano molteplici contributi in volumi.

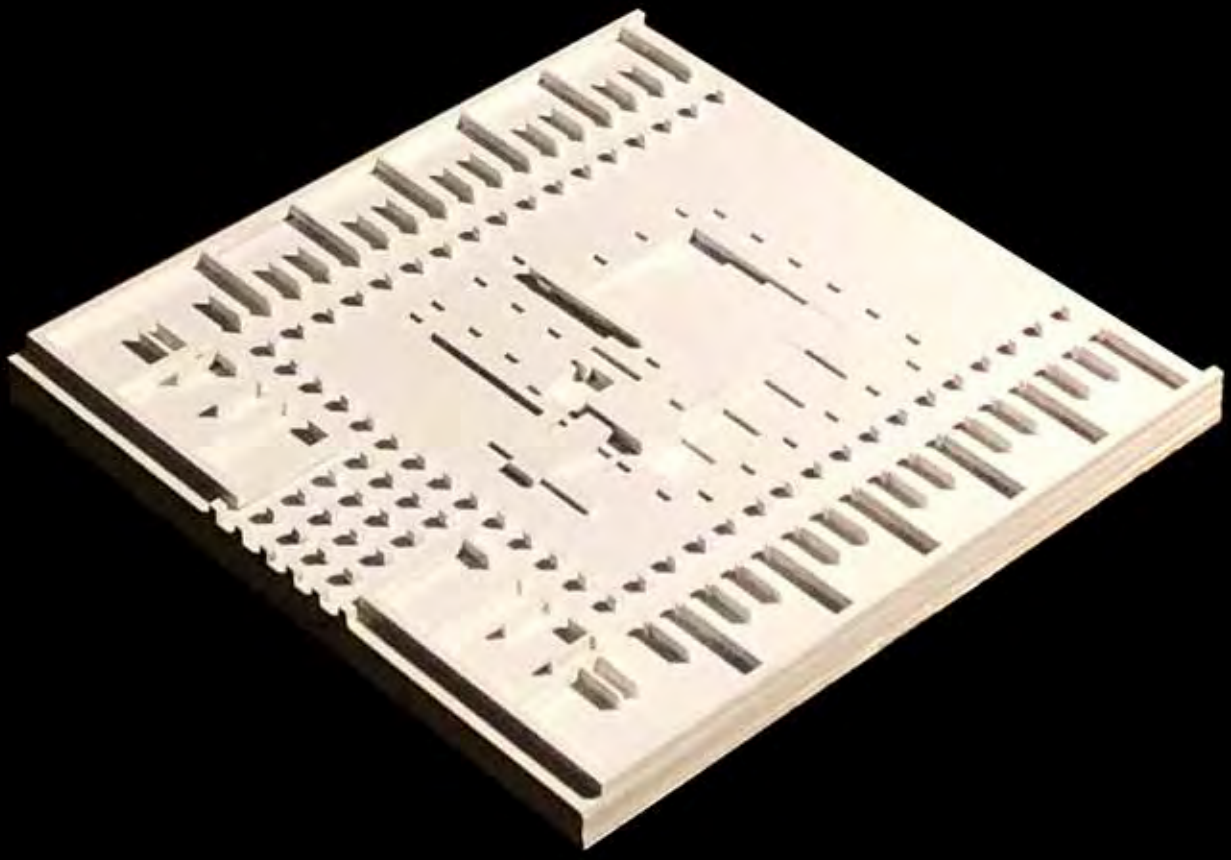
Laura Mucciolo, architetto, è dottoranda in Architettura. *Teorie e Progetto, XXXVII ciclo*, presso La Sapienza Università di Roma. Dal 2022 al 2023 è stata responsabile scientifica del progetto di ricerca "Viaggio in Europa. *Grand Tour* sub-urbano alla scoperta di una domesticità alterata", i cui esiti sono in pubblicazione. Pubblica *Terzo paradiso* per Libria (2022), e all'interno di *Architetture di carta e grandi rivolgimenti*, progetto dell'unità di ricerca Tedea del Dipartimento di Culture del progetto dell'Università Iuav di Venezia, contribuisce con *Raccontare il panico. Una teoria di spostamenti: Pan e l'ammassamento* (Quodlibet, 2023).

Francesco F. Tonarelli, è un artista poliedrico che si è confrontato sia con la pittura che con la scultura. Si è diplomato presso la rinomata Scuola del Marmo P. Tacca di Carrara, per poi proseguire presso il laboratorio di scultura di Mosti Alessandro "Indian", dove ha affinato le sue abilità ed appreso le tecniche tradizionali della scultura. L'artista si occupa personalmente di tutte le fasi della scultura utilizzando principalmente il Marmo di Carrara. Ha effettuato diverse mostre nel territorio locale e attualmente espone al Moco Museum di Amsterdam l'opera intitolata *David-19*.

Motto Antimonumento

Progetto architettonico Giulia Formato
Corrado Scudellaro
Lorenzo Serra Bellini

Scultore Beatrice Sacco



DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1014

Giulia Formato, Corrado Scudellaro, Lorenzo Serra Bellini, Beatrice Sacco (Scultrice)

Climat de France, Algeri. La memoria è il luogo in cui accadono le cose per la seconda volta

Abstract
Il progetto per un memoriale al Climat de France di Algeri comporta la lettura, scomposizione e ricomposizione delle forme archetipiche dell'edificio di Fernand Pouillon. Dagli elementi dati e riconosciuti, l'obiettivo è creare una nuova composizione formale contenuta all'interno della corte, cuore della comunità che abita l'edificio. Il posizionamento nel centro della monumentale piazza delle Duecento Colonne riporta lo spazio nella vita quotidiana degli abitanti: il memoriale non è oggetto di contemplazione, ma elemento spaziale accessibile, vivo e malleabile, in cui i fruitori lasciano il loro segno con la continua riappropriazione dello spazio. Il progetto è un anti-monumento, ribaltando il rapporto oggetto/osservatore attraverso una lettura archeologica dell'architettura.

Parole Chiave
Anti-monumento — Sgraffito — Archeologia del progetto

Antimonumento

A costruzione ultimata, Fernand Pouillon descrisse il Climat de France in questi termini: «Je voulais que les hommes aient une sorte de monument. Étant donné qu'il s'agissait de très petits appartements, faits pour les gens très pauvres, je voulais que l'esprit monumental entre dans leur vie» (Utting e Jacob 2022). Nato con l'intento di razionalizzare le periferie algerine, con notevoli valori monumentali e architettonici, il Climat è ora monumento a se stesso, senza rapporti con la città e il contesto urbano: non ha più i valori che un tempo incarnava, ma è passato a racchiudere quella banlieue che si proponeva di sanare (Lagarde, Allik 2011).
La monumentalità dell'edificio ha quindi perso il suo *monitum*, il suo simbolismo istituzionale legato ai valori dell'architettura moderna e del potere francese in Algeria. Non è più celebrativo dell'ordine e della razionalizzazione delle periferie di Algeri, né è "ammonimento" sul passato coloniale della città. Il memoriale al Climat, dunque, è da configurarsi come anti-monumento, che incarna valori sociali e rivolti alla comunità a cui fa riferimento, piuttosto che i valori precedentemente discussi: come espresso da Mechtild Widrich (2019, p. 57), è un concetto che comporta «a more democratic ethos of engaging individuals subjectively rather than authoritatively instilling moral lessons».
Dunque, anti-monumento non è un concetto negativo: è una forma di espressione che permette la nascita di narrazioni alternative (Stevens et al 2018), base teorica e spunto di ragionamento per la proposta progettuale. Il cuore centrale del memoriale del Climat de France sta dunque nel concentrarsi sull'Altro, su tutto ciò che ha modificato e adattato l'uso, le funzioni e la percezione dell'edificio. Il Climat, vero e proprio palinsesto dell'azione progettuale, viene quindi preso come punto d'inizio di un meccanismo

Fig. 1
Nella pagina precedente: Vista del modello.

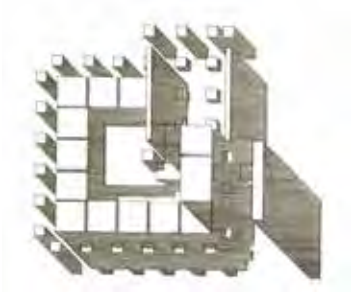


Fig. 2
Bozzetto di progetto.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1014

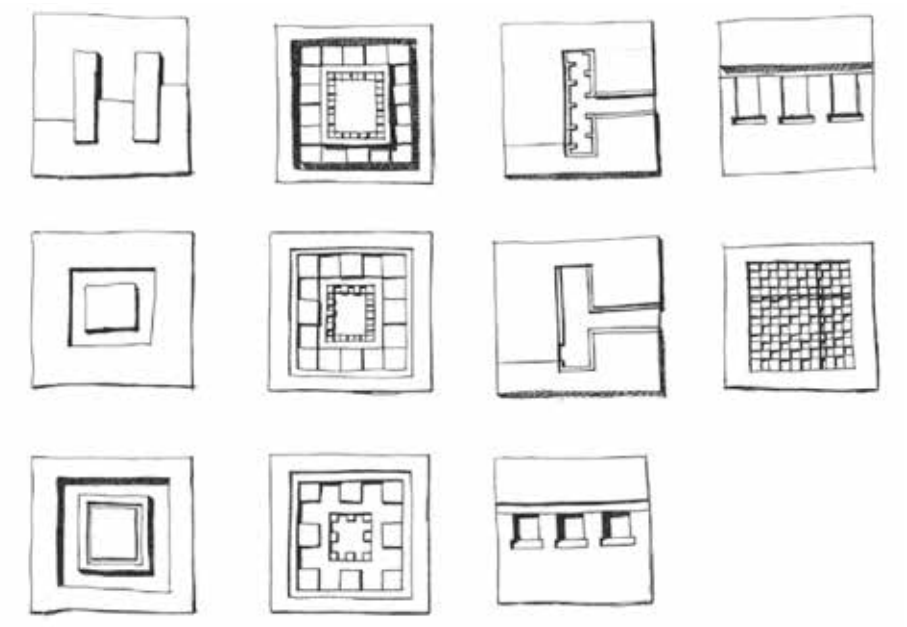


Fig. 3
Schizzi dell'analisi compositiva del Climat de France.

logico alla fine del quale è trasformato in forme negative incise nel terreno. Il Climat, oggetto architettonico così fortemente connotato, diviene così un insieme di ulteriori forme, finalmente disponibili al riuso.

Una lettura archeologica per un progetto d'architettura

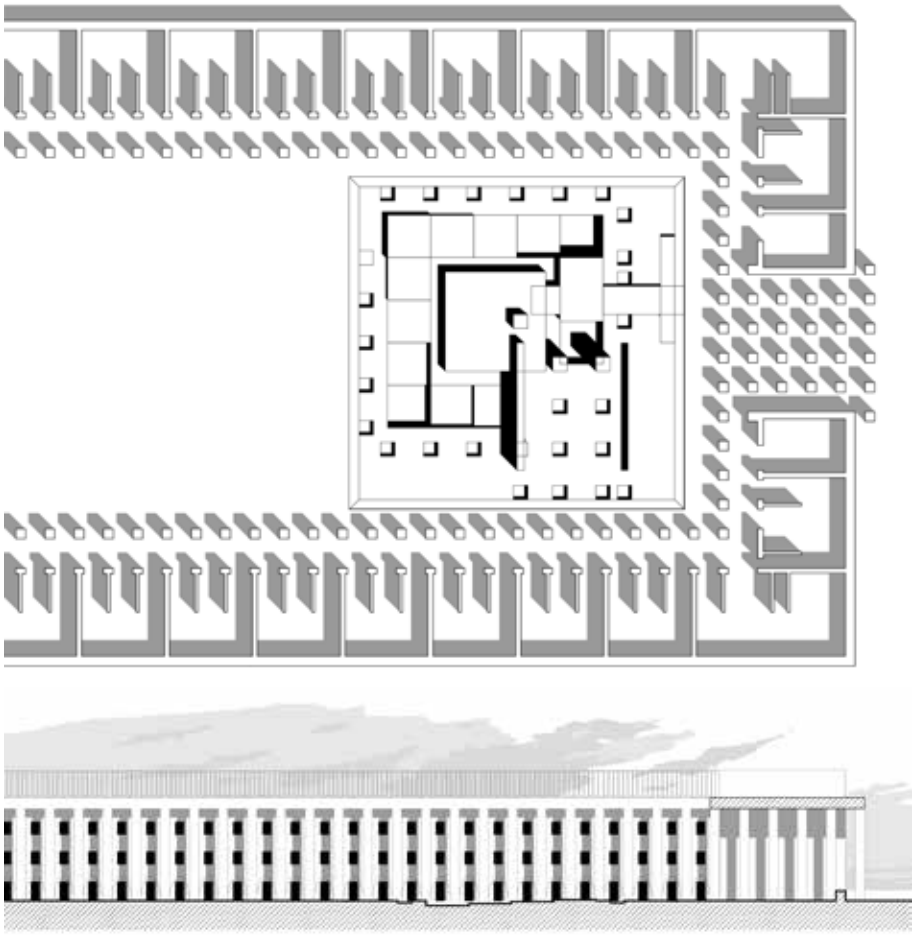
Il progetto si costruisce come un'archeologia delle forme architettoniche, estraendo la logica costruttiva e assemblando gli elementi semplici individuati (Motta 1992). E se il progetto, e l'edificio in cui è inserito, si costruiscono per analogia, allora il Memoriale porterà alla massima chiarezza la logica delle forme dell'edificio, diventando legenda del Climat.
Si è cercato di individuare le logiche compositive secondo le categorie della geografia, della tipologia, della distribuzione, della geometria e della facciata. Per ognuna, individuata una specifica rappresentazione, in pianta o in sezione o in elevato, si è proceduto a spogliare le forme attuali dei loro attributi, fino ad arrivare alla loro struttura: togliendo ulteriori forme non sarebbero stati più riconoscibili. Come oggetto geografico, i due corpi di fabbrica più lunghi sono dei veri e propri muri di terrazzamento del versante della collina che va verso il mare, individuando tre piani a quote differenti (primo schizzo in alto a destra sulla tavola). Come tipo edilizio è un edificio a corte, solo che qui sono presenti una serie di recinti formati da oggetti architettonici differenti: il corpo di fabbrica e il colonnato, che a loro volta possono essere composti in ulteriori elementi non ulteriormente riducibili – gli elementi semplici dell'architettura. Come oggetto distributivo, il vano scala si ripete in maniera regolare in pianta, creando un ritmo omogeneo, in sezione collega i diversi piani terrazzati. Come oggetto geometrico, il Climat si costruisce a partire dalla ripetizione di un'unità, la colonna, che dà una precisa griglia di proporzionamento, dove a volte subentrano delle irregolarità, che fanno saltare le proporzioni. Infine, come oggetto di decoro, la facciata presenta un colonnato, che è la parte pubblica, la vera facciata immutabile e composta, e un muro alle sue spalle, che è possibile modificare senza alterare il disegno architettonico della corte.

Un progetto d'architettura per una lettura archeologica

Ottenere il minimo grado di riconoscibilità dell'opera significa arrivare a delle forme che non hanno più gli attributi esterni dell'oggetto reale ma

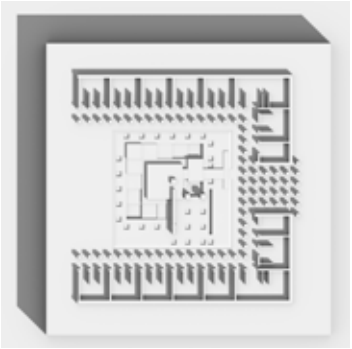
DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1014

Figg. 4-5
Planivolumetrico di progetto; Sezioni di progetto.



a delle logiche formali che è possibile ritrovare in altre opere, ovvero al massimo grado di universalità del progetto. Come si diceva il Climat si scompone in elementi semplici: corte, recinto, colonna e volume, che si combinano per dare unità abitative, peristili e sale ipostile. Nel progetto queste forme vengono riprese nella loro impronta al suolo, in negativo, intendendo i corpi di fabbrica come vasche intorno a un elemento centrale rialzato. Analogamente, la distribuzione porta dal livello della piazza al centro del memoriale attraversando la serie delle vasche, così come nel Climat i vani scala portano dal terrazzo inferiore al centro della corte.
Il tipo edilizio del complesso e del progetto è l'edificio a corte. Il primo è formato da un corpo di fabbrica e da un colonnato verso la corte. Questi due recinti si costruiscono allo stesso modo, con un elemento che individua uno spazio interno e uno esterno, e un altro che, ripetendosi, dà la misura architettonica dello spazio della corte. Come per il peristilio è la colonna che assolve alle due funzioni, così per il corpo di fabbrica il muro della faccia esterna è l'elemento separatore, mentre i setti delle unità abitative quello ripetitivo. Nel progetto le colonne vengono riprese nella loro impronta al suolo come impluvi intorno a un podio centrale. Tuttavia, come nel Climat, così nel progetto, interviene un secondo tipo che rompe quello a corte, la sala ipostila, negandogli la continuità.
L'edificio diventa quindi la cornice, il bordo, il passepartout che inquadra e dà senso a ciò che è contenuto al suo interno, arrivando a un rapporto dialettico di riconoscibilità tra centro e bordo. Allo stesso tempo, il progetto è da intendersi come un'incisione della crosta terrestre, rivelando delle forme che sono sempre state lì in attesa: lo spazio liscio della corte del Climat de France si svela come spazio rugoso e inciso.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1014





Figg. 6-7
Vista zeitale e vista prospettica.

Una lettura etnologica per un progetto di scultura

Un ulteriore livello oltre la lettura geometrica e compositiva del Climat è lo spirito programmatico e sociale dell'opera. Seppure fuori scala, è possibile leggere nella sua conformazione geometrica e geografica il tipo edilizio tradizionale della città arabo-musulmana: la mahalla, in arabo محلة. Storicamente istituzioni sociali autonome costruite intorno ai legami familiari e ai rituali islamici, sono oggi, per una sorta di metonimia, comunemente conosciute come quartiere delle grandi città e dei centri abitati a maggioranza musulmana (Dahmani 1983). Le mahalla si collocavano su un piano intermedio tra la vita familiare privata e la sfera pubblica: attraverso la solidarietà delle mahalla, venivano svolte cerimonie, rituali religiosi, la gestione delle risorse e la risoluzione dei conflitti, ma anche la semplice vita comunitaria e il tempo libero (Cresti 2015). È nel contesto della mahalla che la piazza delle Duecento Colonne del Climat de France assume un ulteriore significato. Oggi il Climat rappresenta un complesso abitativo di dimensioni monumentali, rivolto su se stesso e quindi con una forte idea di comunità chiusa e coesa al suo interno. Dunque, si può ipotizzare di donare ad uno spazio così ampio, impersonale e spaesante, quella funzione di punto centrale e di luogo di aggregazione per la comunità che un tempo aveva.

L'arte dello spazio

Il progetto, dunque, agisce sulla conformazione del suolo al fine di creare spazi per chi vive in questa realtà monumentale. La concezione partecipata – non tanto della progettazione, ma della vita stessa del memoriale – ha precedenti illustri.

Gli *earthworks* di Isamu Noguchi, le sue creazioni di giardini zen e l'inserimento dell'elemento naturale in spazi antropizzati e monumentali, sono chiaro esempio della necessità di creare nuovi approcci alla gestione dello spazio con una forte influenza della scultura e con un rapporto soggettivo e personale con lo spazio aperto. Un esempio significativo è il *Jardin de la Paix* della sede UNESCO di Parigi, dove l'imponenza e la geometria netta del grande edificio è quasi in contrapposizione con gli spazi intimi e raccolti del giardino (Weilacher 1999).

Le opere di *landscape architecture* di Louis Kahn invece sono una commistione profonda e intrinseca tra l'architettura ed il paesaggio (Ashraf 2007), in cui anzi l'architettura è fenomeno del paesaggio, come per il progetto per il Franklin Delano Roosevelt Memorial di New York (Brownlee, De Long 1995). Infine, anche gli spazi esterni di Luis Barragan si ricollegano alla dimensione umana e alla commistione tra le arti plastiche

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1014

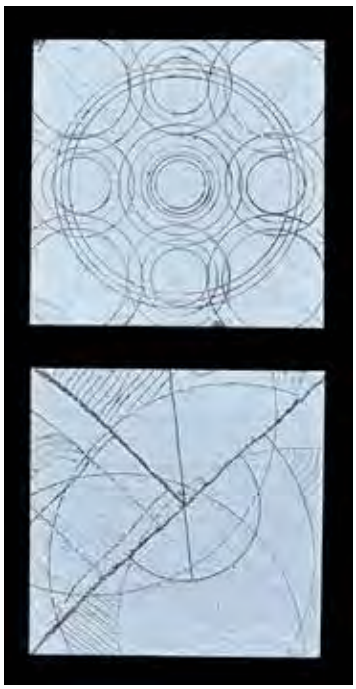


Fig. 8
Esempio di sgraffito.

e l'architettura dello spazio vissuto (Ambasz 1984).
Gli spunti compresi, dunque, servono a trattare gli spazi del Climat de France con lo stesso sguardo: da un lato, coniugando la forma architettonica con la componente spaziale e paesaggistica, e dall'altro restituendo ai residenti del Climat l'utilizzo della piazza con la creazione di nuovi spazi a misura d'uomo.
In tutti i casi citati in precedenza il rapporto tra l'opera e l'osservatore è cruciale per comprenderne le forme e le geometrie. Andando oltre al rapporto soggetto-oggetto della relazione visuale, l'utilizzo dello spazio e delle sue nuove forme – anche in modi non ortodossi, da parte del visitatore/abitante/soggetto – è necessaria alla formazione stessa del monumento/memoriale.

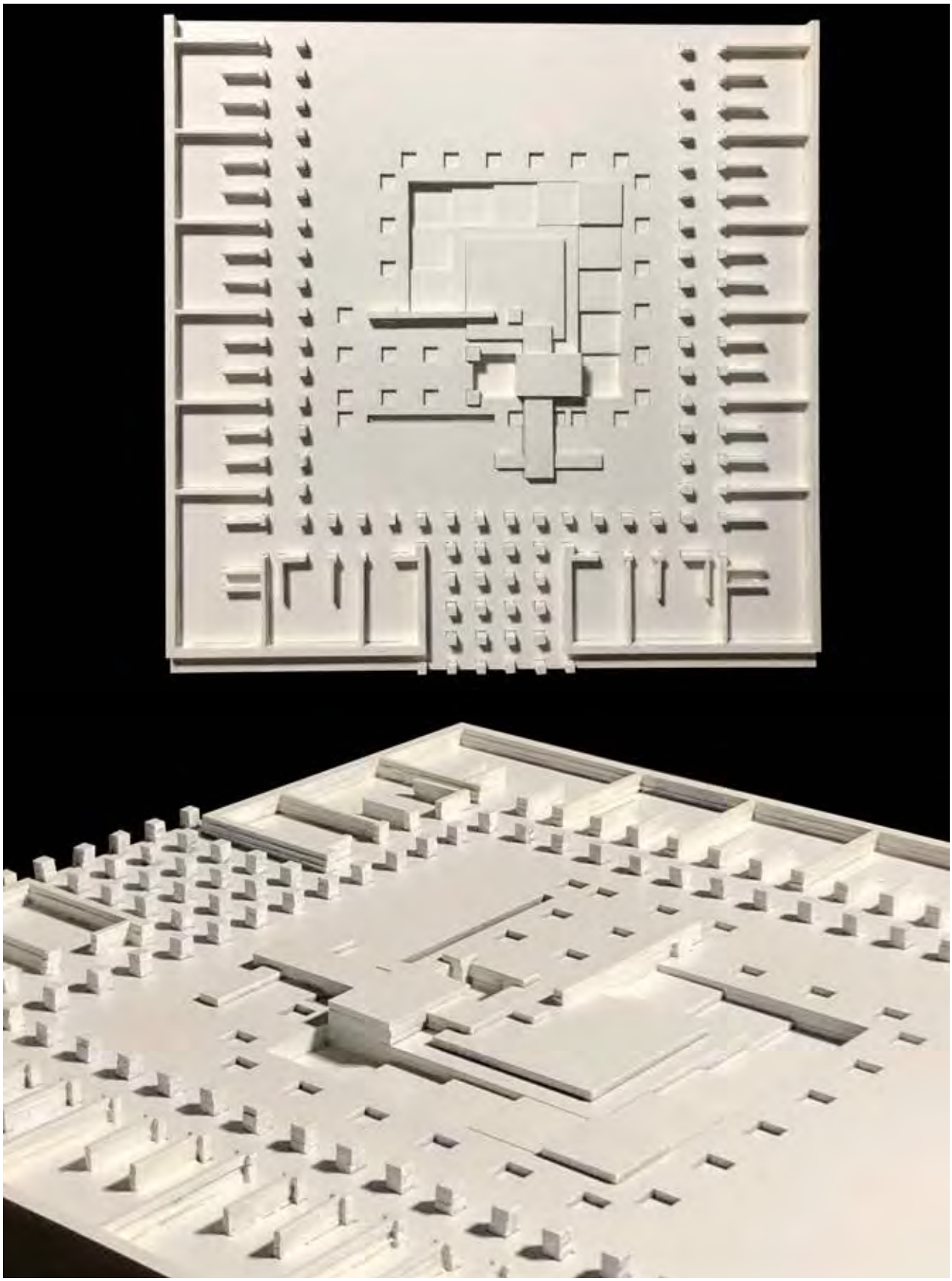
Monumenti vivi

Il progetto non prescinde dalla necessità, esasperata nella contemporaneità, di svincolare il monumento da una figura o da intenti celebrativi e consegnarlo invece direttamente nelle mani delle persone che ne condividono lo spazio (Alfano et al 2022). L'attribuzione *a priori* di significati celebrativi a luoghi e monumenti si è scontrata negli ultimi anni con la crescente consapevolezza dell'arbitrarietà e della temporaneità di tali interpretazioni, rivelatesi spesso fallaci e parziali. Si rende quindi necessario pensare a un monumento che sia destinato alle persone che lo vivono quotidianamente (Ng 2023).
Il progetto si pone quindi come un tentativo di aprire il monumento a un dialogo diretto con l'Altro e con altri. La rifinitura delle superfici è in calce, materiale che ha grande diffusione nel Mediterraneo meridionale e orientale per la finitura degli edifici; si riporta quindi una sensibilità vernacolare all'interno del complesso del Climat (Piernas Medina 2022). Il monumento si pone come tramite per l'interazione tra l'oggetto architettonico e le persone attraverso la tecnica dello sgraffito su calce con cui i fruitori sono invitati fin da subito ad agire e interagire attraverso la creazione di nuovi strati, scritte e bassorilievi realizzati con strumenti semplici, che ciascuno può avere a disposizione (Banca della Calce 2018).
Lo sgraffito è una tecnica di decorazione muraria di origini antiche, usata sin dal Medioevo in Europa e diffusa anche in Africa, che prevede l'applicazione di due strati di intonaco (uno colorato con materiali naturali e uno bianco di calce) per poi procedere all'incisione dello strato di calce e rivelare il materiale sottostante. Si collega così una tecnica antica a una pratica contemporanea piuttosto diffusa, quella di praticare incisioni su superfici pubbliche con nomi, simboli o messaggi. Tramite lo sgraffito, si invitano le persone che abitano il luogo a intervenire sulla superficie del monumento, creando disegni o testi che apportano il segno del loro passaggio all'interno dello spazio. Si innesca così una narrazione in continua evoluzione, un rovesciamento della passività dei monumenti classici e celebrativi al centro delle piazze: qui il monumento è pensato immediatamente, sin dalla sua progettazione, per essere modificato liberamente. Un monumento non fatto solo più per essere guardato con distacco e riverenza, ma che va vissuto, usato e scritto, riprendendo il grande dibattito sull'arte come gestualità condivisa: chiunque, in qualunque momento, intervenendo, partecipa al monumento, lo rende attivo con la sua aggiunta, in un processo di democratizzazione dell'arte.

Per un manifesto

Il progetto non si slega dalla sua connotazione di memoriale ma lo diventa, in questo caso, in quanto memoria storica e condivisa che convive sullo stes-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1014



Figg. 9-10
Viste del modello.

so oggetto, continuamente, senza gerarchie temporali. Una memoria fatta di continue e infinite stratificazioni, e che si presta finalmente ad essere memoriale di tutte e tutti, non più solo di un evento o di una persona specifica.
Un monumento quindi creato per essere "consumato", non più un simbolo immobile e statico, ma un monumento "vivo", in una continua attribuzione di significati da parte della popolazione che con esso si interfaccia nella vita quotidiana. L'azione effettiva e materiale esercitata dai residenti sul monumento, sia attraverso il suo utilizzo come spazio pubblico e di aggregazione, sia attraverso la tecnica dello sgraffito, si configura come una riappropriazione dello spazio della corte delle Duecento Colonne. Il memoriale, quindi passa da oggetto statico, da osservare, a elemento dinamico e fruibile nella vita dei residenti.
Il progetto è un tentativo di riunire in sé diverse riflessioni. La reinterpretazione dal positivo al negativo della struttura diventa il suo opposto a livello concettuale e pratico, consegnando nuovamente la corte alle persone che la vivono. Il monumento diventa nella sua interazione continua un perenne memoriale – un memoriale di qualunque cosa e persona – svincolato dal suo essere un oggetto statico. L'archeologia delle forme lo smonta e rimonta in qualcosa di altro: un anti-monumento.

Bibliografia

ALFANO G., BERTONI C. e PALMIERI P. (2022) – "Clean Slates, Slates of Problems: Adventures of Cancel Culture". Between, XII (23), 436-454 (Maggio).

AMBASZ, E. (1984) – *The Architecture of Luis Barragan*. Museum of Modern Art, New York.

ASHRAF K. K. (2007) – "Taking Place: Landscape in the Architecture of Louis Kahn". Journal of Architectural Education, 61(2), 48–58.

BARAZZETTA G. (2005) – "I cantieri di Ferdinand Puillon". Casabella, 728-729 (dicembre-gennaio).

BONILLO J. L. (2001) – *Fernand Pouillon Architecte Méditerranéen*. Imbornon, Marsiglia.

BROWNLEE D. B. e DE LONG D. G. (1995) – *Louis I. Kahn*. Rizzoli, Milano.

DAHMANI S. (1983) – "Note sur un exemple de permanence de l'habitat et de l'urbanisme de l'époque antique à l'époque musulmane: Agadir-Tlemcen". In: S. Lancel (a cura di), Actes du IIe colloque international sur l'histoire et l'archéologie de l'Afrique du Nord, pp. 437-449. Grenoble, 5-8 aprile 1983.

DUBOR B. (a cura di) (1987) – *Fernand Pouillon. Architetto delle 200 colonne*. Electa, Milano.

FERLENGA A. (2003) – "Le pietre di Algeri". Casabella, 706-707 (dicembre-gennaio), 49-55.

MOTTA G. (1992) – *I frammenti della città e gli elementi semplici dell'architettura*. CittàStudi, Milano.

NG E. (2023) – *Cancel Culture: a critical analysis*. Palgrave Macmillan Cham, Londra.

STEVENS Q., FRANCK K. A. e FAZAKERLY R. (2018) – "Counter-monuments: the anti-monumental and the dialogic". The Journal of Architecture, 17 (6), 951-972.

UTTING B. e JACOBS D. (2022) – "Revisit Climat de France". Architectural Review, 1490, 72-80.

VIDAL S. (2012) – "Entre distance et proximité : réflexion sur le passage de la démocratisation à la socialisation culturelle à partir de l'étude des Maisons Folie". Marges, 2012/2 (15), 40-57.

WEILACHER U. (1999) – "Isamu Noguchi: Space as Sculpture". In: U. Weilacher, *Between Landscape Architecture and Land Art.* Birkhauser Verlag, Basilea.

WIDRICH M. (2019) – "After the Counter-monument. Commemoration in the Expanded Field". In: S. Chattopadhyay, J. White (a cura di), *The Routledge Companion to Critical Approaches to Contemporary Architecture*. Routledge, Londra.

Sitografia

BANCA DELLA CALCE (2018) – Lo sgraffito: latte di calce da asporto. [online] Disponibile a: <https://www.bancadellacalce.it/bdc/sgraffito/> [Ultimo accesso 12 agosto 2023].

CANGIANO M. (2021) – Etica, intellettuali e mercato al tempo delle culture wars. Le parole e le cose. [online] Disponibile a: <www.leparoleelecose.it> [Ultimo accesso 07 settembre 2023].

CRESTI F. (2005) – L'Africa islamica: Algeria. Il Mondo dell'Archeologia. [online] Disponibile a: <https://www.treccani.it/enciclopedia/l-africa-islamica-algeria_(Il-Mondo-dell'Archeologia)/> [Ultimo accesso 20 dicembre 2023].

HIDDEN ARCHITECTURE (2022) – Climat de France. Hidden Architecture Journal - Atlas. [online] Disponibile a: <https://hiddenarchitecture.net/climat-de-france/> [Ultimo accesso 12 dicembre 2023].

LAGARDE D. e ALLIK A. (2011) – Algérie: le logement hors de portée pour les jeunes. L'Express. [online] Disponibile a: <https://www.lexpress.fr/monde/algerie-le-logement-hors-de-portee-pour-les-jeunes> [Ultimo accesso 01 settembre 2023].

PIERNAS MEDINA A. (2022) – Bianco mediterraneo: l'uso della calce nell'architettura tradizionale e moderna. Architectural Digest. [online] Disponibile a: <https://www.ad-italia.it/article/bianco-mediterraneo-luso-della-calce-nellarchitettura-tradizionale-e-moderna/> [Ultimo accesso 30 agosto 2023].

Giulia Formato (Potenza, 1996) è dottoranda in Beni Architettonici e Paesaggistici presso il Politecnico di Torino. Dopo la laurea triennale presso lo IUAV di Venezia, consegue la laurea magistrale in Architettura per il Restauro e la Valorizzazione del Patrimonio al Politecnico di Torino con una tesi sul patrimonio idroelettrico nelle valli occitane del cuneese. La sua ricerca verte su temi di tutela e valorizzazione del patrimonio industriale e del contemporaneo, in particolare in territori montani e dell'Italia Meridionale.

Corrado Scudellaro (Biella, 1996) è dottorando in Beni Architettonici e Paesaggistici presso il Politecnico di Torino. Ha maturato ricerche all'estero tra il Belgio e Cipro, concentrando la sua tesi sull'impatto sociale della conservazione del patrimonio in stati di incertezza geopolitica e focalizzando l'attenzione sulle tematiche della memoria storica condivisa e dei "dissonant heritage". Si interessa ad approcci condivisi alla conservazione dell'architettura e si occupa di ricerca sul patrimonio a rischio per mancato riconoscimento delle architetture dei centri storici dell'America Latina, includendo le tematiche di memoria, identità e narrazione del patrimonio architettonico "minore".

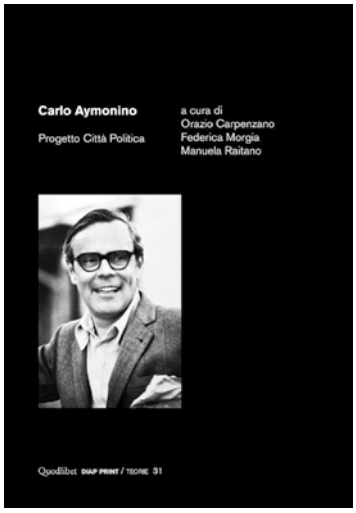
Lorenzo Serra Bellini (Roma, 1997) si laurea in Architettura per il Progetto Sostenibile presso il Politecnico di Torino nel 2021 e in Architettura delle Costruzione al Politecnico di Milano l'anno seguente. La tesi progettuale, svolta con il Prof. Carlo Ravagnati come relatore principale, verteva sull'analisi urbana di alcuni fatti riconducibili alla raccolta e gestione delle acque nel territorio della città di Agrigento e sulla possibilità del progetto di costruirsi come legenda di questi fatti urbani. Nel 2022 ha vinto una borsa per il Dottorato Nazionale in Heritage Science (Università La Sapienza, Roma). I suoi temi di ricerca sono la cartografia come strumento progettuale e infrastrutture idriche.

Beatrice Sacco (Torino, 1993), dopo studi classici e due lauree in scultura, comincia ad indagare la fotografia analogica e digitale. Ha lavorato anche con l'incisione e media differenti, cercando di non fossilizzarsi mai su un singolo materiale. La sua pratica indaga l'armonia degli opposti, e più in generale la sottile interconnessione tra i contrari. Cerca inoltre di analizzare l'impatto della violenza e il ruolo della memoria sia nel passato che nella società contemporanea. Ha partecipato a mostre e residenze in Italia ed in altri paesi europei.

Carlo Quintelli

Rileggere Carlo Aymonino: una non facile ma utile esegesi

A cura di: *Orazio Carpenzano, Federico Morgia, Manuela Raitano*
Titolo: *Carlo Aymonino. Progetto, Città, Politica*
Lingua del testo: *Italiano*
Editore: *Quodlibet Diap Print*
Collana: *Teorie*
Caratteristiche: *formato 22x15 cm, 381 pagine, brossura, colori*
ISBN: *978-88-229-2063-8*
Anno: *2023*



Già ad una prima presa, il volume *Carlo Aymonino. Progetto, Città, Politica* pare scaturire dal clima di effervescenza culturale promosso da Orazio Carpenzano alla Sapienza e nel contesto romano, in particolare riguardo i temi della ricerca progettuale riguardante la città rispetto ai quali proprio Carlo Aymonino è stato un grande promotore, dentro e fuori l'accademia. Un libro complesso, esito di una coralità dodecafonica, specificamente congegnato per poter cogliere la polisemia del caso attraverso saggi scritti, fotografie di opere, disegni, foto storiche, saggi disegnati nella chiave del tributo a questo importante maestro italiano, romano prestato alla scuola veneziana. Mancante solo, ovviamente, dei contributi video, di cui però si riportano le fonti, in grado di corroborare il convegno e le mostre che del libro costituiscono gli antefatti.

Di certo siamo di fronte ad un progetto critico capace, intanto, di rimettere nell'alveo dell'ottica scientifica la figura di questo maestro dopo la mostra narrativa e spettacolare del 2021 alla Triennale di Milano "Carlo Aymonino. Fedeltà al tradimento". Un'idea di "tradimento" che sembra a tratti riaffiorare anche in questo caso ma che in realtà, come indirettamente sottolinea Luca Reale, credo andrebbe ricondotta ad "un processo di evoluzione e affinamento» svolto dalla ricerca progettuale di Carlo Aymonino attraverso una dialettica aperta tra storia, contesti, società, politica e ovviamente sperimentazione della forma che si fa linguaggio ma guardando alla città, perciò priva di derive autoreferenti ed eclettiche inversioni di rotta.

Il caleidoscopio dei 26 sguardi rivolti al fenomeno Carlo Aymonino sollecita la curiosità di rilevare orientamenti e consistenza del confronto critico attraverso le preordinate sezioni tematiche date: "progetto, città e politica", certo dai labili confini e ancor più nel caso di specie.

L'incipit è delineato dalla sequenza di parole chiave dettate da Carpenzano dove, non a caso, la prima è "città", e l'ultima, forse con minor convinzione, è "tradimento", quasi a tracciare una prima serie di indizi utili all'orientamento, un viatico al disegno di una geografia critica ragionata da farsi.

Dopo aver spiegato le stimolanti ragioni dell'invito a "disegnare per Carlo Aymonino" nella forma dell'omaggio figurato, rivolto a diversi accademici italiani non più tanto giovani, la curatrice Manuela Raitano pare aderire a quel sentire analitico di Eisenman che vede in Aymonino un disegno privo di sostanza teorica (a differenza di Rossi). Un'interpretazione che

lascia spazio all'ipotesi di uno strumento che si ridurrebbe a "giocosa inconsistenza" o tuttalpiù a momento di "curiosità intellettuale", forse non rilevando che quel *disegnar-pensando* è stato spesso parte integrante della sua saggistica teorica più consistente.
L'altra co-curatrice, Federica Morgia, pone in evidenza la miniera di esperienze e di materiali che la vita di Carlo Aymonino ci consegna e sottolinea da subito i suoi tre testi teorici fondamentali: *Origini e sviluppo della città moderna, Il significato delle città, Progettare Roma capitale* a cui però aggiungerei *La città di Padova*, opera non meno decisiva nel percorso di Aymonino anche per come ha inciso sulla scuola dello IUAV e sia stata dimostrativa della sua capacità di organizzare in chiave collettiva, appunto di scuola, l'attività di ricerca. Come sottolinea del resto Caterina Padoa Schioppa, quando coglie la propensione di Carlo Aymonino ad esprimere una "competenza del gruppo" in chiave non solo di ricerca e di scuola ma anche di progetto se pensiamo al Gallaratese o al laboratorio per Roma capitale.
Sempre in premessa, tra le questioni poste ai saggisti invitati in merito a produzione teorica, impegno politico, ricerca di linguaggio emerge ancora la questione del "tradimento", inerzia della mostra milanese, che da una dibattibile "alterazione del codice" di Carpenzano arriva a determinarsi, secondo la Morgia, «rispetto a ogni progetto concluso o al sentimento di delusione nei confronti di alcune realizzazioni» da cui ne deriverebbe l'impossibilità a produrre epigoni, secondo un nesso causale che mi pare indimostrato anche per altri maestri della sua generazione che hanno fatto del progetto uno strumento ermeneutico ancor prima che un modello linguistico.
Nel volume, Roma, bisogna dirlo oltre che aspettarselo, prevale rispetto a Venezia nelle argomentazioni saggistiche che provano a spiegare Carlo Aymonino. A cominciare da un Valerio Paolo Mosco che fa risalire allo zio Piacentini il carattere identitario di un nipote d'arte tra gli «ultimi architetti italiani ad avere avuto il coraggio di manifestare una esplicita monumentalità figurativa», quella che però fatichiamo a vedere del tutto interna alla sola dialettica di una ricerca plastica, artistica, derivata dai riferimenti dell'Otto e Novecento europeo. Sembra forse contemplare meglio il grado di complessità che sostanzia la figura di Carlo Aymonino il saggio di Luca Porqueddu, dove si ribalta l'ottica partendo dal dato di una città studiata che «appare come il sedimento di un dialogo problematico tra politica, contesto, e progetto» all'interno del quale la pur significativa «presenza scultorea e oggettuale» del progetto aymoniniano non rinuncia certo ad essere «architettura come momento critico» attraverso cui «affinare la sensibilità dialettica tra lettura e scrittura della città». Come dire, Roma non basta, serve Venezia per comprendere Carlo Aymonino.
Ma la lezione veneziana Carlo Aymonino la investe anche nella sua esperienza politico amministrativa per il centro storico di Roma. Mi verrebbe quasi da dire consapevole del paradosso progettuale che Samonà utilizza per progettare la Venezia del futuro attraverso la Venezia insulare del passato, quella del progetto "Novissime" per il concorso della Sacca del Tronchetto. Questione dialettica tra modernizzazione della città e conservazione della sua dimensione storica sottolineata da Jean-Louis Cohen e ripresa da Patrizia Gabellini quando ricorda come Carlo Aymonino volesse nel caso di Roma «fare del ritardo storico l'occasione per il progresso futuro di una capitale diversa». Quello dell'Ufficio Speciale per gli Interventi sul Centro Storico, con il generoso apporto di Raffaele Panella, è stato infatti un grande laboratorio partecipato, al tempo stesso di elaborazione politica

e progettuale, di evidente derivazione universitaria, in grado di ricercare una nuova autorevolezza del governo pubblico sulla città, e quindi capace di muoversi, come fa bene a sottolineare Fabrizio Toppetti, tra "inerzia generale", "benculturalismo massimalista", "ambientalismo di maniera" e "poteri forti". Poi, certamente, una politica così determinata, osserva la Gabellini, non può non avvalersi di "visione", esercizio del "potere" e non ultimo capacità di "pilotaggio", ed è forse per quest'ultimo mancato requisito che un intellettuale che non tradisce se stesso come Carlo Aymonino vedrà inattuate gran parte delle proposte progettuali per il centro storico di Roma. In questo senso non sarei del tutto d'accordo con Rafael Moneo che il substrato politico ideologico di Carlo Aymonino, e della sua generazione, ne avrebbe limitato la portata in termini di esiti architettonici, anzi ne ha determinato il carattere di un operare critico nella storia, nel concreto non solo fisico e formale della città ovviamente con maggiori difficoltà in termini di consenso e ancor più di mercato.

Il variegato quadro degli apporti saggistici del volume non manca di sguardi curiosi e forse a volte eccentrici. L'esegesi raffinata e di sapore letterario sviluppata da Pippo Ciorra per comprendere l'edonismo espressivo del disegno di Aymonino ci riporta alle stilografiche Sheaffer di quaroniana memoria come "segno distintivo" di un "modo di pensare l'architettura" che dirimerà la cifra postmodernista tra nord e sud della cultura italiana del progetto. Di difficile percorribilità il confronto proposto da Sara Marini tra Aymonino e De Carlo, ancor di più tra Pesaro e Urbino, a cui non basta certo il dato della comune circoscrizione amministrativa, per le evidenti differenze di contesto, di storia, di temi.

Meglio il paragone con Ungers della "città arcipelago" delineato da Gabriele Mastrigli, di una Berlino ovest che, non ostante "certe sceneggiature koolhaasiane", si rapporta al progetto-collage di Roma est di Carlo Aymonino e compagni in termini di realtà palinsestica e di dialettica delle parti.

Disinvolta non meno che riduttiva la lettura di Manuel Orazi sul parlato di Aymonino e il silenzio di Rossi a partire dal Gallaratese, peggio se ricondotta alle ragioni di una loro fortuna professionale inversamente proporzionale al tasso di eloquenza (paradossi della tecnica di comunicazione).

Del tutto non svolto ed opinabile infine il compito saggistico che avrebbe dovuto argomentare il titolo ambizioso «Colossi fragili. L'idea di monumento nel lavoro di Aymonino, Rossi e Canella» da parte di Luca Molinari, che indulge tra la Cinecittà del "Il Colosso di Rodi" parlando del Colosso aymoniniano, la "condizione donchisciottesca" da parte di questi maestri di fronte ad una città contemporanea che non avrebbero compreso, sino a quel trovarsi di fronte alla "necessità di dare forma riconoscibile alle nuove architetture pubbliche richieste da una domanda politica e sociale di nuovi monumenti civili che rappresentino l'Italia del boom economico e di una crescita urbana senza controllo», come se valori civili e boom economico potessero far scaturire una comune idea di monumento a maggior ragione in quel contesto storico ideologico. Le idee di monumento in Rossi e soprattutto in Canella paiono rimandate ad altro saggio.

Sul piano meramente critico interpretativo poco poi aggiungono i disegni "per Carlo Aymonino" dedicati al maestro, poiché o troppo omaggianti con raffinate oleografie aymoniniane, tra colossi, gallaratesi, onirismi archeologici e recinti pesaresi, o auto-omaggianti per il tramite celebrativo. Una parata di bei disegni che avrebbe divertito Carlo Aymonino ma anche, credo, fatto un po' inc..... per usare una gergalità a lui consentita. In ogni caso un tentativo tanto promettente quanto difficile, sicuramente da riproporre

con indicazioni di regia aggiunte.
In conclusione cosa ci dice questa consistente restituzione critica su Carlo Aymonino e la sua opera? Mi pare che Franco Purini la veda innanzitutto come un buon punto di partenza per «delineare una mappa tematica esauriente e accuratamente strutturata» di quel maestro coinvolgendo un contesto storico a cui si è intensamente rapportato e nel quale è diventato protagonista. Ma, aggiunge Purini, a partire dalla sua genesi formativa in rapporto alla teoria muratoriana, all'analisi urbana, al rapporto tipologia-morfologia, tese a ricercare una «fruttuosa coincidenza tra architettura e città». Detto da lui, che negli anni '90 nella sua esperienza veneziana lo si poteva intendere come l'anti-Aymonino, mi pare un'affermazione credibile sicuramente maturata. A maggior ragione oggi che la falsa moneta sia ideologica che architettonica della *smart city* anziché della *giungla urbana* sino al predicare la *fine della città* richiedono anticorpi disciplinari sperimentati di cui Aymonino, tra gli altri della sua generazione, è ancora sicuramente buon depositario. Per un rapporto architettura-città da ritrovare, senza il quale entrambi i termini perdono di senso, diventano altra cosa.

Maria Clara Ghia

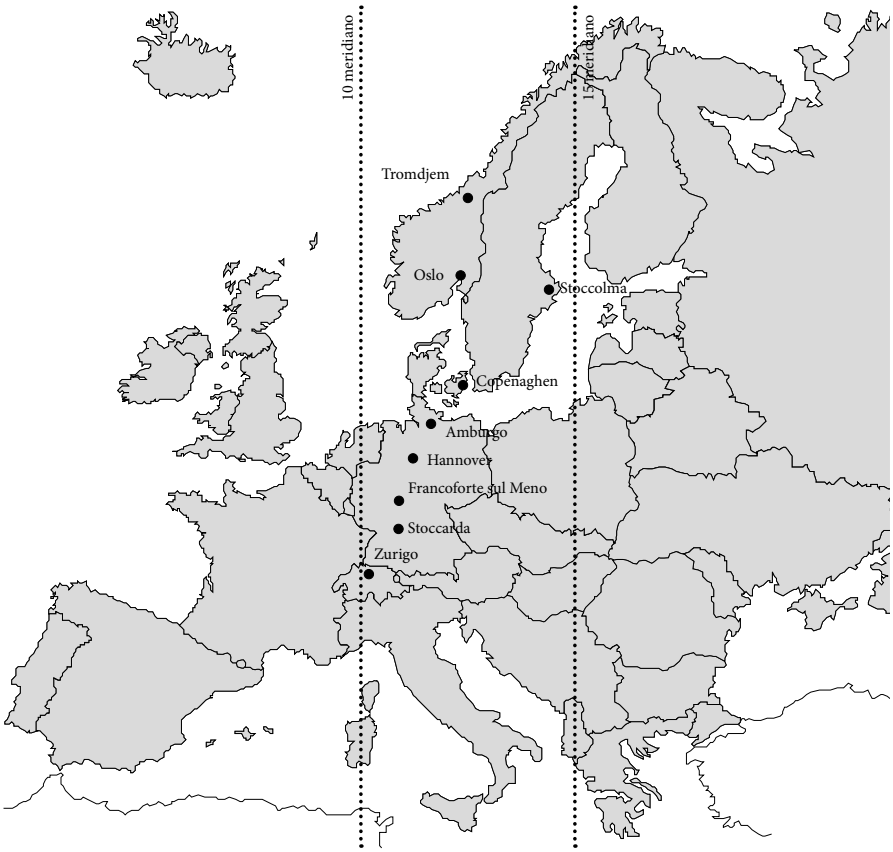
Luigi Vietti. Un percorso eccentrico nella storia del Novecento

Autori: *Paola Veronica Dell'Aria, Enrico Prandi*
Titolo: *Luigi Vietti. Scritti di architettura e di urbanistica.1932-1935*
Lingua del testo: *Italiano*
Editore: *Altralinea*
Collana: *Momenti di Architettura Moderna. Quaderni*
Caratteristiche: *formato 21,5x21,5 cm, 182 pagine, brossura, bianco e nero*
ISBN: *979-12-80178-65-7*
Anno: *2022*



Esistono alcuni architetti che, per diverse cause e vicende, sono ricordati solo marginalmente nella narrazione prevalente della storiografia italiana del Novecento. Il libro di Paola Veronica Dell'Aira ed Enrico Prandi si inserisce nel quadro delle ricerche che stanno colmando una di queste lacune, riguardo la figura di Luigi Vietti.
Come scrive Franco Purini nella sua *Prefazione*, questa omissione storiografica dipende da una serie di aspetti relativi alla sua figura *eccentrica*: egli non ha fatto parte del mondo accademico, non ha reso esplicita alcuna appartenenza ideologica, non è entrato nel novero dei membri di quella che sempre Purini definisce *aristocrazia architettonica*. La cultura accademica è stata considerata comunemente in antitesi alla pratica professionale, e chi si è occupato della dimensione professionale del costruire è stato in una certa misura messo in disparte. Un'indagine sul lavoro e sul pensiero di Vietti risulta fondamentale nella ricostituzione del quadro di un secolo ricco di percorsi eterodossi, che hanno lasciato tracce di grande qualità.
Gli scritti di Vietti oggetto di questo studio sono pubblicati in *Architettura, L'Economia Nazionale, Il Secolo XIX, Il Messaggero* tra il 1932 e il 1935. Quindi, come rileva Prandi[1], in un breve arco temporale delimitabile tra la partecipazione al CIAM del 1930 a Bruxelles e il riverbero delle questioni trattate alla VI Triennale del 1936. I temi sono infatti coerenti con gli argomenti principali discussi: l'*existenzminimum*, l'architettura razionale, la città funzionale. Ma prima della sezione antologica, i saggi di Dell'Aira e Prandi contribuiscono a delineare il quadro di riferimento per inquadrare i ragionamenti espressi in questi articoli.
Vietti si forma nel Razionalismo, è voce attiva nel MIAR, interviene ai CIAM, assolve compiti istituzionali. Partecipa alla prima e alla seconda Esposizione di Architettura Razionale a Roma (1928 e 1931). Nel 1935 concorre al bando per il Nuovo Auditorium di Roma e in gruppo con Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Marcello Nizzoli, Mario Sironi e Giuseppe Terragni partecipa alla prima e alla seconda fase del Concorso per il Palazzo del Littorio in Via dell'Impero del 1934: qui è già percepibile quell'atteggiamento di *eterodossia* che lo fa discostare dalla proposta comunemente attribuita a Terragni, opponendo a un approccio lineare il grande piano curvo della facciata. Progetta inoltre la Casa Littoria di Oleggio con Ignazio Gardella (1934) e la Casa del Fascio di Rapallo (1937), lo Stabili-

Fig. 1
Itinerario del viaggio compiuto da Luigi Vietti nel Nord Europa: "Viaggio al Nord tra 10° e il 15° meridiano".



mento Balneare a Santa Margherita Ligure (1932), il Ristorante alla Foce (1936), e successivi diversi alberghi, a Portofino, San Fruttuoso, Genova.
Arriva poi l'occasione del Piano per l'E42, del quale egli è incaricato con Marcello Piacentini, Giuseppe Pagano, Luigi Piccinato ed Ettore Rossi. E Vietti mette in atto una mossa da maestro: sceglie di occuparsi di un settore escluso dalla supervisione di Piacentini, che tuttavia copre una superficie pari a un quarto di tutto l'intervento. Ottiene così la possibilità di inventare liberamente un pezzo di città, il Parco dei Divertimenti, e i suoi disegni sono *fantastici*, con i pianeti, le montagne russe e una grande statua, nella quale si può entrare per esplorare il corpo umano, da sempre grande attrazione per Vietti.
Roberto Secchi commenta: «Le sue architetture rifuggono nettamente non solo da ogni retorica e da ogni monumentalismo, ma anche dal severo rigorismo di tanti suoi coetanei o dall'intellettualismo di molta architettura contemporanea, per testimoniare la gioia di un abbandono generoso al gioco di forme nella sintonia con l'atmosfera dell'ambiente cui appartengono»[2].
Si fa largo in Vietti la *linea del divertimento,* che poi si ritroverà dal 1962 nei progetti per la Costa Smeralda. L'opportunità offertagli dall'Aga Khan è adatta per lavorare su una commistione tra razionalismo e spontaneismo. Vietti è rispettoso ma non mimetico, d'altronde nel luogo non esiste un consolidato contesto costruito. Scatta fotografie di architetture tradizionali in Sardegna, si mette in continuità con le linee morfologiche del territorio. Con Michele Busiri Vici e Jacques Couelle inventa la storia di un paesaggio come se fosse abitato da sempre, quando invece è costruito solo dagli anni Sessanta. L'esperienza della Costa Smeralda è una nota nevralgica, costata a Vietti una tacita condanna nel momento *impegnato* del secondo dopoguerra. Lo accusavano di snobismo, scrive Dell'Aira, ma «Vietti

Fig. 2
Itinerario del viaggio compiuto da Luigi Vietti nel Sud Italia: "Romanzo delle verità architettoniche".



non ha mai smesso di credere che esistano temi e programmi seri o meno seri per un progetto»[3]. Così le sue scelte, allora considerate opportuniste, vanno oggi rivalutate e ne va compreso il movente profondo: il rifiuto di un modo di intendere il mestiere in maniera troppo cerebrale, severa o astratta, e la volontà di ripiegare su scenari che gli consentivano la libertà di spaziare con la fantasia.
Emerge il *talento*, anche di questo scrive Purini nella *Prefazione*: un talento non domato, ma sbrigliato, che gli consente di intendere la realtà come «campo metamorfico» e lo porta a rivolgersi ogni volta al contesto specifico nel quale si trova a operare, interpretando i luoghi «come insieme di elementi storici e topologico-ambientali che si attivavano proprio attraverso il suo processo progettuale, che ne individuava le potenzialità implicite»[4].
Dove e quando Vietti impara ad agire così in sintonia con il paesaggio e con gli uomini che vi abitano? Questo libro ci fornisce una risposta: il suo approccio deriva da un *imprinting*, da quanto apprende subito dopo la laurea come Ispettore per i Monumenti della Liguria per la Soprintendenza alle Belle Arti e incaricato per l'applicazione della Legge per la protezione panoramica. Vietti scopre una natura traboccante in un territorio geologicamente e morfologicamente problematico, che pone sfide costruttive e fa da sprone allo sviluppo di un interesse tecnico-ingegneristico prevalente. Inoltre, lo toccano le tematiche che emergono durante la Triennale del 1936: Vietti condivide il punto di vista di Pagano, espresso in *Architettura rurale italiana,* per cui «la conoscenza delle leggi di funzionalità e il rispetto artistico del nostro imponente e poco conosciuto patrimonio di architettura rurale sana ed onesta, ci preserverà forse dalle ricadute accademiche, ci immunizzerà contro la rettorica ampollosa e soprattutto ci darà l'orgoglio di conoscere la vera tradizione autoctona dell'architettura italiana: chiara, logica, lineare, moralmente ed anche formalmente vicinissima al gusto contemporaneo»[5].
In quest'ottica, tra gli articoli di Vietti presenti nel libro, emerge in par-



Fig. 3
Luigi Vietti, Palazzo in Corso Italia, Genova – Casa Zella, progetto, 1932.

ticolare l'interesse dei reportage pubblicati nel 1933 e nel 1935 sul *Messaggero* e sul *Secolo XIX*, intitolati *Viaggio architettonico al nord sul 10 e 15 meridiano* e *Romanzo delle verità architettoniche,* che riportano le riflessioni di due spedizioni condotte verso il nord Europa e verso il sud Italia. Le due destinazioni tendono al *cortocircuito*, poiché mentre Vietti si dirige a nord, ad esempio per visitare il quartiere del Weissenhof a Stoccarda, vi trova «un raggio di luce mediterranea»[6] e per confermarlo pubblica la celebre cartolina a cui associa la didascalia «la Weissenhofsiedlung con arabi per dimostrare che le costruzioni razionali sono di derivazione mediterranea antitedesca»[7].

In particolare, nel *Romanzo delle verità architettoniche* si incontrano alcune riflessioni che illuminano le scelte progettuali del Vietti maturo. Il titolo è un ossimoro: è un *romanzo,* ma tratta di *verità,* Vietti parla di paesaggi reali ma pare da subito voler dichiarare la sua intenzione di concedersi licenze poetiche. Istituisce paralleli di immagini tra le costruzioni tradizionali in serie di Salemi e le case a Dessau di Walter Gropius, o tra una villa di Le Corbusier a Pessac e una casa sulla strada verso Pompei: «la nostra gente», scrive, ha ispirato con la sua «misura umana, praticità di organizzazione, economia di mezzi, il movimento razionalista mondiale». Ogni imprevisto è occasione per fantasticare su idee progettuali. Scendendo verso lo Jonio racconta della circolazione stradale, e qui la sua ironia compare quando scrive degli asini: «Il ciuccio, tipo eminentemente rivoluzionario, sceglie per suo conto il campo di nutrizione e non entrerà mai in nessun ordinamento organizzato […]». Il ciuccio invade le strade e rallenta la velocità automobilistica, e da questo aneddoto la mente di Vietti parte per immaginare un progetto: separare le strade per le macchine da quelle per i quadrupedi, disponendo ai cigli della strada una pista ciclabile e una sterrata per il mulo[8].

Percorrendo l'altopiano della Sila Vietti scrive ma in realtà è come se disegnasse, verbalizza il processo immaginativo con un linguaggio coinvolgente: «Se dovessi dipingere la pianura ionica nell'estate torrida, farei così: un piano marrone di terra, tutto a righe parallele. Poi lascerei uno spazio libero, sopra farei una calotta a sfumature con un azzurro sempre più intenso. Nello spazio libero metterei per il mare una striscia di azzurrina violacea in ebollizione». Dimostra talento anche come scrittore, un'atten-

zione alle consonanze, un andamento musicale, le frasi hanno un incedere poetico: «Lungo la strada sfilano dei muri di fichi d'India. Grovigli di tronchi animaleschi e spatole spinose che catalizzano il vapore acqueo per farsi corone purpuree di frutti sugosi». Si mette in gioco in prima persona attivando un processo di *Einfühlung*, termine spesso abusato nelle teorie contemporanee ma del tutto attinente ai meccanismi che Vietti adotta attraverso la scrittura. Siamo nella condizione, leggendo, di viaggiare con lui e di comprendere i suoi processi psichici: «Accetto il puledro Sauro dell'ospite. Mi avvio preso da un senso di freschezza, di novità che mi è data dal cavallo giovane che mi mette in comunicazione con la vita della terra, degli alberi e delle sorgenti». Aguzza tutti i sensi, vista, udito, olfatto, tatto. È attento tanto da misurare i fiori: «La primavera semina i boschi di viole colossali, dal fiore che ho misurato fino a 3 cm di lunghezza […]. I ruscelli cantano tra cuscini di muschio […]. La grande quantità di pini rossi silani impregna l'aria che è finissima, del suo odore resinoso». E le usanze degli uomini che vivono in quei luoghi gli interessano tanto quanto gli spazi, ci descrive la processione dell'Ecce Homo a Mesoraca che «scende a scapicollo tra il clero e le donne vestite dei più spontanei colori […]. L'Ecce Homo passa impettito, portato a braccia sopra una portantina […]. Il popolo in preda alla commozione grida, urla, batte le mani e singhiozza. […] Una vecchia popolana mi offre un ramo di quercia e mi accorgo che sono commosso!». L'atteggiamento da *pioniere*, lo stesso con il quale affronterà il territorio inesplorato della Costa Smeralda, lo accende: «La Sila, pur essendo percorsa da mulattiere secolari, dà il senso della scoperta a chi la percorre»[9]. E Vietti immagina di costruirvi centri urbani collegati, sfruttare le acque per produrre energia e realizzare canali per le bonifiche, valorizzare il territorio dal punto di vista turistico, realizzare un'Università, un centro sanatoriale e così via[10].

Dal Vietti scrittore si comprende molto del Vietti architetto, e lo stesso si può dire del Vietti disegnatore. Nel 2021 sempre Dell'Aira e Prandi hanno curato un altro libro, intitolato *Luigi Vietti: Osteopaese*[11], nel quale sono pubblicati i suoi disegni dal gusto surrealista realizzati tra il 1966 e il 1977. Questo paese immaginario fatto di ossa erte nel paesaggio non può non ricordarci le conformazioni granitiche della Costa Smeralda, come fossero *ossa di giganti*. Tanto che poi le piante complesse studiate per quei luoghi, come quella del 1962-1963 per l'Hotel Cervo, assomigliano a lastre radiografiche di corpi giganteschi distesi nel paesaggio[12]. Nei disegni per l'*Osteopaese* emerge la cifra *antiautoriale* di Vietti e della sua *ironia produttiva*: «Tutt'altro che disimpegno. È dedizione grandissima, concretezza e affezione per ogni cosa si offra al da farsi, in quel momento, in quel luogo, per quella causa, per quella committenza [...]»[13].

Gustave Thibon, *il filosofo contadino,* diffidava degli *ismi* tanto quanto era attaccato alla realtà. La sua figura è scelta da Dell'Aira per introdurre temi cari a Vietti[14]. Allo stesso modo nel 1950 Carlo Ludovico Ragghianti, in occasione dell'organizzazione della mostra di Frank Lloyd Wright a palazzo Strozzi, scrive a Bruno Zevi: «pensare alle manifestazioni, *senza parlare di tutte le fesserie in ismo,* ma organizzando qualcosa di veramente significativo per tutto il paese»[15]. Ragghianti vuole evitare settorializzazioni che incardinano il pensiero e creano schieramenti, per rivolgersi invece alla pluralità del reale. Molti della sua generazione la pensavano come lui, e così la pensava Vietti, che rifuggiva da ogni specialismo e nell'apertura alla molteplicità delle cose trovava la scintilla per innescare il processo progettuale. Dell'Aira conclude il suo saggio: «Divagava? Sì, lo faceva.

Parlava d'altro? L'altro è la vera sostanza della nostra materia. […] Ci sono poche architetture nei testi di Vietti, ma di architettura ce n'è tanta»[16].

Note

[1] Prandi E. (2022). Luigi Vietti, una breve ma intensa opera editoriale di divulgazione del Moderno. In Dell'Aira P. V., Prandi E., *Luigi Vietti. Scritti di architettura e urbanistica 1932-1935*, Altralinea, Firenze, 39.
[2] Secchi R. (1997). Introduzione. in P. V. Dell'Aira, *Luigi Vietti, Progetti e realizzazioni degli anni '30*, Alinea, Firenze, 9.
[3] Dell'Aira P. V. (2022). Dove l'architettura ci porta. In Dell'Aira, Prandi, op. cit., 22.
[4] Purini F. (2022). Un messaggio da lontano, in Dell'Aira, Prandi, op. cit., 8.
[5] Pagano G., Guarniero D. (1936). *Architettura rurale italiana,* Quaderni della Triennale, Hoepli editore, Milano, 6.
[6] Vietti L. (1933), Viaggio architettonico al nord sul 10 e 15 meridiano. *Il Secolo XIX,* 29 marzo – Anno XI.
[7] Ivi, 3.
[8] L. Vietti (1935). Romanzo delle verità architettoniche. Verso il Mare Jonio. *Il Messaggero,* 27 febbraio – Anno XIII.
[9] L. Vietti (1935). Romanzo delle verità architettoniche. La Sila come è. *Il Messaggero,* 8 marzo – Anno XIII.
[10] L. Vietti (1935). Romanzo delle verità architettoniche. La Sila come potrà essere. *Il Messaggero,* 23 marzo – Anno XIII.
[11] Dell'Aira P. V., Prandi E. (2021). *Luigi Vietti. Osteopaese,* Timìa, Roma.
[12] Posocco, P. (2019). Luigi Vietti e l'avventura della Costa Smeralda. *FAMagazine. Ricerche E Progetti sull'architettura E La Città*, (48/49), 59–72. https://doi.org/10.12838/fam/issn2039-0491/n48/49-2019/287
[13] Dell'Aira P. V. (2021). Architetto inventore. In Dell'Aira, Prandi, op. cit., 55.
[14] Dell'Aira P. V. (2022). op. cit., 17.
[15] Lettera di Carlo Ludovico Ragghianti, Firenze, 20 dicembre 1950. Fondazione Ragghianti, Archivio, Lucca, cit. in Ghia M.C. (2022) Due maestri italiani: Ragghianti e Zevi in corrispondenza. *AntiThesi. Giornale di Critica dell'Architettura,* 20 agosto.
[16] Dell'Aira P. V. (2022). op. cit., 35.

Alessandro Brunelli

L'arte di fare le *cose*

Autore: *Alberto Calderoni*
Titolo: *Il recinto di Kairós*
Sottotitolo: *Sul modello e la sua autonomia*
Lingua del testo: *Italiano*
Editore: *Maggioli Editore*
Collana: *Politecnica*
Caratteristiche: *formato 11x19 cm, 84 pagine, brossura, bianco e nero*
ISBN: *8891662163*
Anno: 2023



Leggere *Il recinto di Kairós. Sul modello e la sua autonomia* significa tornare a riflettere sulle questioni profonde della disciplina architettonica, qui intesa (senza equivoci) come arte. Scorrendo le pagine del libro si apprezza infatti il grande sforzo compiuto dall'autore nel sistematizzare alcune riflessioni accumulate nel tempo intorno al modello di architettura. Tali riflessioni sono quelle che interrogano quotidianamente chi è un appassionato pedagogo ma anche chi pratica l'arte del costruire con dedizione e coerenza.

Il saggio si apre con una citazione del critico d'arte Germano Celant che riflette sul modello di architettura mettendo a sistema un insieme di parole come «desiderio», «ricerca», «previsione», «utopia»[1] che anticipano i temi della domanda contenuta nella *Premessa*: quale è ancora la necessità di imparare a pensare e progettare attraverso i modelli «che potrebbero apparire […] inattuali e soprattutto […] sostituibili *d'emblée* da pratiche più preformanti, economiche e facilmente condivisibili?»[2] .

L'autore, come afferma nell'incipit del libro, non ha la pretesa di dare una risposta univoca alla domanda ma, rivolgendosi a studenti, ricercatori e architetti, tenta di delineare una riflessione attorno ai modelli partendo dalla qualità del tempo che scandisce la loro produzione. I modelli di architettura sono intesi come dei «*recinti* precipui […] in cui si condensano le energie che sono state spese per la loro ideazione e realizzazione, e le tracce del tempo lento trascorso nel vivere l'esperienza del fare»[3]; quel tempo che i greci definivano con la parola *kairós*. I modelli, utilizzando le parole dello scrittore, sono «cose fisiche […] – e allo stesso tempo – recinti di esperienze»[4].

Superata la *Premessa*, il libro prosegue con tre paragrafi intitolati *Definizioni*, *Il modello come cosa* e *Il frammento*, per chiudersi (prima della bibliografia e degli indici) con il capitolo *Immagini*, testo seguito da una sequenza fotografica di modelli di architettura: una sintesi visiva delle tesi del saggio.

Le *Definizioni* consentono al lettore di avvicinarsi al tema centrale del libro attraverso i termini utilizzati nella narrazione; la parola «modello» viene preferita ai vocaboli di «maquette» e «plastico» per la sua ambiguità di significato: «il modello può essere paradigma, rappresentazione icastica […] e oggetto autonomo, astratto, manifestazione attraverso cui ispirarsi»[5].



Fig. 1
Il recinto di Kairós. Sul modello e la sua autonomia, pagina 72.

L'autore, scegliendo la seconda accezione, intende il modello come «un'ampia classe di ipotesi […] ideali, di origine […] intuitiva e creativa […]»[6]. Il modello è quindi inteso «non come mezzo di rappresentazione o di raffigurazione dell'architettura […], bensì […] come prodotto autonomo ad opera dell'architetto -attore agente- immerso sinesteticamente nella dinamica del lavoro creativo»[7]. L'autonomia formale è quindi, per l'autore, il carattere che contraddistingue il modello di architettura. Questo passaggio, in un parallelismo con l'arte plastica della scultura, potrebbe evocare un aforisma dell'artista Alberto Giacometti che attribuisce alla "cosa scolpita" la qualità di essere un «oggetto indipendente [...], al pari degli esseri organici»[8].
Il modello (come entità autonoma) è considerato nel saggio il prodotto del "fare" manuale dell'architetto, ovvero dello "sperimentare facendo". Una definizione che rimanda al senso più profondo del fare architettura ovvero alla sua *manièra;* dal francese antico «ciò che si fa con le mani»[9]. In questa linea di pensiero dell'autore è possibile rintracciare i fondamenti della didattica Bauhaus di inizio novecento; didattica che lo storico Argan definiva come: «prima concreta posizione di una teoria dell'arte, come scienza di un particolare *fare* umano, contro ogni idealismo estetico»[10]. Quel *fare* tipico dell'artigiano[11] che, secondo l'autore, produce quelle cose con le quali «noi possiamo essere fisicamente coinvolti […], ossia […] nelle cose e con le cose […] diventiamo dei corpi fisici»[12].
Il modello, riprendendo le parole di Alberto Calderoni, è dunque una "cosa" ovvero l'«equivalente concettuale del greco *pragma*»[13] secondo la definizione di Remo Bodei (citato dall'autore). Tale definizione è la questione centrale del saggio in quanto solo «attraverso il pensare, il costruire, e l'esperire modelli – cose reali […] – mettiamo a fuoco la realtà fuori da noi […]»[14]. I modelli di architettura sono descritti come «*cose fisiche*, pregnanti e dense, profonde e aperte»[15].
L'autore del saggio ci accompagna verso la dimensione aperta, allusiva e indugiante del modello che non pretende di asserire ma è invece capace di generare emozioni e molteplici approssimazioni.
Se alla Bauhaus la sperimentazione delle idee avveniva attraverso l'attività del disegno e della modellazione in maniera paritetica[16], in questa sede l'autore dichiara il primato del modello sul segno grafico. I modelli di architettura, oltre a evocare molteplici possibilità di azione, mantengono il primato rispetto al disegno in quanto capaci di manifestarsi attraverso le superfici intese come «primo punto di contatto nel reale tra le cose e noi»[17].
Per l'autore le superfici più espressive che compongono i modelli sono senza dubbio i frammenti; qui intesi come porzioni di una unità più complessa che da una parte esigono il loro completamento ma dall'altra lo negano in quanto parti autonome capaci di parlare per sé stesse[18].
In questa visione di Calderoni si rintraccia senza dubbio l'"estetica del frammento"; estetica che caratterizza il nostro modo di vedere le cose, in altre parole, la tradizione ereditata dalle avanguardie del primo novecento che, deflagrando la figura naturalista[19], hanno ricomposto le immagini per segni astratti (autonomi) senza diminuire l'«efficacia del soggetto»[20] rappresentato.
L'autore predilige quindi i modelli-frammento per la loro capacità di essere attivatori e «causa del processo immaginativo e della formazione di nuove immagini […]. Il frammento è un manufatto la cui *fluidità estetica* ne garantisce l'autonomia»[21].
La fluidità citata dall'autore (che rimanda a un contesto liquido di *bauma-*



Fig. 2
Il recinto di Kairós. Sul modello e la sua autonomia, pagina 74.

niana memoria) ci porta a riflettere sulle infinite possibilità di ricomposizione dei frammenti portatori in nuce di molteplici significati, possibilità che devono necessariamente rapportarsi con il nostro gusto[22] estetico formato attraverso tutte le discipline artistiche. In questo quadro l'architettura afferisce pienamente al dominio delle arti in cui, come afferma l'autore, le tecniche «si contaminano e si fondono con l'intento di costruire paesaggi immaginati percepibili sinesteticamente»[23].
Le dodici immagini che concludono il saggio sono dunque relative ad alcuni "modelli-frammenti" selezionati da diverse culture architettoniche: una dimostrazione delle tesi condotte nelle pagine precedenti. I modelli di architettura ritratti nelle fotografie ribadiscono il loro essere "cosa indugiante", evocativa e non descrittiva. Nelle immagini in bianco e nero ci accorgiamo infatti che la variazione materica va di pari passo con la ricerca formale (secondo il principio michelangiolesco del mettere e levare[24]) ma ogni frammento appare comunque come un lacerto di infinite strade percorribili dalla scala urbana a quella architettonica. La massività dei frammenti di Takero Shimazaki Architects e delle facciate in bassorilievo di Architecture Research Unit con Network in Architecture (NIA), si contrappone alla tettonica di Anne Holtrop, Nicolai Bo Andersen e Studio Mumbai.
Le immagini dei modelli che completano il saggio conducono il lettore a un bivio: chiudere il libro e riflettere sulle tesi già sfogliate oppure tornare a ritroso e recuperare alcuni paragrafi e note. Il libro di Alberto Calderoni può essere letto orizzontalmente e verticalmente come un modello di architettura che è "attraversabile" in entrambe le direzioni[25]. Il lettore può scegliere infatti se proseguire la narrazione procedendo con la successione dei paragrafi, in maniera orizzontale, oppure entrare nel profondo di ogni capitolo soffermandosi sulle note che, come frammenti di un modello, alludono ad altre riflessioni.
In un'epoca senza *kairós* (il tempo di qualità dei greci) tornare a parlare del valore del fare le *cose* lente (del produrre-imparando con le mani) ci riconduce al mondo dell'arte in contrasto con quella tecnologia che, secondo Rudolf Arnheim, è portatrice di «confusione visuale […] o complessità eccessive»[26] soprattutto nelle fasi di apprendimento delle discipline artistiche.
Il libro di Alberto Calderoni, al pari di un modello di architettura, è un oggetto da esperire in quanto capace di tornare sulle questioni fondamentali della disciplina; quelle questioni legate all'uso arcaico della mano come insostituibile mezzo per fare le *cose*.

Note

[1] Celant G. (1987) – "Il progetto è un oggetto". Rassegna, 32, p.76
[2] Calderoni A. (2023) – *Il recinto di kairós. Sul modello e la sua autonomia,* Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna, p.12.
[3] *Ivi*, pp.12-13.
[4] *Ibidem.*
[5] Calderoni A. (2023) – *Il recinto di kairós. Sul modello e la sua autonomia*, op. cit., p. 21.
[6] *Ivi*, p. 22.
[7] *Ivi*, p. 24.
[8] Giacometti A. (2001) – "Taccuini e fogli sparsi". In: *Alberto Giacometti. Scritti,* Abscondita, Milano, p. 150.

[9] Brunelli A. (2023) – "Manièra". In: Arrighi L., Canepa E., Lepratti C., Moretti B., Servente D. (a cura di) *Decimo Forum ProArch Le parole e le forme. Book of Papers*, p. 756, Genova, 16-17-18 novembre 2023.
[10] Argan, G. C. (2010) – *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino, p. 31.
[1]Cfr. Calderoni A. (2016) – *Appunti dal visivile*, Lettera Ventidue, Siracusa, pp. 137-139.
[12] Böhme G. (2010) – *Atmosfere, estasi messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Marinotti, Milano, p. 239.
[13] Bodei, R. (2010) – *La vita delle cose*, Laterza, Bari, p. 13.
[14] Calderoni A. (2023) – *Il recinto di kairós. Sul modello e la sua autonomia*, op. cit., p. 34.
[15] *Ibidem*.
[16] Cfr. Argan, G. C. (2010) – *Walter Gropius e la Bauhaus*, op. cit, pp. 31-84.
[17] Calderoni A. (2023) – *Il recinto di kairós. Sul modello e la sua autonomia*, op. cit., p. 39.
[18] Cfr. *Ivi*, p. 54.
[19] Anselmi A. (2019) – "Arte e figure della modernità", In: Brunelli A., *Intuizioni sulla forma architettonica. Alessandro Anselmi dopo il GRAU*, Quodlibet, Macerata, p. 146.
[20] Arbheim R. (2017) – *Arte e percezione visiv*a, Feltrinelli, Milano, p. 121.
[21] Calderoni A. (2023) – *Il recinto di kairós. Sul modello e la sua autonomia*, op. cit., pp. 55-56.
[22] Anselmi A. (1997) – Una didattica fondativa per la "Formazione del gusto". Groma, 1/2, giugno, p. 22.
[23] *Ivi*, p. 52.
[24] Cfr. Eisenman P. (2009) – *La base formale dell'architettura moderna*, Pendragon, Bologna, p. 81.
[25] Calderoni A. (2023) – *Il recinto di kairós. Sul modello e la sua autonomia*, op. cit., p. 24.
[26] Arbheim R. (2017) – *Arte e percezione visiv*a, op. cit., p. 176.

Valerio Tolve

Intorno (e dentro) ‘Lo spazio al centro in Kahn’

Autore: *Federica Visconti*
Titolo: *Lo spazio al centro in Kahn*
Lingua del testo: *italiano*
Editore: *LetteraVentidue Edizioni, Siracusa*
Caratteristiche: *12 x 18 cm, 128 pagine, stampa in bicromia, brossura*
ISBN: *9888862428477*
Anno: 2023

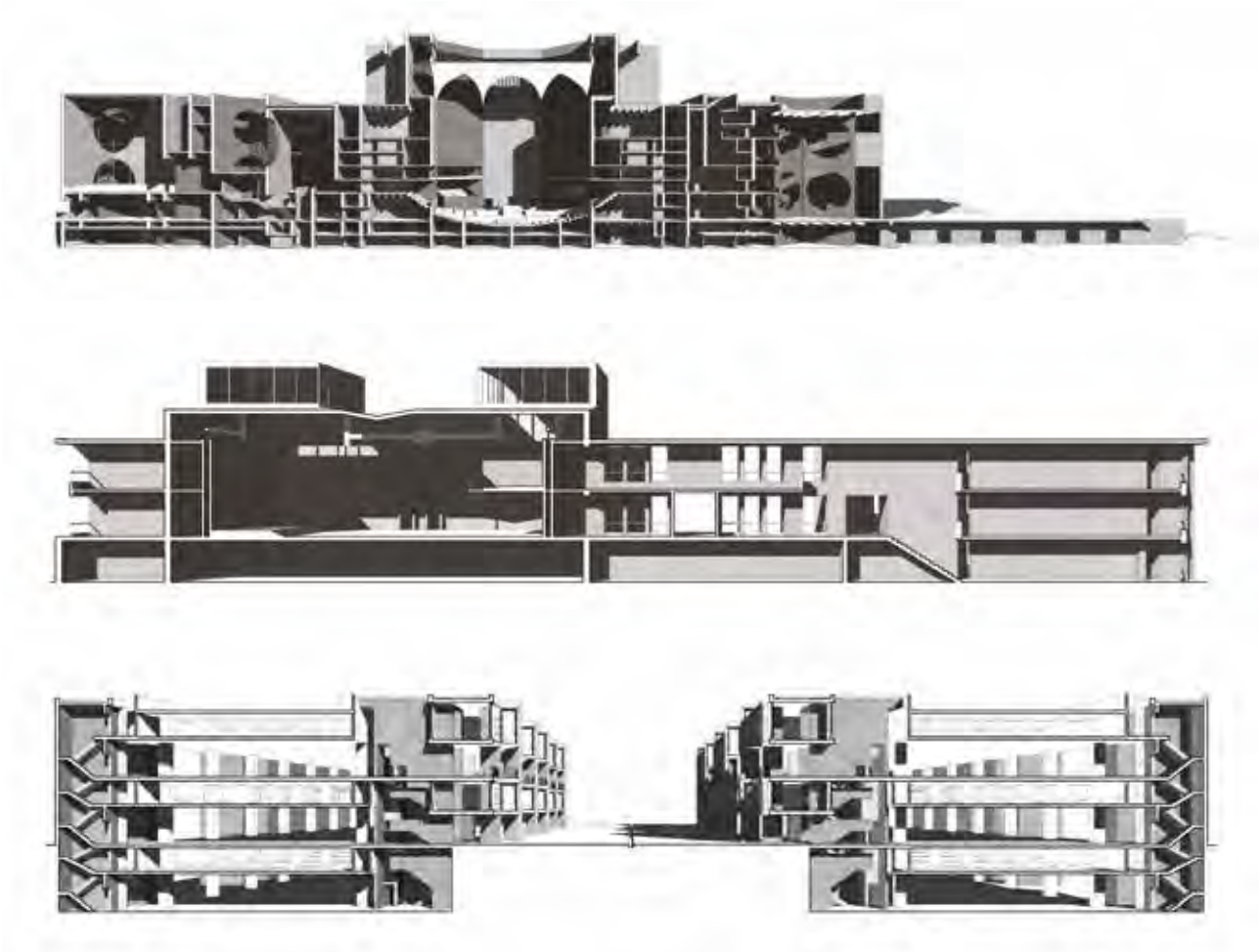


Lo spazio al Centro in Kahn, di Federica Visconti nella collana ‘Figure’ di LetteraVentidue, muove dall’ossessione elettiva e personale dell’autrice verso il pensiero e l’opera del maestro “*estone di Philadelphia*”.
Un’ossessione non certamente casuale – elettiva per l’appunto, ovvero scientemente individuata tra le molte possibili – che ha radici lontane, sin dalla tesi di dottorato[1] e che prosegue praticamente intatta e inalterata nel tempo e nel lavoro successivo – per interesse e intensità ma non certamente per esiti – sino a questo suo ultimo libro, sorta di superamento e sublimazione del primo pensiero già in nuce nella ricerca dottorale e che certamente si proietterà ancora oltre, verso nuove interpretazioni e letture.
Di ciò è testimone anche la difficoltà dell’autrice nell’individuare una vera e propria conclusione a questo suo scritto e alla sequenza di letture analitiche in esso presentate, proponendo di fatto due epiloghi, differenti ma con alcuni tratti di analogia: il primo rivolto alla *National Assembly di Sher-e-Banglanagar* (e all’idea primigenia di esso, il Pantheon di Roma), il secondo orientato verso il *Four Freedoms Park* e il *Roosevelt Memorial di New York*, opera realizzata postuma sull’ex-*Welfare Island*, a distanza di quasi quarant’anni dalla sua concezione, seguendo gli schizzi e i disegni ritrovati tra i quaderni custoditi nell’archivio di Kahn.
Nell’*incipit* di questo suo libro Federica Visconti riconduce la sua ossessione per Kahn al pensiero di Livio Vacchini per i ‘capolavori’ dell’architettura[2]. Io – memore del senso ontologico di questa collana, basata sulle *correspondances*[3] tra architetti lontani solo nello spazio e nel tempo, poiché affini nel pensiero – propendo per far risalire questa sua forma di pervicace concentrazione verso l’opera e la figura di Louis Kahn, anche all’ostinazione di rossiana memoria[4]. Del resto l’intera esperienza di Kahn è percorsa dalla medesima ostinazione di voler «centrare un tema da svolgere, di operare una scelta all’interno dell’architettura e di cercare di risolvere sempre quel problema», anche con soluzioni di volta in volta differenti che dimostrano il perfezionamento delle risposte, variabili rispetto la fissità dei problemi. E uno di questi temi è secondo Federica Visconti lo *Human Agreement*, la qualità di base di qualsivoglia forma di abitare, privata o meglio ancora civile e collettiva: «Penso che una pianta sia una società di stanze. Un buon progetto è quello in cui le stanze si sono parlate l’una con l’altra», scrisse infatti lo stesso Kahn[5]. In questo senso la dimensione civile e classica dell’architettura di Kahn – tale perché fuori dal tempo, e perciò





Figg. 1-2
Montaggio analitico: National Parliament House, Dhaka vs. Pantheon, Roma; Louis I. Kahn, Morton Goldenberg House, Rydal (1959). Ridisegnl coordinato dall'autrice nel suo gruppo di lavoro.



Figg. 3-4-5
Louis I. Kahn, National Parliament House, Dhaka (1962-1982); Louis I. Kahn, First Unitarian Church, Rochester (1959-1967); Louis I. Kahn, Salk Institute for Biological Studies, La Jolla (1959-1965). Ridisegnl coordinato dall'autrice nel suo gruppo di lavoro.

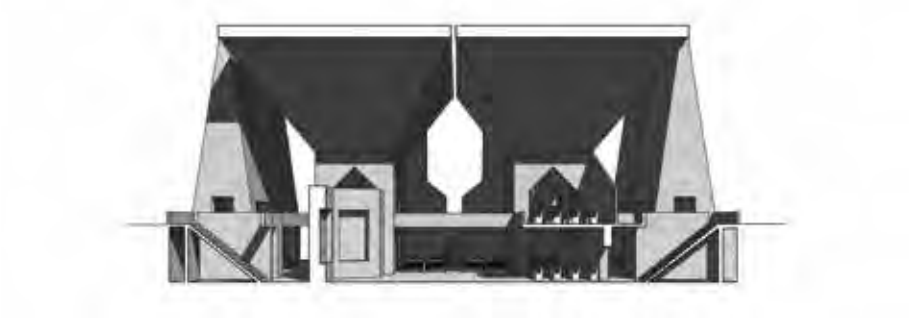


Fig. 6
Louis I. Kahn, Hurva Synagogue, Gerusalemme (1968-1974) Ridisegno coordinato dall'autrice nel suo gruppo di lavoro.

sempre contemporanea, non nei termini del linguaggio ma del suo essere costantemente attuale – rappresenta un'esperienza didattica e formativa universale, aperta e disponibile a tutti e per tutti, e perciò operativa poiché realmente rivolta al progetto e alla possibilità di un suo rinnovamento.
Il disegno è uno strumento fondamentale di questa indagine: sezioni e prospetti, vedute e prospettive ed ovviamente piante e diagrammi, ricostruiscono e disvelano il senso profondo e intimo dello "spazio al centro" attorno al quale soggiace l'intera composizione. In tal senso il disegno assume così un tono quasi chirurgico, compiendo una precisa dissezione che penetra all'interno delle forme dell'architettura solida e massiva.
La selezione ragionata di opere – certamente non esaustiva ma non per questo riduttiva ai fini del risultato atteso – intreccia le esperienze di viaggio compiute da Kahn sul principio degli anni '50 tra Grecia, Egitto e Italia (soprattutto), così come gli scritti e la teoria, assolutamente coerenti e inscindibili dall'esercizio pratico del progetto di architettura. Proprio l'Italia – e più in generale l'architettura antica e romana particolarmente – rappresentano per Kahn un ricco patrimonio di forme e principi disponibile per alimentare l'invenzione immaginifica del progetto: rifuggendo dalla pratica della pura citazione, Kahn sceglie la più raffinata via dell'astrazione e dell'analogia poiché «*le forme pure sono già state sperimentate in tutte le loro varianti*»[6] scriverà infatti in una lettera ai suoi collaboratori di studio, legittimando così quella naturale attitudine dell'antico ad essere interpretato e, ancora oggi interpretabile. Forse proprio il continuo e costante riferimento all'antico, al potenziale espressivo delle forme dirute e sospese in un tempo immutabile e immoto, sono il presupposto per la maturazione del pensiero di Kahn attorno allo spazio primario della 'stanza', in tutte le sue accezioni possibili, dall'idea di patio raccolto ed introverso dell'incompiuta *Morton Goldenberg House* a Rydal (1959) allo spazio 'riassuntivo', raccolto ma aperto ed orientato del *Salk Institute for Biological Studies* a La Jolla (1959-1965), accomunati dalla medesima volontà di relazione con la natura, ma diversi nella conformazione spaziale chiusa/conclusa o aperta/infinita; dall'aula della *First Unitarian Church* di Rochester (1959-1967) all'aula pensata per la *Hurva Synagogue* di Gerusalemme (1968-1974), unite invece dall'affine idea di comunità celebrata nello spazio centrale.
Le letture critiche di questa selezione di opere – tutte non a caso tra la fine degli anni '50 e il principio degli anni '70, già in una fase di estrema maturazione del pensiero architettonico di Kahn – intendono proprio rinvenire i diversi modi, insieme compositivi ed espressivi, in cui «*il tema delle istituzioni umane e della rappresentatività*» è stato svolto e risolto. Proprio nel concetto ontologico di spazio Kahn riconosce infatti la "*reale essenza*" del problema dell'architettura contemporanea: «I nostri problemi sono tutti nuovi, le nostre domande spaziali sono nuove, e questo è quindi il tempo che deve misurarsi con lo sforzo di creare istituzioni migliori di quelle che già esistono. Le nostre istituzioni sono davvero molto modeste oggi. Non sono buone istituzioni, perché gli spazi che devono servirle sono antiquati. Noi dobbiamo trovare il regno dello spazio che può oggi servire

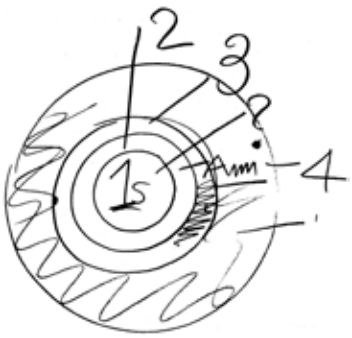


Fig. 7
Loius I. Kahn, First Unitarian Church, Rochester, 1959-1967 (Kahn Collection, Philadelphia).

bene queste istituzioni […] è terribilmente importante»[7].
La conclusione è lasciata volontariamente aperta dall'autrice che sospende coscientemente il giudizio, quasi in attesa di altri sviluppi futuri.
Nel primo epilogo Federica Visconti indaga lo spazio della sala della *National Assembly di Sher-e-Banglanagar* (1962-1974) che riconosce come il corrispettivo delle aule di Rochester e Gerusalemme, tutte idealmente sottese nel grandioso spazio cupolato del Pantheon.
Il secondo epilogo tratta invece il *Roosevelt Memorial* e il *Four Freedoms Park di New York* (1972), quasi una sublimazione del lungo 'canopo' del *Salk Institute* che qui però si chiude – solo all'apparenza – dopo lungo percorso in una 'nuova' natura con "*un luogo dello stare*": una stanza a cielo aperto rivolta sull'East River. È questo uno spazio di pura contemplazione, che si astrae dal resto del mondo – qui esemplificato dalla trafficata Manhattan – abbandonato alle proprie spalle. «Avevo l'idea che un memoriale dovesse essere una stanza e un giardino, questo è tutto ciò che avevo. […] Il giardino è in qualche modo una sorta di controllo personale della natura. E la stanza è stata l'inizio dell'architettura»[8] a Kahn bastano queste poche parole per descrivere un'idea di paesaggio finemente sfumato, tutto definito sui cambi di prospettiva di lievi movimenti di suolo che conferiscono all'incedere nella rinnovata natura dell'antica *Welfare Island* un carattere inedita di teatralità[9].
E alla fine ancora una stanza, nuovamente una stanza, perché la «stanza è principio di architettura»[10].
Così, certamente non a caso, «Amo gli inizi»[11] è il titolo scelto dalla Visconti per questo ultimo capitolo.
Più che un epilogo, un nuovo principio.

Note

[1] Federica Visconti, *L'Architettura per la Ricerca Scientifica*, Tesi di Dottorato in Progettazione urbana, XIII ciclo, Università degli Studi di Napoli "Federico II".
[2] Livio Vacchini, *Capolavori. Dodici architetture fondamentali di tutti i tempi,* a cura di B. Pedretti, R. Masiero, Umberto Allemandi & C., Torino 2007.
[3] «Ero colpito dalla frase in cui Baudelaire afferma che esistono delle correspondances», Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche Editore, Parma 1990.
[4] «Il primo principio di una teoria credo sia l'ostinazione su alcuni temi e che sia proprio degli artisti e degli architetti in particolare il fatto di centrare un tema da svolgere, di operare una scelta all'interno dell'architettura e di cercare di risolvere sempre quel problema. Questa ostinazione è anche il segno più evidente della validità e della coerenza autobiografica di un artista; così come Seneca affermava che lo stolto è colui che ricomincia sempre da capo e che si rifiuta di svolgere in modo continuo il filo della propria esperienza». Cfr. Aldo Rossi, *Architettura per i Musei*, in Aa.Vv. *Teoria della progettazione architettonica*, introduzione di Giuseppe Samonà, Edizioni Dedalo, Bari 1968.
[5] Louis I. Kahn, "*The Room, the Street, the Human Agreement*" in A.I.A. Journal n. 56, settembre 1971.
[6] Cfr. Maria Bonaiti, *Architettura è. Louis I. Kahn, gli scritti*, Electa Milano 2005.
[7] Louis I. Kahn, *Talk at the Conclusion of the Otterlo Congress*, 1959; in id., *Essential texts*, a cura di R. Twombly, W.W. Norton & Company, New York-London 2003.
[8] Louis. I. Kahn, *1973: Brooklyn, New York*, in "Perspecta" n. 19, 1982.
[9] Oliver Wainwright, *Dead man building: is Louis Kahn's posthumous New York project his best?*, in "*The Guardian*", 3 luglio 2014.
[10] Louis I. Kahn, *Draft-AIA National Gold Medal*, Kahn Collection, folder 1971, Box LIK n. 52; in Loius I. Kahn, *The Room, the Street, and the Human Agreement,* in id., *Essential texts*, op. cit.
[11] Louis I. Kahn, Lecture at International Design Conference, Aspen, Colorado, 1962; in id., *Essential texts*, op. cit.